

Aspectos do Romantismo na música

Marcos Branda Lacerda

3

A peça característica - nota sobre Beethoven

A Beethoven coube manifestar o início de novos tempos e um novo repertório musical, ainda que sua formação, como de resto a formação de Goethe e Schiller, foi irremediavelmente marcada pela vivência da cultura pré-revolucionária. Sobre sua produção, que coincide mais claramente em termos formais e de conteúdo com o repertório originalmente romântico, recai o manto de certa insipiência na comparação com sua produção maior: ele escreve canções, agrupa-as em um ciclo (*À amada distante*) - um dos primeiros ciclos de canção de um reputado autor -, publica um conjunto de peças soltas para piano solo (as *Bagatelas*) e escreve marchas militares sobre hinos identificáveis na cultura urbana. As obras de seu período intermediário, escritas a partir da 3ª Sinfonia e da Sonata *Pastoral* para piano solo, apresentam traços marcantes da música programática, que se tornará mais um gênero típico da cultura romântica através do Poema Sinfônico. No entanto, trata-se de construções escassamente identificáveis com atitudes espontâneas e *despojadas*. As marchas *características* da terceira e da quinta sinfonia, por exemplo, são conduzidas de maneira excessivamente abstrata e servem de argumento para extensas demonstrações de sua proficiência construtiva. De maneira ambígua, o *elemento característico* já está, portanto, enunciado em sua obra e já se percebe também uma boa quantidade de significação, embora não *implícita*, como requer Meyer para a postura genuinamente romântica. (Ao lembrarmos tudo isso nos vem novamente a mente o duplo significado da posição de Goethe, que soube reencontrar-se com padrões clássicos da composição literária após colaborar decididamente na fundação da nova arte romântica.)

Não obstante, pode-se notar em grandes obras de Beethoven algumas das fontes inspiradoras que correspondem às expectativas românticas em desenvolvimento nas primeiras décadas do Século XIX. O primeiro movimento da **Sonata opus 101** revela uma marcante suavidade e permanece dentro de uma atmosfera fundamentalmente

unitária; o movimento vem acompanhado da inscrição: *Um pouco vivo e com o mais íntimo sentimento*. A composição se inicia com uma melodia singela e permanece em torno da idéia de afirmar a tonalidade da dominante como tonalidade principal, o Mi Maior. A parte seguinte é um desenvolvimento de bastante atividade harmônica de mesma característica temática. O motivo original na tonalidade de Mi Maior é então introduzido para conduzir finalmente à tonalidade principal de Lá Maior, onde se inicia uma *coda* com algumas inflexões harmônicas inesperadas. A permanência dentro da mesma atmosfera e do mesmo conteúdo temático dentro de um quadro harmônico instável e enganoso é uma ambiguidade própria aos românticos que estariam ainda por vir.

A Sonata para piano opus 110, em Lá bemol Maior, é exemplo disso ainda mais expressivo. Dois de seus movimentos (o primeiro e o terceiro) transcorrem sob o domínio da vocalidade, de um discurso sentimental e não necessariamente trágico. O tema inicial do primeiro movimento inicia-se com um motivo rítmico-melódico - uma abstração equivalente a muitos de seus temas. Esse motivo vem seguido imediatamente por uma larga e expressiva melodia de caráter vocal. Ele emprega como forma de acompanhamento para esta melodia, e também nas conclusões intensificadas da seção temática seguinte, acordes plaquês, antecipando uma técnica e expressão tipicamente românticas. Essa estrutura temática é alternada não com um segundo tema dotado dos mesmos painéis ornamentais sugestivos da mesma matéria sentimental em que transcorreria a obra até ali. Isto é, trata-se de um movimento de sonata destituído do tradicional contraste entre zonas temáticas. Assim como na Sonata Waldstein, Beethoven inverte a ordem habitual estabilidade/intensificação dos dois grupos temáticos, embora, aqui, a transparência melódica inicial quase não deixe espaço para isso. A exposição praticamente se esgota em si mesma. Não fosse a condução para a tonalidade dominante, essa parte possuiria quase um valor autônomo. No curto desenvolvimento, o compositor reitera apenas o elemento introdutório dentro da atmosfera unitária proposta na parte da exposição. O movimento mantém-se como um painel de figuras relativamente homogêneas, comum a muitas composições românticas. Reconhecemos aí o elemento característico que define tantas das peças que começavam a ser produzidas.

