Aula 08

Na 2ª metade do séc. XIX, o hiato entre sinfonia e ópera se aprofundou, e Wagner (1813-1883) foi o responsável por criar um 3º gênero de música para ocupar este espaço. O drama musical visava solucionar os problemas tanto da sinfonia quanto da ópera.

Entretanto, o drama musical apenas trouxe os elementos que coexistiam isolados de forma segura para uma proximidade perigosa: por um lado, os apoiadores do drama musical entraram em conflito com os defensores da sinfonia, revitalizada por Brahms (1833-1901). Por outro lado, a sinfonia e o drama musical entraram em competição com a ópera tradicional em suas diversas formas, representadas especialmente por Verdi (1813-1901). Este foi um tempo de tensão estilística e desintegração, já que nenhum compositor obteve proeminência sobre os acontecimentos históricos.

[Wagner]

Na Áustria, já estava em curso um retorno à sinfonia, pela parte de compositores pré-wagnerianos (Bruckner) ou anti-wagnerianos (Brahms) – mas sempre modelado em Beethoven. O objetivo era reinstaurar a sinfonia (não o poema sinfônico nem o drama sinfônico) com 4 movimentos (rápido-lento-dança- finale). Ambos compositores incorporaram, cada um a seu modo, o novo tratamento da harmonia, figuração e orquestração desenvolvidos por Schumann e Liszt. Buscaram a grandeza ausente nas sinfonias de Schumann e nos poemas sinfônicos de Liszt – grandeza comparável ao *Ring*, finalizado em 1874.

Bruckner (1824-1896)

Sinfonias entre 1866 e 1896 (9ª inacabada), missas e Te Deum.

Apesar de sua adoração por Wagner, seu estilo sinfônico deriva claramente de Beethoven (em especial do estilo da 9ª), com as diferenças óbvias: harmonias mais pesadas e orquestração mais rica. Apesar de ouvirmos os contornos tradicionais, faltam a lógica interna e o impulso. Os movimentos separados cabem no plano geral mas não o geram. A relação entre figura e base é dissolvida (como ocorreu por ex. na 3ª sinfonia, quando Bruckner eliminou temas que intendia referir aos *Leitmotifs* de Wagner sem destruir o efeito estrutural). As sinfonias de Bruckner convencem apenas por causa de uma certa convicção sincera comunicada para o ouvinte.

Brahms (1833-1897)

A carreira de Brahms é diferente, em diversos aspectos, daquela de compositores da 1ª metade do séc. XIX. Ele trabalhou muito, burilando sua música, e deste modo, aprendeu a desenvolver sua inspiração inicial. Foi desde a juventude amigo do casal Schumann. Escreveu, na juventude, 3 sonatas grandiosas e fragmentárias [disjointed] no estilo de Schumann, mas em seguida adotou um estilo mais organizado de composição. Uma anedota reporta que ele recobriu as paredes de seu quarto com 20 quartetos de cordas rejeitados, antes de se decidir por publicar o primeiro.

Aspectos tratados: forma – lirismo – contraste movimentos - figuração

Durante os anos 1850-60 sua produção foi substancial mas principalmente dedicada às formas menores de música de câmara ou Lied. Dessa época há apenas um concerto para piano op. 15 (1859), grandiosa e basicamente mal-sucedido. Antes de se dedicar à sinfonia, treinou sua técnica orquestral nas Serenatas (Ré M, op. 11, 1858 e Lá M, op. 16, 1860) voltando a Schubert e Haydn como modelos. Escreveu um set de variações sobre Haydn (op. 56, 1873) em 2 versões: orquestra e 2 pianos.

