

... **Coleção UAB–UFSCar**

..... **Educação Musical**

..... **História da Música e da Educação Musical 1**

· **Maristella Pinheiro Cavini**

· **História da Música Ocidental**

· uma breve trajetória desde o século XVIII
· até os dias atuais

· Volume 2



História da Música Ocidental

uma breve trajetória desde o século XVIII até
os dias atuais

Volume 2

**Reitor**

Targino de Araújo Filho

Vice-Reitor

Pedro Manoel Galetti Junior

Pró-Reitora de Graduação

Emília Freitas de Lima

**Secretária de Educação a Distância - SEaD**

Aline Maria de Medeiros Rodrigues Reali

Coordenação UAB-UFSCar

Claudia Raimundo Reyes

Daniel Mill

Denise Abreu-e-Lima

Joice Otsuka

Marcia Rozenfeld G. de Oliveira

Sandra Abib

Coordenador do Curso de Educação Musical

Glauber Lúcio Alves Santiago

UAB-UFSCar

Universidade Federal de São Carlos

Rodovia Washington Luís, km 235

13565-905 - São Carlos, SP, Brasil

Telefax (16) 3351-8420

www.uab.ufscar.br

uab@ufscar.br



EdUFSCar

Conselho Editorial

José Eduardo dos Santos

José Renato Coury

Nivaldo Nale

Paulo Reali Nunes

Oswaldo Mário Serra Truzzi (Presidente)

Secretária Executiva

Fernanda do Nascimento

EdUFSCar

Universidade Federal de São Carlos

Rodovia Washington Luís, km 235

13565-905 - São Carlos, SP, Brasil

Telefax (16) 3351-8137

www.editora.ufscar.br

edufscar@ufscar.br

Maristella Pinheiro Cavini

História da Música Ocidental

uma breve trajetória desde o século XVIII até
os dias atuais

Volume 2

São Carlos



EdUFSCar

2012

© 2010, Maristella Pinheiro Cavini

Concepção Pedagógica

Daniel Mill

Supervisão

Douglas Henrique Perez Pino

Equipe de Revisão Linguística

Bruna Stephani Sanches Grassi
Clarissa Galvão Bengtson
Daniel William Ferreira de Camargo
Daniela Silva Guanais Costa
Francimeire Leme Coelho
Letícia Moreira Clares
Lorena Gobbi Ismael
Luciana Rugoni Sousa
Marcela Luisa Moreti
Paula Sayuri Yanagiwara
Rebeca Aparecida Mega
Sara Naime Vidal Vital

Equipe de Editoração Eletrônica

Edson Francisco Rother Filho
Izís Cavalcanti

Equipe de Ilustração

Eid Buzalaf

Capa e Projeto Gráfico

Luís Gustavo Sousa Sguissardi

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária da UFSCar

C382h

Cavini, Maristella Pinheiro.

História da Música Ocidental : uma breve trajetória desde o século XVIII até os dias atuais / Maristella Pinheiro Cavini.

-- São Carlos : EdUFSCar, 2010.

101 p. -- (Coleção UAB-UFSCar).

ISBN – 978-85-7600-200-0

1. Música - história. 2. Música ocidental. 3. Música clássica.
4. Música romântica. 5. Música - Século XX. I. Título.

CDD – 780.9 (20ª)

CDU – 78 (091)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
---------------------------	---

UNIDADE 1: A Música do período Clássico – século XVIII

1.1 Primeiras palavras	11
1.2 Problematizando o tema	12
1.3 A Música Clássica	13
1.3.1 Contextualização política, social e artística	13
1.3.2 O Classicismo musical	15
1.3.3 As formas instrumentais, os instrumentos e a orquestra	17
1.3.4 As formas vocais e a ópera	21
1.3.5 Os compositores	24
1.4 Considerações finais	30
1.5 Estudos complementares	31

UNIDADE 2: A Música do período Romântico – século XIX

2.1 Primeiras palavras	37
2.2 Problematizando o tema	38
2.3 A Música Romântica	40
2.3.1 Contextualização política, social e artística	40
2.3.2 O Romantismo musical	42
2.3.3 As formas instrumentais, os instrumentos e a orquestra	44
2.3.4 As formas vocais e a ópera	48
2.3.5 As Escolas Nacionalistas	51

2.3.6 O Romantismo tardio	53
2.3.7 Os compositores	54
2.4 Considerações finais	64
2.5 Estudos complementares	65
UNIDADE 3: A Música do século XX e as tendências atuais	
3.1 Primeiras palavras	71
3.2 Problematizando o tema	72
3.3 A música do século XX	74
3.3.1 Contextualização política, social e artística	74
3.3.2 O século XX e as tendências e técnicas musicais	76
3.3.3 A música latino-americana	84
3.3.4 As formas musicais instrumentais e vocais, os instrumentos e a orquestra	88
3.3.5 Os compositores	89
3.3.6 Século XXI: tendências atuais	94
3.4 Considerações finais	95
3.5 Estudos complementares	95
REFERÊNCIAS	97

APRESENTAÇÃO

A Música enquanto Arte sempre desempenhou um papel importante na vida do ser humano, desde os primórdios até os dias atuais, exercendo funções sociais, políticas, culturais e, especialmente, educativas. Ao longo da História da Música Ocidental percebe-se a rica e fascinante trajetória percorrida por essa Arte, tida como “subjéitiva”, como o “elo perdido entre o físico e o espiritual”, ou como a “expressão daquilo que não se pode dizer em palavras” e que tanto interesse desperta em nós, amantes e admiradores dessa maravilhosa Arte.