O terceiro movimento - uma ária barroca - possui também um caráter estritamente melódico e vocal, agora claramente evocando uma atmosfera religiosa e pietista. A forma de acompanhamento se dá novamente mediante o emprego de acordes *plaqués*, seja no decurso da melodia ou do recitativo instrumental que a antecede. Esta melodia retorna separando as duas partes da fuga que encerra a composição. Ele fará isso novamente pelo menos no quarteto opus 132, no qual coloca em marcha procedimentos variacionais a cada reaparecimento do material inicial. Os elementos lá são uma dança e uma forma polifônica arcaizante, livremente inspirada em um passado antigo. Nesta sonata, no entanto, trata-se de uma discreta intensificação na articulação da melodia que lhe dá um caráter ainda mais expressivo e em nada turva a percepção da atmosfera unitária. O segundo movimento possui um caráter talvez inédito de rusticidade, onde se vê novamente o emprego dos acordes *plaqués* contrastados com as escalas da parte central, primeiramente misturados às interjeições dos acordes anteriores. A fuga final representa também um dos elementos arcaizantes do estilo tardio de Beethoven. Aqui ela vem arranjada para piano - um procedimento que é novo no contexto pianístico. Ao mesmo tempo que ele recorre aqui a elementos formalistas extremos (uma fuga em várias modalidades possíveis), ele os rejeita, destruindo-os com violência expressiva para a construção do final da composição. Beethoven deixa nos três movimentos iniciais desta sonata a impressão de não haver lançado mão de todos os recursos de construção pelos quais sempre se empenhou. No entanto, compensa isso com a densidade construtiva e sonora do movimento final.

A peça característica

Um relato do que realmente significou a liberação do modo de vida burguês no início do Século XIX foi feito por ninguém menos do que Stendhal em seu livro dos anos de 1820, que cito aqui mais uma vez:

“O público de 1780 era uma reunião de ociosos; hoje, não apenas não existem vinte ociosos no meio de toda a sociedade de Paris, mas também, graças aos partidos que se fortalecem há quatro anos, estamos talvez às vésperas de nos tornar apaixonados: essa mudança extrema decide toda a questão.”¹

¹ Stendhal, *A vida de Rossini*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995, p. 185.

O *ócio* aristocrático atribuído à vida cultural do final do Século XVIII confirma o insucesso dos concertos públicos de Mozart e explica a frustração do projeto de independência do compositor.² O que se apresenta como novo no domínio da música instrumental doméstica e profissional é o que se convencionou chamar de “peça característica,” que é junto com o poema sinfônico, um gênero nascido no seio do Romantismo.³

Com a peça característica dá-se por assim dizer a ruptura com o racionalismo clássico, que significaria em termos musicais a perda de prestígio da forma-sonata e formas correlatas como o rondó-sonata ou a ária-da-capo.⁴ Estas são formas associadas com algum tipo de engenhosidade, e que certamente estão na base da crítica de Stendhal às escolhas composicionais mais complexas. O repertório é, também por razões comerciais, expandido com essas peças normalmente curtas, de matizes bem definidos e caráter unitário. Não me parece distante a relação do Lied com a chamada *peça característica*. O Lied se estabelece primeiramente como uma necessária expressão de etnicidade e se desenvolve a partir daí para ganhar a dimensão de um gênero autônomo dentro de contexto musical e social amplos. Ele empresta também a chamada forma A-B-A para o novo gênero. A canção traz em si mesma a idéia da expressão característica: *Das Wandern* de Schubert, acima mencionada, é baseada em um sub-gênero pré-definido culturalmente através do Volkslied: a canção de caminhante; *Wohin?* suscita a mesma ambientação, buscando retratar elementos figurais significantes e evocativos da natureza e etnicidade na qual se insere a forma literária aparentemente simples e que vem agora expandida pela adição de aspectos musicais. Neste sentido, os compositores das novas peças características parecem respeitar a homogeneidade de construção e a parcimônia na elaboração formal desejadas por Stendhal.

