

Aspectos do Romantismo na música

Marcos Branda Lacerda

2

Mozart e Beethoven, o *Volkslied* e um modelo formal classicista

Como se depreende dos autores pré-românticos alemães, a cultura popular e, particularmente, a canção - o *Volkslied* - não poderia deixar de ter influência sobre a sociedade burguesa em geral. Embora a cultura classicista já tivesse criado seus mecanismos de equivalência com esse patrimônio, a forma popular se torna ainda mais um paradigma formal à disposição de poetas e compositores. Uma surpreendente citação de um *Volkslied* em contexto adverso à prática da música popular constitui um episódio do rondó do Concerto em Sol M para Violino de Mozart. Este exemplo revela a forma de realização destas melodias e estruturas formais de origens mais regulares, assim como demonstra o despojamento do qual o gênio de Mozart era capaz. Transcorridas regularmente as partes A e B do rondó, o compositor interrompe abruptamente o fluxo do andamento allegro em 3/8 e realiza na parte C uma mudança de tonalidade, tempo e metro (Sol m, andante em 4/4) e rapidamente insere a canção popular com um retorno para a tonalidade (Sol M) e mais uma alteração de andamento (*allegretto*). Trata-se provavelmente da canção *Der Strassburger*, cujo esquema formal transcorre no mais cristalino /a-a-b-a/ com quatro frases de 4 compassos, todas elas cadenciadas no mesmo acorde de tônica. O par de frases final /b-a/ é então repetido à maneira de um refrão. Me parece ser este um exemplo excepcional da intrusão de um elemento popular em um ambiente demarcado pelos hábitos da aristocracia. Ele demonstra a presença desta forma musical mesmo na consciência dos estratos sociais aos quais se destina esse tipo de repertório. Mozart parece ter ouvido os apelos de Herder que ocorriam simultaneamente à composição desta obra. Observe-se agora o *Volkslied Der Winter ist vergangen*, que apresenta o mesmo esquema formal, as mesmas características melódicas mas realiza um repouso sobre o V grau no final do termo /b/.¹

¹ Canção extraída da antologia de Canções Populares *Bruder Singer, Lieder unseres Volkes*. Gericke, H. P. et al. (org.). Kassel: Baerenreiter, 1969. Segundo os organizadores, música e texto aparecem respectivamente em um manuscrito holandês de canções de 1537 e em uma antologia holandesa para alaúde de 1600 (*Thysius Lautenbuch*). V. também volksliederarchiv.de.

De maneira ligeiramente diferente deste modelo transcorre a canção *Sehnsucht nach dem Frühling*, também de Mozart. As partes /a-a'/ se relacionam na forma de um período com as frases antecedente/consequente. Ambos os termos concluem na tônica, mas o antecedente finaliza com o III grau na melodia e o consequente conclui toda a seção no I grau. A parte /b/ por sua vez é finalizada mais incisivamente sobre o V grau precedido por um acorde de dominante secundária. A estrutura é concluída com uma repetição variada da frase inicial, mas não do período. A fórmula é aqui ligeiramente alterada para /a-a'-b-a"/. Note-se que se trata de uma canção estrófica.

A melodia construída por Beethoven para a parte coral de sua 9ª Sinfonia transcorre segundo esse mesmo padrão clássico, mas aponta ainda para uma pequena diferença: o início se utiliza da estrutura periódica de um antecedente/consequente, termina com um único emprego de /a/, isto é, o termo consequente da estrutura periódica sem qualquer alteração. Isso aproxima a estrutura ainda mais do modelo popular, já que simplifica o final e o faz mais curto e equivalente a um possível substrato poético. A repetição /b-a/ após essa estrutura é empregada então na forma de um refrão, destinado ao coro, exatamente como no caso do Volkslied no concerto de Mozart.²

O poema de Schiller em sua forma original consiste na sequência de oito estrofes de oito versos, alternadas com estrofes de quatro versos. A sugestão da presença de um coro é feita pelo próprio poeta, quando destina as quadras a esta finalidade. Beethoven aproveita apenas as três primeiras estrofes de oito versos. Ele as coloca primeiramente nas vozes solistas, embora a melodia coral seja claramente inspirada na expressão de uma coltividade. O coro repete apenas os últimos quatro versos de cada oitava. Repetindo a estrutura por três vezes, ele reestabelece o padrão da canção estrófica que remete de maneira contundente ao universo da música popular alemã.