Durante todo este tempo, trabalhava pessoalmente nos rascunhos de uma sinfonia, sabendo que sua sobrevivência como compositor dependia de escrever uma obra deste gênero. Uma sinfonia seria a única alternativa para sua afirmação como compositor, uma vez que ele não possuía talento para a ópera nem estômago para o drama musical. O processo de composição desta 1ª sinfonia demorou 20 anos. “Nunca comporei uma sinfonia! Você não sabe o quão difícil é para nós ouvir os passos de um gigante como ele (Beethoven) atrás de nós”. Finalmente, a sinfonia 1 (Do m, op. 68, 1876) foi finalizada e bem recebida. Foi considerada por alguém [quem?] como a “10ª sinfonia” e todos entenderam a comparação. Desde 1824 (9ª sinfonia de Beethoven), não surgia uma peça de grande escala, não programática, de 1ª qualidade pela pena de um compositor alemão (exceção feita à 9ª de Schubert, que ainda era muito pouco conhecida). Comentou-se sobre a semelhança entre o Finale de Brahms e o Ode an die Freude de Beethoven, semelhança que ele considerou tão óbvia a considerar o comentário insípido.

A construção de uma grande obra com a dimensão e forma de uma sinfonia foi laboriosa, mas não problemática. O problema foi tornar o tamanho e forma convincente, evitando as discrepâncias óbvias entre forma e conteúdo harmônico. Após Liszt, as harmonias ficaram pesadas e o efeito harmônico, momentâneo, acentuando a tendência desde Schubert, de cair em fragmentos. O trabalho de Brahms foi o de fazer as harmonias reforçarem a forma, fazendo-a caminhar e definindo seu progresso. Para isso, foi necessário sacrificar parte da riqueza harmônica de modo que a qualidade inebriante de um acorde não borre o senso de frase. Por outro lado, acelerar o ritmo harmônico básico convidaria a um efeito trivial. Brahms arranjou seus acordes em períodos fechados, não muito diferente dos de Schumann. Entretanto, atentou para não gerar uma clareza tal dos períodos que eles se tornassem fáceis [jingle]. Tratou-se de um justo meio perigoso entre o senso excessivo e a falta de senso de frase. Na 1ª Sinfonia: favoreceu as progressões cromáticas intensas de Schuman, ampliando-as de modo a adquirir a grandeza e grandeza adequadas à sinfonia. Em comparação com Wagner, o fraseado é severo e austero, ausente de calor harmônico. Esta severidade está presente em todas as sinfonias de Brahms. Este senso de forma vem de Beethoven.

Além do senso formal de Beethoven, Brahms toma o lirismo de Schubert. Ele parece estar à espreita de um momento em que o discurso sinfônico permite uma transbordamento de calor melódico e harmônico. Esses momentos, embora breves, contribuem para a qualidade nostálgica das sinfonias de Brahms – uma nostalgia estilística, ânsia pela linguagem de Tristan, tão efetiva em si mas tão perigosa para a forma sinfônica.

Se Berlioz encontrou dificuldades nos movimentos externos da sinfonia, Brahms as sentiu nos movimentos internos, que tendiam a soar semelhantes, aproximando-se em caráter. Isso se deve principalmente à sua relutância em escrever um scherzo convencional [headlong]: na sinfonia 3, o scherzo é mais lento e o mov. Lento, mais rápido que o normal. Na sinfonia 2, o lento é ok, mas o 1º é excepcionalmente lírico, amenizando o contraste (ele considerou reescrever o 1º mov quando finalizou a sinfonia). A redução do contraste entre os movimentos foi deliberada, indicativo de como Brahms caminhou dentro da tradição, amolocendo os contrastes, ao invés de explodi-los, pelo exagero dos traços estilísticos.

Brahms estava ciente do papel exercido pelo controle de figuração em Haydn, Mozart e Beethoven. Trabalhou exaustivamente para transformar suas próprias figurações mais funcionais e características, e com isto ele superou qualquer compositor pós-Beethoven. Neste respeito, ele se desenvolveu com os anos, mostrando sua habilidade de fazer a figuração se proliferar [swirl] no puro estilo sinfônico.