O conceito se populariza e passa a ser usado sob novas e vagas rubricas: a Schubert associamos hoje os *Improvisos (Impromptu)*, os *Momentos musicais (Moments musicaux)* ou simplesmente as *Peças para piano (Klavierstuecke)*; a Mendelsohn, as

² Ver acima e Elias, ob. cit. p. 9-14.

³ A rigor, o Lied, que tão bem caracteriza o Romantismo, nasce durante o classicismo, como um produto da Escola de Berlin.

⁴ Coloco aqui a ária da capo nesse contexto por sugestão de Rosen, (Citar obra)

Canções sem Palavras. O despojamento de Chopin em relação às formas clássicas, faz com que ele construa um conjunto impressionante de peças sob os títulos seguintes: Noturnos, Prelúdios, Estudos, Improvisos, mas também os *Scherzi*, as Sonatas etc. Formas poéticas e narrativas da literatura são reintegradas à terminologia musical e ganham interpretações cada vez mais pessoais, como a *Balada* e a *Romança* ou poemas citados *ad hoc* como sugestões de sonoridade, tempo, textura e caráter (Liszt). Schumann recorre com assiduidade a sugestões literárias de toda espécie para agrupar inúmeras peças em ciclos ou coleções. *Novellete*, *Kreisleriana* (Kreisler é personagem de E.T.A. Hoffmann), *Danças dos companheiros de David* (segundo suas próprias inspirações novelescas), *Papillons* (Borboletas) e muitos outros títulos.

Ainda que a lista de estímulos exteriores à criação musical possa ser grande, pode-se notar certos elementos comuns e constantes, cuja abordagem por compositores excepcionais passa a ser requerida - da mesma forma como se curvou o universo intelectual à canção popular.⁵ Trata-se muitas vezes de gêneros populares, ou, pelo menos, pertencentes à experiência do homem da cidade dentro de seu contexto normal de vida. Chamam a atenção aí as inúmeras modalidades da marcha, da valsa, da mazurca, a romança etc. Nesse universo de referências possíveis esconde-se também a ideia romântica da liberdade do artista e da salvaguarda de sua individualidade.

Adorno aborda com aguda percepção a importância do papel das *atividades secundárias* ou a sobreposição de vocações no desempenho estético de alguns compositores românticos importantes.⁶ Tais atividades atuam como co-participantes da criação dos elementos de estilo que compõem suas obras. Segundo Adorno, a Schubert somava-se a personalidade do músico de taberna, a Chopin o *insólito frequentador dos salões*; Schumann teria se ocupado de gravura a óleo

⁵ V. Nietzsche, F. O nascimento da tragédia. Tradução de Jacob Guinzburg, São Paulo: Cia das Letras, p. 46-7.

⁶ Adorno, Th. "Versuch über Wagner"(Ensaio sobre Wagner), *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt, Suhrkamp, 1986, p. 26. Lamentavelmente, esse pensamento vem associado a uma avaliação desabonadora dos gêneros populares. O autor começa seu pensamento afirmando o seguinte: "Vale a pena observar a montanha de lixo, entulho e Unrat, acima da qual se elevam as obras de artistas significativos e, a qual devem algo de sua existência (Habitus), mesmo que desviando-se ligeiramente dela."

(Öldruck); Brahms seria o professor de música. Com relação a Wagner, especula-se sobre a sua capacidade de admirar de maneira diletante as várias artes separadamente (a sugestão é de Thomas Mann), um hábito que o leva finalmente à formulação de sua *obra de arte total* (Gesamtkunstwerk).