² O tema das variações da sonata em Lá Maior é iniciado pelo período /a-a'/, continuado por uma frase equivalente e concluído por uma reinserção apenas de /a/ com a cadência expandida. Já a canção *Ah, vous dirai-je maman*, que serve de tema para as variações KV 265, apresenta um total paralelismo com as canções populares acima. Mozart usa ainda o modelo popular completo /a-a-b-a/ para a construção de outras peças simples, como a primeira de suas valsas.

Na 9ª Sinfonia de Beethoven trata-se de mais uma versão do período classicista com a estrutura antecedente/consequente, mas associado a uma calculada simplicidade melódica, fruto de uma busca consciente por uma representação universalista do homem e da força popular manifestada no texto de Schiller.

Mas são de Beethoven as seguintes palavras do recitativo que inicia a parte vocal do movimento:

Irmãos, cessem estes sons!
Permita-nos cantares mais gratos
e cheios de júbilo.

Isso parece significar uma atitude realmente crítica em relação à arquitetura implícita não apenas nos momentos anteriores da obra, mas também em relação à toda tradição a qual ele próprio pertencia. Os “cantares mais gratos” são efetivamente representados através da ambientação festiva, genérica e popular que vale para a parte coral do movimento. Está aí um exemplo do elemento característico da música daquele período como analogia ao discurso universalizante do poema de Schiller: a fanfarras militar - a farda é ainda hoje o figurino próprio ao carnaval de rua em algumas cidades da Alemanha - e, junto com isso, a busca pelo elemento simbólico popular expresso na condução melódica e na forma musical equivalente à manifestação popular. Revela-se aí também a duplicidade de significados subjacentes à música e a certa literatura desses tempos, manifestada numa assimilação do ideário do Sturm und Drang aqui em associação a valores classicistas persistentes. No entanto, no que tange ao desenvolvimento da parte musical, a cada nova exposição da melodia pelos solistas, Beethoven cria texturas ornamentais cada vez mais densas e elaboradas. Mais tarde, aparecerão ainda as mais intrincadas construções formalistas do universo barroco. O poema, por sua vez, é grandiloquente, faz uso constante de hipérboles e assinala logo em seu início uma referência ao mundo grego.

De acordo com o mesmo modelo das melodias populares típicas acima transcorre o tema da canção *Wohin?* (Para onde?) de Schubert. Por se tratar de uma canção "contínua", não estrófica, o compositor evita o desvio para o V grau no final de /b/, e o substitui pelo II grau. (O V grau está reservado para a parte seguinte da

composição.) Essa melodia, composta originalmente pelo compositor e empregada em uma de suas mais representativas composições, o ciclo *A bela moleira*, revela especialmente a valorização simbólica do Volkslied como fator de identificação de um novo público. Sabemos que a atividade de compositor de canções de Schubert era destinada ao convívio social burguês através de apresentações privadas - as *Schubertiade* -, da qual foram feitos diversos registros pictóricos.

Stendahl

Surge portanto no início do Século XIX um novo gosto musical. Beethoven perscrutava-o enquanto galgava ainda mais alguns degraus na precisa elaboração de suas obras. Esse novo gosto é expresso com bastante clareza nas páginas de Stendahl que trazem o título revelador de *Irrupção dos corações secos. Ideologia da música*.³ Um pequeno resumo da página inicial do capítulo manifesta essa nova tendência:

“A harmonia deve fazer-se notar por si mesma, e desviar nossa atenção da *melodia*, ou simplesmente aumentar o efeito desta?

Confesso que sou a favor deste último partido. Vejo que, nas belas-artes, os grandes efeitos são produzidos, em geral, por uma única coisa extremamente bela, e não pela reunião de várias coisas mediocrementemente tocantes. O coração humano não tem mais que emoções pouco vivas quando seus gozos são entremeados da necessidade de escolher entre dois prazeres de natureza diferente. Se sinto a necessidade de ouvir harmonia magnífica, vou a uma sinfonia de Haydn, de Mozart ou de Beethoven... [...]

A ciência é necessária para escrever harmonia. Eis a necessidade fatal que deu pretexto aos tolos e aos pedantes de todos os matizes para imiscuir-se na música.”