Brahms encontrou a maneira de fazer a figuração reforçar a estrutura de frases, aplicando a figura correta no lugar correto. Esta arte de Haydn virtualmente se perdera após Beethoven. Este é um procedimento adequado ao caráter de Brahms, por depender mais da técnica do que da inspiração. O resultado é um senso melódico atraente, apesar de poucas melodias impressionantes – a própria base do estilo sinfônico. Nem sempre Brahms logra sustentar a mágica melódica, frequentemente porque uma harmonia pouco efetiva faz a figuração parecer mecânica. Desta forma, ele não fechou totalmente o hiato entre figura e base harmônica aberto por Schubert. Mas quando ele logra isto, a sinfonia se incendia novamente, como no grande clímax do mov. 1 da sinfonia 4.

O fim do último movimento da sinfonia 4 (que segue um dos melhores movimentos lentos de Brahms) é um set de variações, relevante tanto por sua forma quanto por sua gênese. Brahms considerava a variação uma forma potencialmente interessante, considerando que Beethoven a usara pouco em suas sinfonias. A escolha dos autores para esse gênero é significativa: Haydn (para as variações op. 15), Schumann (var. piano), Handel (que funciona como um substituto para uma sonata madura) e Bach (sinfonia 4).

As mesmas qualidades que tornaram Bach inacessíveis no séc. XVIII – densidade harmônica e contrapontística – eram elogiadas no séc. XIX. Essas qualidades competiam com sucesso com Wagner, evitando o senso de luxúria deste último. O modelo de Bach é mais remoto que Beethoven que ainda repercutia como um peso.

Brahms encontrou seu tema bachiano no v. 30 da Bach-Gesellschaft Edition, em cujo conselho editorial ele estava, na cantata BWV 150 (Nach dir, Herr, verlange ich), hoje considerada espúria. O tema de 8 compassos, enriquecido com um pouco de cromatismos, conduz o finale da sinfonia 4. O movimento é marcado pela grandeza que ele encontrara em Bach mas surpreendentemente tem passagens muito wagnerianas (coro de metais). Este episódio é seguido por uma pseudo-recapitulação e uma coda livre superposta na forma de variação.

A conquista sinfônica de Brahms, inacessível para sua audiência burguesa e ridicularizado por wagnerianos, teve um efeito profundo em compositores, de Dvorak (sinfonia 5 novo mundo) até Anton Webern. Brahms foi um dos poucos sinfonistas do séc. XIX a trazer mais para a sinfonia do que dela derivar. A despeito do fato de tanto Brahms quanto Buckner se fundamentarem em Beethoven, eles se distinguiram, já que Brahms preencheu suas estruturas com detalhes novos e interessantes. Sua obra se tornou um armazém de figuras e frases utilizadas ainda no séc. XX. Ao renovar a sinfonia, ele retardou a dissolução inevitável do estilo musical pós-Wagner.

Um caminho oposto foi traçado por Tchaikovsky, cujas sinfonias importantes (4 a 6) apareceram concorrentemente com as de Brahms. A despeito das críticas, essas sinfonias merecem atenção, principalmente se compreendidas dentro de suas circunstâncias estilísticas. Com pouco interesse em estruturas fechadas, tentou dar o máximo de caráter às suas sinfonias. Usou os artifícios tradicionais da maneira mais óbvia, fazendo uma transposição impressionante da intensidade wagneriana mas diminuindo a utilidade de seus artifícios de forma alarmante. Entretanto, esses artifícios começaram a soar repetidos na sinfonia 6.

Este proceder é revelador de que a sinfonia chegava a um final. Antes isto do que encorajar mais 9 sinfonias de Mahler, 7 de Sibelius, 12 de Schostakovich e outras menos impressionantes. A sinfonia estava velha em 1825, talvez Brahms tenha feio um desserviço ao rejuvenecê-la. O rearranjo de velhas formas e seu consumo negligente e definitivo parecem ser passos necessários ao explorar os últimos recursos de um estilo.