Nos casos de Schubert e Chopin, é nítida a aproximação de ambos ao repertório popular ou representativo do gosto burguês daquele momento. É preciso qualificar em linhas gerais o ambiente de salão: em primeiro lugar havia o *Salão aristocrático*, que contava com a presença de artistas apreciados e altamente capazes como Schubert, Liszt e Chopin e era caracterizado por recorrer a melodias populares "na forma de Aberturas de ópera, Romanças e Canções populares (Volkslieder)." (O Salão burguês, que começa a se impor a partir de 1830, ao contrário, contava com a participação de músicos desconhecidos ou mesmo a prática musical amadora e diletante.)⁷

Em Schumann teríamos o gosto do autor pelo que excede o elemento puramente musical, seja pelo viés da impressão pictórica ou literária. Schumann é também o autor de texturas decorativas, como demonstram as pródigas apojeturas da primeira peça do *Dichterliebe* (Os amores do poeta) comentada acima. Em Brahms, é clara a maneira com que se nutriu das formas e processos de construção oferecidas pelo estudo da tradição, seja do passado classicista imediato, seja no estudo do repertório do renascimento e da cultura popular. Brahms é também o compositor que busca a mais consistente organicidade motívica e temática geral na estruturação de suas obras.

Os gêneros que se associam à Peça característica, ainda que semanticamente imprecisos, são um fenômeno cuja criação se torna generalizada no Século XIX, assim como foi o Lied. Poucos autores são tão generosos quanto Chopin em nomear suas peças, ou conjuntos de peças, por uma terminologia relativamente precisa, estável e identificadora de algum atributo musical explícito: *valsa, mazurca, prelúdio, estudo*. A *balada* e a *romança* são termos nascidos na literatura e evocativos de

⁷ Ulrich, Danja. *Salonmusik zwischen Kunst und Nicht-Kunst*, Grin Verlag: Norderstedt, 2010, p. 6. Nesse contexto, o autor se refere também à preferência de temas de construção periódica, como apresentados abaixo. V. também *Salonmusik*, MGG, p. 862.

algum aspecto formal e simbólico do discurso musical. A romança é considerada como um gênero lírico, mas que vem do uso pelos autores clássicos, embora não de maneira disseminada (Beethoven possui duas romanças para violino e orquestra de dimensões bastante significativas). Em Brahms, a balada não apresenta senão a mesma dimensão das peças que passam a compor o repertório pianístico solista regular. Para Chopin, ela significa uma das maneiras pelas quais se aventura em grandes construções musicais cheias de significação de toda ordem, mas também evocativas dos gêneros musicais socialmente bem definidos: a Balada nº 1 em Sol Menor, mesmo com toda sua complexidade formal, é uma reunião de valsas dramaticamente entrelaçadas; o elemento épico implicado na construção poética parece ter aí maior significação do que para Brahms, embora se possa verificar o aspecto de bravura comum às obras de ambos assim tituladas. Brahms recorre ainda à absoluta imprecisão do significado de *Intermezzo*, para o qual se encontra a seguinte definição:⁸ “... peça característica, sugestiva de uma inspiração quase accidental, como se tivesse sido composta entre obras de maior importância.” E é essa imprecisão que dá margem ao compositor, no opus 118, por exemplo, de contrapor quatro intermezzos a uma balada e uma romança. Para complicar o ânimo pelas definições, o ciclo é ainda iniciado por dois intermezzos, isto é, sem que sirva como interlúdio a coisa alguma. Apesar disso, a expressão característica possui, de fato, aceções não tão imprecisas, na medida em que o compositor rejeitara para estas peças o título geral de *Peças características* sugerido pelo editor.⁹ Finalmente, é interessante lembrar que Brahms cogitara chamar a balada deste ciclo de rapsódia.

Schumann submete o conceito do *característico* a profundas abstrações quando reúne estas peças em coleções de larga dimensão. Aí aparecem a valsa e a marcha em suas várias modalidades, as aproximações pictóricas, as alusões aos universos barroco, religioso e infantil, aos sub-gêneros do Lied etc. O ciclo schumaniano parece seguir o mesmo princípio norteador do ciclo de canções, mas sem o apoio de narrativas unificadoras. O semiologista Barthes se aventurou em destrinchar

⁸ Apel, Ob. cit. “Intermezzo.” “...character piece, suggestive of the somewhat casual origin of a piece, as if it were composed between works of greater importance.”