Obviamente, a idéia de *harmonia* aqui é para ser entendida não apenas como a combinação de notas musicais, mas como a adoção de procedimentos formais heterogêneos e diversificados. Está implícito o formalismo classicista e, particularmente, a forma-sonata, cuja história ocupara grande parte da produção dos vienenses e seus precursores. Stendahl associa positivamente essa arte a um passado ainda bem próximo, ou mesmo a sua persistência no presente; Beethoven

³ Stendahl, *A vida de Rossini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 129.

vivia ainda... No entanto, ele critica essa mesma estética tendo possivelmente em mente os sinfonistas franceses confinados à vida musical no interior do recém-fundado conservatório de Paris. (Pedante revela-se ele também no tom de suas afirmações, que alijavam os compositores franceses do desenvolvimento de novas formas instrumentais.) Mas a revelação positiva do gosto pela *melodia* visa a exaltação dos compositores que conformariam a cena parisiense com a produção contínua de uma ópera que exacerbava ainda mais a função da vocalidade - através do bel canto, por exemplo. Tomamos aqui essa exaltação também como representativa dos efeitos do Lied alemão, em especial aqueles produzidos por Schubert, que não demoraram em percorrer toda a Europa.

O Lied se inicia concomitantemente com a propagação da nova estética literária alemã na segunda metade do Século XVIII. A historiografia reputa à Escola de Berlim a primeira leva de composições do gênero, na qual aparecem maciçamente textos dos poetas que continuariam a figurar no gosto burguês algumas décadas depois, como Goethe e Wilhelm Müller. No entanto, foi o público vienense que assistiu ao amadurecimento de um novo estilo em toda sua plenitude criadora. Lá estava o gênio de Franz Schubert, dedicado à produção dessa música vocal e a dar expressão à grande quantidade de gêneros musicais que lhe trazia a tradição. Schubert, em princípio, se beneficiou de algo em andamento; ele não teve vinculação direta seja com os poetas mais cultuados do Sturm und Drang, seja com alguns de seus sucessores cujos poemas foram também frequentemente musicados. Escrevi a respeito da representação que se faz de suas canções em alguns livros de História da Música.⁴

Como exemplo da assimilação do popular por parte de quem escreve música usando lápis e papel, tomemos uma figura do passado: Schubert e o que dizem à cerca dele musicólogos – importantes, sim, mas vitimados pela ilusão de que podem mover-se ao lado da verdade assumindo posições tão restritivas. Eles admitem que a razão do ingresso deste compositor no panteão dos mestres históricos tem a ver com a fundação da canção, um gênero popular por excelência, recebido tardiamente na galeria erudita à custa de muito sofrimento romântico-filosófico. Parece-me aí que a sombra da obra de Beethoven erigia-se não apenas sobre a cabeça do compositor, mas erige-se ainda hoje sobre a cabeça de muita gente: é comum

⁴ Ver Lacerda, M. "Inspirações étnicas". Em Ferraz, S. (Org.) *Notas, Atos, Gestos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, p. 19-31, 2007.

questionar a consistência de Schubert na construção de sinfonias, por exemplo. E quanto à aceitação de suas canções como obras-primas segue-se logo o reparo: a qualidade da forma só se torna notável levando-se em consideração a combinação da voz com o instrumento e a correlação com pictorismo sonoro. Uma outra visão dá ainda crédito menos à canção, propriamente dita, do que à construção do ciclo de canções. Apenas assim seria criada a dramaticidade a partir da variedade de recursos a que o compositor é levado a desenvolver. De ilustração para esses conceitos se oferece, no primeiro caso, as geniais obras *Der Erlkönig* e *Gretchen am Spinnrad*. No caso do ciclo de canções não sobraria muito mais coisa da produção de Schubert além da bela *Die schöne Müllerin*.

Pois bem: as obras citadas estão entre as menos indicadas para caracterizar a canção em suas formas mais comuns, seja no aspecto musical ou literário. *Der Erlkönig* mais se assemelha a uma fantasia vocal com a caracterização alternada das diversas personagens criadas dramaticamente na construção literária, inclusive o cavalo; e a linha melódica de *Gretchen am Spinnrad* nada possui de cíclico e repetitivo e, certamente, não atende à simplicidade exigida pelos teóricos da canção. Com relação ao ciclo de canções, observamos que a produção de Schubert não atinge aí sequer dez por cento do total. Além da *Bela Moleira* ele compôs na forma de ciclo apenas *Winterreise*. O que dizer das outras quinhentas e tantas peças?"