⁹ Ver Fellingner, I. *Prefácio à edição*. Viena: Urtext, 1974.

livremente aspectos de significação de *Kreisleriana*.¹⁰ Ele parte de valores negativos para definir a sucessão dos momentos desta obra: “Na *Kreisleriana* de Schumann não escuto, de fato, uma nota sequer, um motivo, um tema, uma gramática, um sentido - nada que permitiria recompor uma estrutura de alguma maneira inteligível da obra.” Barthes define os quadros desta composição com base em movimentos sugeridos ou despertados pelas estruturas musicais que lhe oferecem um paralelo com a presença do *corpo* na consciência do homem já a partir do Século XIX. E as peças aqui passam do caráter impreciso à expressão de movimentos físicos: voltear, expandir, despertar, contrair, dançar, bater, brigar... “*Alma, sentimento, coração* são nomes românticos para o corpo.”¹¹

Valeria aqui um paralelo com uma outra visão que, de certa maneira, permite colocar este repertório à mercê de uma apreciação estética mais aproximada do fenômeno musical e do psiquismo a que estavam submetidos os artistas europeus da primeira metade do Século XIX.

“... a natureza torna-se um espírito criativo cuja aspiração é a auto-realização cada vez mais completa. O conhecimento deste espírito (o Absoluto) não pode ser adquirido por meios racionais e analíticos, mas unicamente por uma absorção emocional e intuitiva no seio desse processo de auto-realização. A inocência espontânea da criança (e da infância da humanidade) é corrompida pela separação intelectual da natureza, mas a história individual, tal como a história humana, pode ultrapassar esta separação através de um processo em espiral no qual se reconquista a unidade perdida, apesar de clarificada e melhorada pela jornada. A arte romântica é assim essencialmente movimento, representada em demandas, jornadas e peregrinações, cujo objetivo é o regresso a um lar ou refúgio perdido.”

Curiosamente, tanto a visão que parte da filosofia idealista de Schelling, que coloca o *espírito* à frente da percepção, como a fenomenologia que reinterpreta a ideia de *corpo*, para criar um receptáculo do estímulo musical de diversas dimensões integradas, terminam por ligar à arte romântica a mesma ideia de movimento.¹²

¹⁰ Barthes, R. “Rash.” In *Schumann II*, Munique: Text und Kritik, p. 264-74. Leia-se “Corpo” aqui em sua dimensão fenomenológica, que reflete a experiência “contrária ao processo reflexivo que separa o sujeito do objeto.” Merleau Ponty, *La phénoménologie de la perception*, 1945, Cit. em Blackburn S., *Dicionário de filosofia*, Lisboa: Gradiva, 1997, p. 89.

¹¹ Barthes, ob. cit., p. 271.”

¹² Blackburn, ob. cit. “Romantismo.”, p. 388.