O problema em relação à escolha demasiadamente seletiva da canção é a ocultação de traços importantes que transformam o Lied em uma aproximação idealizada do gênio musical com uma musicalidade concreta refletida na tradição à sua volta. Desaparece assim, muitas vezes, a relação do Lied com os princípios gerais e subjacentes advindos da literatura e com o elemento característico que vai subsidiar também a música instrumental e particularmente pianística do romantismo.

Schubert e Schumann

O enredo de *A bela moleira* se desenvolve em episódios muito bem retratados da percepção do sentimento amoroso e dos estágios de desenvolvimento em direção à decepção e ao desespero íntimo. Nisso, o transcurso dos poemas nada difere das cartas de Werther. No entanto, não se trata especificamente daquele universo das convenções sociais com as quais o protagonista não se identifica, mas sim das ambiguidades de uma realidade psíquica de instabilidade sugerida desde o início. A primeira canção enquadra-se no sub-gênero típico da canção de caminhante. Schubert simula a mesma forma /a-a-b-a/ dos modelos acima, apesar do poeta não se ater à forma habitual da *quadra*. No que corresponderia à parte /a-/, Müller elide

partes da composição poética em benefício da recitação da palavra solta, exclamativa (*das Wandern, das Wasser* [O caminhar, A água] etc). Schubert compensa a elipse dividindo primeiramente a extensão formal entre voz e piano. Na repetição conclusiva de /a/, o poeta simplesmente suprime o grupo de versos reclamados pelo modelo poético em favor da reiteração isolada da palavra solta. Schubert constrói para isso uma inspirada variação motivica do elemento melódico inicial de /a/ atendo-se apenas às notas mais agudas da melodia.⁵ A variação motivica é bem representativa da continuidade do movimento sugerida em todo o poema e também em outros motivos poéticos que surgirão na narrativa. O acompanhamento pianístico pode ser entendido como um exemplo do pictorismo sonoro: a sequência de colcheias do baixo em oitavas representaria a marcha incessante implicada no primeiro motivo do poema: o caminhar (*Das Wandern*). Trata-se de uma canção estrófica, com cinco repetições, com frases de extensão duplicada em relação ao modelo popular.

Na canção seguinte, *Wohin?* (Para onde?), Müller, aí sim, apresenta o modelo popular de composição na maneira mais tradicional possível. Schubert, por sua vez, faz referência explícita a isso apenas na maneira de introduzir a composição: para a primeira quadra ele emula a forma e o desenho melódico popular representado na citação mozartiana e na canção *Der Winter ist vergangen* apresentadas acima. O modelo popular é colocado aqui na maneira de um tema. Como dito acima, o repouso sobre o acorde de V grau na parte /-b-/ em Mozart é substituído pelo desvio a um segundo grau, já que aquela modulação será feita na parte posterior da peça. Também aqui o compositor fecha o tema com a reapresentação das duas últimas frases (/b-a/). Toda a estrutura é simplesmente repetida como em uma canção estrófica. A parte seguinte apresenta uma transição para a dominante, mas não chega a estabilizar-se nessa região; os sentimentos de dúvida do jovem andarilho é acompanhado por uma relativa instabilidade harmônica, e o obriga a uma modulação para o VI grau. Diante da impassibilidade do riacho em responder para onde ele deveria ir, a regularidade das frases de quatro compassos é quebrada e a expressão *Para onde?*, se faz ouvir com toda clareza. Schubert conclui com o tema que retorna

⁵ Schenker faz desta canção um protótipo de seu modelo análise. Ver Cook, N. *A guide to musical analysis*. N.Y.:Norton, 1987, p. 72-3.

na forma de fragmentos. O movimento das águas é representado na maneira ondular permanente do acompanhamento na região média do piano.

A um poema fora do padrão conhecido, Schubert contrapõe uma forma regular e estrófica; a um poema de estruturação métrica habitual, Schubert ilustra com elaboração musical e atenção aos afetos. Estas são algumas das sutilezas geradas pela sensível compreensão dos textos, pela aproximação à linguagem popular e pelo emprego representacional da forma de acompanhamento propiciado pela transformadora técnica pianística. Parece-me que estão aí bem fixadas as novas atitudes que cabiam aos românticos ao se depararem com a expressividade que propõem as múltiplas formas da canção. O discurso linguístico diversificado e reforçado pela parte instrumental - a questão *melodia vs. harmonia*, levantada por Stendahl -, está perfeitamente manifestada no novo gênero.

A omissão de Stendahl da canção alemã pode indicar o fato deste gênero não ter sido plenamente assumido pelos mais brilhantes compositores daquela época mesmo após sua renovação com Schubert. Não será o caso de Schumann, que acaba se destacando também como um dos mais inspidados criadores nessa seara. No entanto, ele teve que superar seus próprios preconceitos musicais. Em carta em 1939 ele declarou o seguinte: “Em toda minha vida considereei a composição vocal inferior à música instrumental. Jamais a vi como uma grande arte. Por favor, não conte isso a ninguém!”⁶ Ele desata compulsivamente a compor canções, da mesma forma como fizera com sua obra pianística nos dez anos anteriores.

A segunda canção de *Dichterliebe* [Os amores do poeta] é assentada sobre a mesma forma musical que *Das Wandern* de *A bela moleira*. O poema de Heinrich Heine apresenta além disso as mesmas características poéticas de *Wohin?* em apenas duas estrofes. Música e poesia transmitem uma idéia radical da enganosa ingenuidade. O acompanhamento, que parece escrito para a mão de uma criança, dobra em uníssono a linha vocal nas partes /a/. No entanto, algumas sutilezas, novamente, não podem deixar de ser notadas: a parte vocal da melodia destas seções conclui invariavelmente sobre o acorde de dominante e cabe apenas ao piano retornar ao acorde de tônica -

⁶ Plantinga, L. *Romantic Music*. N.Y.: Norton, p. 235.

como um eco da articulação precedente; e no âmbito estreito da parte /b/ é realizado um encadeamento tão simples quanto engenhoso e ambíguo. Em Lá Maior a sequência seria a seguinte: || I (V⁷⁺ - V⁷/II - II) VI (II⁷ - V) || ou || II (IV⁺ - VII - I) III⁺ (V⁹ - I) || ou ainda || II (IV⁺ - VII - I) I (vii⁷ - III⁺) || etc! O sexto grau é sugerido através de uma dominante (sem sétima), que se confunde com a mediant maior (a tríade de Dó suspenso maior no final do segmento). É notável igualmente como a repetição final de /a/ inicia-se com um desvio para a subdominante, o Ré M. O compositor consegue criar ainda nesta parte um contraste textural de ordem polifônica aproveitando elementos mínimos do acompanhamento e retoma a parte /a/ com mais uma alteração de ordem rítmica - uma pequena marcha baseada no elemento final de /a/. A melodia mantém-se unitária em toda a peça.

A primeira peça do *Dichterliebe* é também exemplo de recursos extremamente sofisticados combinados com a maior singeleza melódica. Trata-se de um exemplo marcante de ambiguidade harmônica acompanhada também de uma quebra de expectativa de princípios formais. Trata-se de uma canção estrófica, já que ambos os versos são musicados de maneira idêntica.

Schumann cria uma introdução de 4 compassos que sugere a harmonia principal de fá suspenso menor através de uma cadência interrompida na dominante (acorde de dó suspenso maior com sétima). Em seguida ele harmoniza os dois primeiros versos de maneira idêntica em Lá maior (/a-a/). Trata-se, portanto de uma conclusão na primeira parte da canção. Para o terceiro e quarto versos ele cria um movimento de continuidade, concluindo com uma cadência perfeita em Ré Maior, a subdominante do Lá maior: || II (IV V⁷ I) IV (IV⁻ V⁷ I) ||. A partir daí ele reinicia o movimento a partir a introdução. Essa introdução serve também de finalização à peça, que transmite a marcante sensação de uma suspensão. Portanto, o compositor cria dentro destes limites mínimos a sugestão de um fá suspenso menor, um Lá Maior e um Ré Maior. Isso acontece em surpreendente paralelismo com o conteúdo do texto, que toca a mais profunda intimidade: *Chego-me a ela e revelo / Anseios, desejos, anelos.*