Abre-se, em resumo, a possibilidade de se ignorar a definição precisa do *carácter* específico atribuído a cada uma destas designações, apesar dessa esfera de significação ter desempenhado um papel relevante nas escolhas dos compositores e de continuar atuando subjetivamente na fruição deste repertório. A peça característica constitui juntamente com o Lied um tipo de diferença fundamental introduzida pelo romantismo na cultura. As formas daí derivadas não ultrapassam, salvo exceções, uma dimensão restrita. Em obras desta natureza, os compositores estavam obrigados ao exercício da concisão, o que nem sempre atendia a seus desígnios. Desta forma, o romantismo assiste também, para lealmente às pequenas construções musicais, à expansão da ópera e do drama musical e dos meios de expressão instrumentais e da orquestra. Mendelsohn destaca-se aí como o prodigioso pioneiro da *Abertura* orquestral pura - *Sonho de uma noite de verão*, *A gruta de Fingal*, escritas sob estímulos programáticos extra-musicais. Com isso, ele auxilia na construção de mais um gênero - o poema sinfônico -, da mesma forma que escreve sinfonias *temáticas*, dando acesso neste meio aos elementos característicos diversos. Schubert esparge sobre sua produção orquestral e de câmara elementos melódicos extraídos da canção e do universo simbólico e sensual característico. A partir destes elementos pode-se tentar buscar uma apreciação de obras mais tardias: das sinfonias de Brahms e Tchaikovsky, aos poemas sinfônicos de Strauss, bem como as obras de Mahler que retrocedem de forma até ostensiva, mas complexa e integradora, aos valores instituídos no início do século. Sua adesão ao Lied e a seu diversificado poder de sugestão é expresso simplesmente no fato dele próprio dedicar-se a escrevê-los do ponto de vista literário além de olhar tardiamente e com inusitado interesse para a *Trompa Mágica do Menino*. O elemento característico de ordem mais objetiva vai oferecer a possibilidade de inclusão de escolas nacionais de diversas procedências, constituindo-se parcialmente em estilos definidos, integrados ou relativamente paralelos ao *main stream* representado pela predominância historicamente adquirida pela tradição musical alemã. Mas é também simplesmente natural que a tradição classicista, livre das convenções de neutralidade expressiva, tenha subsistido neste contexto e subsidiado formalmente muitas destas criações.

Inserir: *Lirismo classicista vs dramaticidade romântica*

Alguns exemplos musicais

As definições de peça característica são unânimes em referir aspectos importantes e mais comuns da Peça Característica, como a relativa brevidade, que a maioria delas apresenta, a imprevisibilidade da forma, a eventual relação com o Lied, a integração eventual a um conjunto ou ciclo de peças, a importância ou irrelevância dos títulos que possam ter. No entanto, quando se pensa em traços de construção propriamente ditos, foi Hugo Riemann quem arriscou expressar alguns aspectos relevantes ligados à sua construção. Ele chama a atenção para a *importância expressiva que adquirem os motivos individualmente, a envolvente insistência do compositor em produzir um efeito unitário e sua satisfação com a magia da sonoridade plena*.¹³

Ao esbarrarmos em questões semânticas sugeridas nas relações entre música e texto estabelecidas no Lied e nas escolhas poéticas refletidas nas peças características, talvez estejamos buscando fundamentalmente uma maneira de expandir um conjunto de elementos analíticos mutuamente determinantes. A fragmentação em gêneros e sub-gêneros, da mesma forma que as *significações implícitas* possuem o efeito de liberar formas de construção possíveis, sensivelmente perceptíveis e imagináveis.

Sem pretender um compromisso com idéias generalizantes sobre o estilo romântico, olhamos em um primeiro momento para composições diversas unificadas pelo emprego do mesmo esquema formal e seu respectivo contexto musical de dimensões não muito abrangentes. Trata-se da forma periódica que consiste na sequência de frases do tipo antecedente/conseqüente. A rigor, a escolha desta forma musical por compositores românticos poderia significar já um traço característico, representativo de um legado tipicamente alemão. Esse elemento era associado socialmente à uma cultura aristocrática, mas suportava também um paralelo com estruturas populares, como vimos na parte dedicada à canção. A sobrevivência deste modelo formal por todo Século XIX é também um sinal de resistência de um substrato clássico no conjunto de atitudes românticas.

Brahms - Intermezzo, Opus 118, nº 2

¹³ Riemann Musiklexikon, Sachteil, Verbete "Charakterstück", p. 156-57, 1967. O original é o seguinte: ... *der auffällig konzentrierte Ausdrucksgehalt der Einzelmotive ...*, ... *das entzückte Verweilen des Komponisten bei der Einzelwirkung, das Schwelgen in dem Zauber des Vollklanges*.