As produções de Schubert e Schumann são tacitamente vistas como momentos de partida e culminância no domínio da canção, embora não se desconheça a importância do gênero em todo Século XIX e começo do Século XX. Suas canções

exprimem diferenças que podem ser atribuídas parcialmente ao desenvolvimento histórico tanto da linguagem musical como poética. Como revelam os exemplos acima, Schubert possui raízes mais firmes em uma tradição propriamente alemã. Schumann transforma o elemento literário original em vago argumento para abstrações que caminham para um intimismo e subjetivismo acentuados e alguma metalinguística, muitas vezes ausentes deste repertório em favor do aspecto característico identificado com aspectos da vida exteriores à linguagem musical. Sua obra pianística está por trás destas incursões, enquanto Schubert compartilha diretamente os anseios mais difusos do meio social em que vivia. Mas está por trás disso, igualmente, o desenvolvimento da linguagem - as formas pessoais de expansão de materiais que demanda sobretudo uma lógica evolutiva da técnica musical fundada agora no ideal do criador autônomo.

Para o Lied ficar dentro do quadro formal que o caracterizara é possível que desenvolvimentos ainda mais marcantes e complexos se tornem incompatíveis. Conceitualmente, Brahms revelou com frequência uma extrema atenção às formas diversas de canção e produziu também uma quantidade expressiva delas. Ele introduz arranjos de melodias populares, cuja descoberta e publicação ele acompanha pessoalmente,⁷ recorre à *Trompa mágica do menino* e trabalha com uma boa quantidade de traduções de poemas de outras línguas. Reconhece-se em seus Lieder uma característica comum a toda sua obra: a *integração motivico-temática*.⁸ Não sei, no entanto, se isso seria possível sem contrariar o necessário gosto pela *simplicidade* ou para a necessária ausência de elaboração formal diversificada sugerida nas palavras de Stendahl. É possível também que o Lied da época de Brahms, de forma geral, tenha se afastado em demasia daquela sua origem mesmo no plano simbólico. Isso não os torna menos belos e importantes, mas menos populares.

⁷ Brahms acompanha pessoalmente a edição das primeiras antologias de canções populares alemãs e se engaja em assuntos dessa natureza por toda a vida. V. Schmidt, Ch. M. *Johannes Brahms und seine Zeit*. Regensburg: Laaber, 1983, p. 135-37.

⁸ Schmidt, op. cit, p. 144.

Wagner - O Lied como simbolismo da forma

Aproveitando a menção de Meyer ao personagem Walther de *Os mestres cantores*, examinemos então o momento principal de sua participação no drama. É necessário relativizar a crença em um Wagner alheio aos gêneros musicais presentes na obra dos demais compositores românticos alemães. Sua obsessão pela dramaturgia, o engajamento na realização de suas idéias grandiosas etc. ofuscam parte da matéria musical que aparece em sua obra, ainda que essa seja invariavelmente subordinada aos princípios do drama musical. Wagner é o compositor das Canções com textos de Mathilde Wesendonk, os *Wesendonklieder*, um deles reaproveitado à exaustão no terceiro ato de *Tristão e Isolda*. A canção é ainda colocada no centro dos acontecimentos de *Tannhäuser*. Tannhäuser é um poeta medieval ao mesmo tempo que é o protagonista de um poema da *Flauta mágica do menino*, que serviu a Wagner como inspiração para o argumento da ópera, embora o compositor deliberadamente distorça o final. Em *Tannhäuser* e *Os mestres cantores*, trata-se de casos que ilustram explicitamente o pensamento antropológico da busca por valores culturais de um passado e da criação de um simbolismo que acaba por revelar sem rodeios aspectos culturais e, nesse caso, políticos, da formação de uma identidade nacional.⁹ Carl Dahlhaus reforça a identidade de Walther von Stolzing como a expressão do gênio espontâneo de uma "nova arte", mas indica também sua disposição de remover qualquer obstáculo na base da briga.¹⁰

Em *Os mestres cantores*, a canção vem à tona em pelo menos três momentos: quando Walther manifesta inapropriadamente seu talento no final do primeiro ato - já manifestando a forma pretendida, mas de maneira ainda irreconhecível;¹¹ na exibição do conservadorismo de Beckmesser - ocupando então um espaço considerável da ação dramática; e, finalmente, nas diversas vezes em que surge no último ato a canção que marca a superação de Walther. Nesse último momento, o aspecto simbólico abrange a canção, da mesma forma que suas repetições e as intromissões do coro como representação da organização estrófica típica e, possivelmente, de sua dimensão popular e xenófoba, diga-se.