No Intermezzo, opus 118, nº 2 de Brahms assistimos a uma realização muito expressiva da imagem de *professor de música* descrita por Adorno. Um motivo de três notas é articulado variadamente duas vezes em sequência e seguido de uma configuração que consiste no contorno melódico de uma sequência de acordes acrescido de uma cadência. A mesma estrutura é repetida de maneira muito semelhante, compondo o par de frases que mantém entre si uma relação antecedente/consequente. O antecedente é concluído por uma cadência interrompida na dominante; o consequente é concluído com uma cadência perfeita na dominante. Brahms repete toda a estrutura periódica, mas aumenta a densidade harmônica das partes não motivicas de ambas as frases, sem realizar, no entanto, nenhuma transformação de ordem estrutural.

Brahms quebra a forma periódica no segmento seguinte com três frases a partir de c. 16. É colocado em marcha um processo de desenvolvimento a partir de movimentos modulatórios inconclusivos guiados por um fragmento extraído do motivo principal. Este movimento retornará à tonalidade principal em c. 30, mas cadencialmente apoiado na sub-dominante. O motivo principal está sempre presente de alguma maneira. Em 30, Brahms alude ainda a conformação periódica do tema apresentando na frase consequente o motivo fortemente variado. Finalmente cria uma coda com a figura do desenvolvimento também na forma de um período expandido por uma cadência alusiva ao motivo principal.

Essa parte é suficiente para observarmos um conjunto de elementos característicos do romantismo, mas sobretudo da escrita de Brahms. Adorno não indica no que estava pensando de fato quando caracterizou-o como o professor de música. Mas podemos asserir aqui duas características fundamentais que corresponderiam a isso. Primeiramente a escolha da construção periódica, característico do estilo classicista. Um recurso formal sobejamente utilizado por Mozart e Haydn, conforme a parte anterior sobre a canção.

Em segundo lugar, o emprego quase especulativo do potencial do motivo como explicitado acima nas palavras de Riemann. Em primeiro lugar, o motivo de três notas é parte da mesma da mesma idéia de construção motivica que norteia a construção das peças op. 118, números 1, 3 e 6. Aqui, como vemos, a aparente contiguidade das

notas já passa por uma grande alteração com a transposição do lá uma oitava acima na repetição do motivo dentro do mesmo período. Como se não bastasse, no compasso 34, o compositor apresenta os motivos na forma invertida, assumindo sem problemas o salto de sétima para na repetição motivico dentro da mesma frase. Finalmente, observe-se que Brahms na composição do antecedente apresenta o primeiro acorde tônica na como tríade perfeita imediatamente ligada à subdominante e na construção reescreve como uma dominante com sétima criando uma ambiguidade notável entre os graus I e IV.

O *professor de música* estará presente ainda na construção da parte B dessa peça: o tema secundário na tonalidade relativa menor apresenta uma construção polifônica também na forma de um período, combinada a uma configuração típica de acompanhamento pianístico. Esse tema é reescrito na forma de um coral suscitando ainda novas associações de caráter. Tanto aqui quanto no tema principal, o compositor usa do contraste entre a nota pedal no antecedente e a elaboração melódica como forma de acompanhamento na parte consequente.

A peça é formalmente tão sutil, que, ao retornar à parte A, Brahms o faz a partir da segunda apresentação do tema na parte inicial (c. 77). Ele mantém o formato do período, assim como as relações tonais entre as frases, mas altera os dois últimos compassos destas frases para causar ainda mais um efeito expressivo. O ponto culminante fôra construído no final da parte B.

Schumann - *Träumerei* (Sonhos)

Em *Träumerei* de Schumann é usado o mesmo modelo formal. É criado como tema um período com os termos antecedente/consequente. O primeiro termo possui uma cadência interrompida ainda no primeiro grau e o segundo uma cadência perfeita sobre a dominante. Esse mesmo período será usado na conclusão da peça: o antecedente será simplesmente repetido literalmente enquanto o consequentemente sofrerá dentro da mesma condição melódica uma adaptação para a tônica, seguindo em pequenas dimensões o mesmo princípio da forma sonata.

A peça possui uma parte central, que consiste na construção de duas frases com o mesmo material temático. A primeira frase parte novamente da tônica e conclui com

uma cadência perfeita sobre II (Sol m), embora a fundamental do acorde sofra um retardo. Na frase seguinte ele parte subitamente da subdominante e realiza uma progressão à relativa (ré menor). No entanto, o acorde final não está em posição fundamental e acaba por exercer uma função de passagem para o restabelecimento do Fá M no acorde seguinte.