⁹ V. Anthony Smith, op. cit..

¹⁰ Dahlhaus, C. *Richard Wagners Musikdramen*, Friedrich Verlag, s/l, 1971, p. 70.

¹¹ Op. cit., p. 78.

Wagner recorre a um padrão poético-musical e deixa explícita sua origem. Trata-se da *barform*, na forma /a-a-b/, que deu origem a peças de vários repertórios mundo afora e caracterizou a atuação dos *Meistersinger* dos Séculos XVI e XVII.¹² Wagner apoia-se nas regras de criação extraídas de um tratado do Século XVII, que chega a ser explicitado no libreto.¹³ A forma musical consiste em duas partes musicalmente idênticas (*Aufgesang* - /a-a/) seguidas de uma parte conclusiva de maior extensão (*Abgesang* - /-b/). O compositor escreve primeiramente uma canção para caracterizar o padrão à maneira supostamente antiga, de sete versos, poeticamente corrompida para a representação das concepções ridículas e antiquadas de Beckmesser, o mestre conservador. Mais a frente, no ato seguinte, o modelo é então realizado a contento em versão expandida e adaptada ao herói do drama. Os poemas são os seguintes:

¹² V. Lacerda, Marcos Branda, "Yoruba sacred music and Barform," *Sonus* 22 (2), Cambridge, MA, 2002, pp. 32-55.

¹³ Wagner consulta o tratado J. C. Wagenseil de 1697 sobre os *Meistersinger* para a construção do drama. Sachs é figura real e central na literatura do gênero; os doze mestres, a tábua das regras, a austeridade no controle de sua correta aplicação correspondem de fato aos hábitos cultivados pelos *Meistersinger*.

Wagner - Os mestres cantores 2º ato, cena VI

Beckmesser

Den Tag seh ich erscheinen, a A
Der mir wohl gefall'n tut;
Da fasst mein Herz sich einen a
Guten und frischen Mut:
Da denke ich nicht an Sterben, b
Lieber als Werben
Um jung Mägdeleins Hand.

Warum wohl aller Tage a A
Schönster mag dieser sein?
Allen hier ich es sage: a
Weil ein schönes Fräulein
Von ihrem lieb'n Herrn Vater, b
Wie gelobt hat er,
Ist bestimmt zum Eh'stand.

Wer sich getrau, a B
Der kommt und schau. a
Da steht die hold lieblich Jungfrau, a
Auf die ich all mein Hoffnung bau, a
Darum ist der Tag so schön blau, a
Als ich anfänglich fand. b

Tradução

Vejo raiar o dia
Com muita satisfação;
Meu coração se sacia
De boa e pura animação:
Não penso mais em morrer,
E quero sim concorrer
À mão de uma jovem mocinha.

Por que quer este dia
Ser de todos o mais belo?
A todos então diria:
Porque a linda mocinha
Com muita exaltação
Foi posta à disposição.

Por seu amável genitor

Vem e, atento, fita
Quem em si se fia,
Lá está a senhorita
Na qual meu amor se deposita.
E o azul do dia maior beleza dita
Do que sentia eu pela manhã.

Wagner, Os mestres cantores - 3º ato, cena 2

Walther

*Morgenlich leuchtend in rosigem Schein
von Blüt und Duft geschwellt die Luft,
voll aller Wonnen, nie ersonnen,
ein Garten lud mich ein, Gast ihm zu sein.*

*Wonnig entragend dem seligen Raum,
bot goldner Frucht heilsaftge Wucht
mit holdem Prangen dem Verlangen,
an duftiger Zweige Saum, herrlich ein Baum.*

*Sei euch vertraut, welch hehres Wunder mir geschehen:
An meiner Seite stand ein Weib,
so hold und schön ich nie gesehen:
gleich einer Braut umfasste sie sanft meinen Leib,
mit Augen winkend, die Hand wies blinkend,
was ich verlangend begehrt, die Frucht so hold und wert
von Lebensbaum.*

Tradução

No ar matinal, cintilante em róseo brilhar,
túmido de odores, da fragrância de flores,
sem disfarces e de prazeres pleno,
o jardim convidava-me ao hospedar.