Schumann mantém o mesmo tipo de frase na parte central da peça, mas neutraliza a formação típica de um período. A segunda frase não se constitui numa conclusão para uma sensação que ficara em aberto na primeira frase. Estas frases são um desenvolvimento modulatório; conjuntamente, elas estabelecem uma relação de contraste às formações periódicas das extremidades. A meu ver, caracteriza-se aí a forma A-B-A, ainda que o elemento temático permaneça absolutamente homogêneo. O gênio musical consiste em não permitir que se projete na condução melódica da parte central a complexidade do processo de elaboração harmônica, que atuaria de maneira desestabilizadora sobre a atmosfera lírica definida para a peça desde seu início. A presença da melodia com sua vocalidade é aqui absoluta.

Uma última palavra deve ser dada sobre a construção de cada uma destas frases da composição de Schumann. A melodia possui duas fases nitidamente demarcadas: um movimento ascendente com um repouso na nota mais aguda, seguido de uma queda melódica em um espaço métrico maior. Observe-se que a articulação dos acordes no acompanhamento e mais a nota mais aguda da melodia recaem sistematicamente em posição métrica sincopada, gerando uma espécie de polifonia rítmica ou efetivamente uma ruptura com a métrica estabelecida. Em comparação a Brahms e à peça de Mozart, a frase aí não possui um motivo articulado duas vezes, mas descreve um único movimento seguido de uma continuação e cadência.

Träumerei se tornou um dos mais notáveis hits do repertório romântico.

O modelo classicista e expressividade

Essa peça de Brahms dá ensejo a comparações ainda mais profundas com o universo classicista: o tema das variações da Sonata em Lá M de Mozart consiste também em um período com duas frases na relação antecedente/conseqüente. A construção das frases em ambas as composições é, em linhas gerais, idêntica: um motivo de três

notas que ocupa o âmbito de uma terça é articulado duas vezes e seguido de um pequeno segmento ascendente e uma cadência (motivo, continuação e cadência). A tonalidade de Lá Maior é a mesma nas duas peças.

Nas composições de Schumann e Brahms nota-se, portanto, a alusão a uma forma gerada no classicismo, mas reinterpretada dentro do universo romântico. Ela coincide também com aquela versão do Lied, digamos, aristocrática. Em Mozart (assim como em Haydn e Beethoven), esta forma periódica não possui sempre um valor absoluto, na medida em que é empregada como ponto de partida de construções mais elaboradas. É possível para este exemplo de Mozart evocar uma manifestação do caráter galante ou mesmo de uma dança barroca (quem sabe uma siciliana). No entanto, isso será posto à prova no decorrer das variações que se seguem. Nos românticos, trata-se de composições relativamente unitárias, manifestadoras de um caráter único, aristocrático e paradoxal. Todavia, é como se buscassem também adaptar uma nova vocalidade e expressão a um substrato que não lhes pertence. As ambiguidades construtivas são suficientes para não se deixarem confundir com eventuais recalques passadistas de seus autores. Em Brahms, mesmo inscrevendo o atributo *teneramente* à peça, chega-se ao ponto culminante fazendo uso de um recurso de franca expressão romântica, capaz de resistir mesmo à atmosfera apaixonada criada pela peça que a antecede. Em Schumann, o modelo antigo subsiste na companhia da vocalidade de ampla extensão melódica, na permanente repetição e na quebra das expectativas harmônicas. As palavras de Riemann são aqui bastante apropriadas.

Anexos

Mozart, Sonata em Lá Maior, Tema das Variações, 1º movimento.

Schumann, Cenas Infantis nº 7, Träumerei.

Brahms, Intermezzo, op. 118, nº 2.

Exemplos de Chopin (a completar)

Valsa em Lá Maior

Prelúdio, Op. 28, nº 2

Estudo, Op. 10, nº 6