No espaço sagrado, a árvore viçosa,
oferecendo ao desejo o bálsamo vigoroso
do fruto dourado, de fulgor gracioso,
no debrum de hastes perfumadas, erguia-se airosa.

Sabei todos o milagre sublime que me aconteceu:
a meu lado uma mulher havia,
graciosa e linda como jamais vira,
qual uma noiva, suave, em meu corpo roçava,
com aceno no olhar, insistente a apontar
o fruto valoroso da árvore da vida
que desejara com ardor.

Beckmesser

Na canção destinada a Beckmesser no final do 2º ato, a personagem, a quem é atribuído o espírito mais conservador entre os mestres, realiza a forma consequentemente de maneira convencional. Cada uma das duas estrofes iniciais é tratada segundo os princípios da *barform*: os dois versos iniciais possuem a mesma melodia (/a-a-/). O terceto final é mais longo também musicalmente, apresenta os mesmos elementos das frases precedentes e um melisma correspondente ao estilo dos antigos *Meistersinger*. O emprego de rimas sugere um esquema pré-definido (a,b,a,b,c,c,d). A representação inclui o emprego arcaizante de um alaúde como forma de acompanhamento, a primeira cadência possui um aspecto modal¹⁴ e o diatonismo é absoluto na construção das partes. A terceira estrofe é distinta: é musicalmente mais longa que as demais, possui uma abrupta modulação (para Dó M), um retorno a Sol M via uma estranha cadência sobre VI grau. O último verso apresenta uma rima retardada com os últimos versos das estrofes precedentes e a anódina composição sonora da estrofe (rimas em a-a-a-a-a) caracterizam a ausência de criatividade atribuída ao personagem no desenrolar da trama. Wagner sacrifica aqui a parte poética por razões de dramaturgia e deixa que a música flua de maneira curiosa, mas envolvente, chegando a incorporá-la ao coro que finaliza o ato de maneira espetacular. Aqui também está presente o tema da natureza sacralizada como moldura à cena amorosa, mas marcado pela presença de ridículos convencionalismos.

Walther

No poema de Wagner destinado a Walther notamos a realização do modelo transformado nos termos de um poeta escassamente preocupado com a precisão

¹⁴ Na parte vocal há um breve repouso em VI mas logo seguido de V. Wagner introduz mais adiante a dominante como preparação para a parte /b/, de forma semelhante à canção de Walther.

formal. Wagner renega o poder de coesão do metro e de um esquema regular de rimas, dá preferência a aliterações e à profusão de vocabulário. Ele toca ainda com mais clareza a questão erótica que ficara apenas subentendida na primeira canção de Heine do *Dichterliebe*. O esquema da *barform* é mantido na relativa simetria entre as duas estrofes iniciais e na expansão representada pela terceira estrofe. A música se encarrega de reforçar a idéia deste modelo respeitando as cesuras do texto, empregando o mesmo motivo no início das duas estrofes simétricas e introduzindo um motivo derivado no início da terceira estrofe (anáfora). A dimensão da estrofe final leva-o a mais uma cesura como preparação a um motivo subsequente, anunciado desde a abertura do drama (lá-fá-mi-ré). O mestre Hans Sachs, que assiste o pupilo na construção da forma, observa que a a canção é longa demais e que, contrariamente à norma, a segunda estrofe diverge da primeira na construção musical. Walther teria ignorado a regra da repetição literal dos dois primeiros termos - lembremo-nos aqui da estrutura da canção popular - para inserir no final da segunda estrofe uma cadência na dominante. Apesar disso, assistimos ao criador das mais extremas flutuações harmônicas do Século XIX atendo-se ao diatonismo e à tonalidade de Dó maior em favor da representação teatral e ao que alcança o potencial de uma canção.¹⁵

Schubert - Wandrers Nachtlied II

...

¹⁵ Em /a-/ (c. 1-12) Wagner se restringe a inserir dominantes individuais da tonalidade relativa (c. 6 e 9); em /a'/, após o mesmo procedimento (c. 18), há uma modulação para concluir o segmento na dominante (c. 19-23); e na parte final (c. 25) há um rápido desvio para subdominante relativa (c. 32). A tonalidade é retomada após uma extensa cadência onde se percebe alguma flutuação harmônica entre as tonalidades de dominante e tônica.