A História da Música europeia e latino-americana – a partir do século XVIII até os dias de hoje – é narrada neste livro, que tem como principal objetivo abordar de modo científico, porém bastante didático, os diferentes momentos históricos citados, que são estudados em suas principais transformações e revoluções, especialmente com relação aos movimentos de cunho político, social e artístico.

Para a elaboração e estudo dos temas, este livro foi dividido em três unidades. Todas as unidades têm alguns tópicos em comum para que o leitor possa estar ciente sobre alguns pontos cruciais acerca do período estudado na unidade em questão. Dessa maneira, os tópicos Primeiras palavras, Problematizando o tema, Considerações finais e Estudos complementares fazem parte de cada unidade, de modo a chamar a atenção do leitor para o assunto estudado.

A Unidade 1 aborda o período Clássico em todas as suas minudências, desde seu surgimento, com as características musicais que marcaram o período, até as formas instrumentais e vocais, comentando sobre os principais compositores e as obras que marcaram a época.

O período Romântico é abordado na Unidade 2. Aqui, o contexto político, social e artístico toma uma força maior, já que impulsionará a instauração das chamadas “Escolas Nacionalistas”. Nessa unidade também são abordadas as características musicais específicas, as formas instrumentais e vocais surgidas no período e/ou que herdaram de períodos passados suas estruturas musicais, sem esquecer do Romantismo tardio e da breve biografia dos principais compositores e suas obras mais significativas.

Terminando este livro, a Unidade 3 aborda a Música do século XX e as tendências atuais, passando pelas escolas nacionais latino-americanas. Nessa unidade se estuda o Impressionismo e o Expressionismo; as questões da música dodecafônica, concreta e aleatória; as questões da politonalidade, atonalidade, microtonalidade e influências jazzísticas que aconteceram na música, entre outros aspectos. Um período histórico praticamente tão curto, mas com tantas transformações! Além de todos esses assuntos, os principais compositores e suas obras também são estudados nessa unidade.

Por intermédio deste livro, o leitor terá subsídios teóricos suficientes sobre a História da Música Ocidental, desde o século XVIII até os dias atuais, para que possa compreender toda a trajetória musical através dos séculos aqui estudados, sendo um poderoso auxiliar no entendimento da questão da Música enquanto Arte e do poder e fascínio que ela exerce no ser humano.

UNIDADE 1

A Música do período Clássico – século XVIII

1.1 Primeiras palavras

Nesta unidade serão abordados os principais temas referentes à música do período Clássico, desde a influência iluminista na música, passando pela liberdade do músico enquanto profissional, chegando até as principais formas musicais instrumentais e vocais e os compositores mais renomados do período em questão.

Em primeiro lugar, faz-se necessário entender o emprego do termo “clássico”. Quando se trata de música, esse termo é comumente utilizado como sinônimo de obras musicais de reconhecida grandeza e que marcaram a época em que estavam inseridas, sem, com isso, estar se referindo às músicas das civilizações “clássicas” enquanto modelos estilísticos ou padrões de excelência, como foi a civilização greco-romana, por exemplo. Outro emprego para “clássico”, atualmente, é chamar de “música clássica” quase toda a música Ocidental que não seja popular, folclórica ou jazz, ou seja, o termo “música clássica” é empregado como sinônimo de “música erudita” ou de “música profissional de concerto”. Vê-se, dessa maneira, o uso indiscriminado do termo “clássico/clássica” para a produção musical, sem a preocupação com uma contextualização estética do período histórico que se queira abranger.

No âmbito da História da Música, o termo “Clássico” ou “Classicismo” é empregado exclusivamente para caracterizar o período histórico-musical compreendido entre o Barroco e o Romantismo, ou seja, o período entre os anos de 1750 e 1820, aproximadamente. Assim, neste livro, quando o termo “música clássica” surgir, estará designando, nada mais nada menos, que a música composta nesse período histórico-musical.

A seguir, uma pequena “linha do tempo” com alguns dos principais acontecimentos do período Clássico:

Quadro 1 Linha do tempo: principais acontecimentos do período Clássico.

1753: C. P. E. Bach inicia <i>A verdadeira arte da execução ao teclado</i> .	1750	1759: Publicado <i>Candide</i> , de Voltaire.
1762: 1ª apresentação de <i>Orfeo ed Euridice</i> , de Gluck.	1760	1763: Início das escavações em Pompeia.
1774: Início do reinado de Luís XVI.	1770	1775: Início da Revolução Americana.
1781: 6 quartetos de cordas op. 33, de Haydn.	1780	1786: 1ª apresentação de <i>As Bodas de Fígaro</i> , de Mozart, em Viena. 1789: Revolução Francesa.
1791: 1ª apresentação de <i>A Flauta Mágica</i> , de Mozart; morte de Mozart.	1790	1795: 1ª apresentação da Sinfonia <i>Londres</i> , op. 104, de Haydn. 1798: 1ª apresentação de <i>A Criação</i> de Haydn.
1803: Beethoven conclui a <i>Sinfonia Heroica</i> . 1804: Napoleão imperador.	1800	1808: 1ª apresentação da 5ª e da 6ª Sinfonias de Beethoven. Goethe publica <i>Fausto</i> , parte 1.
1824: 1ª apresentação da 9ª Sinfonia de Beethoven.	1820	1827: Morte de Beethoven.

1.2 Problematizando o tema

Segundo Rushton (1988), o ideal iluminista tem na racionalidade e na naturalidade seus principais critérios para o julgamento artístico, sendo a complexidade e o artifício seus principais inimigos. Para a evolução da linguagem musical em meados do século XVIII, portanto, o essencial era a busca do simples e do direto.

Com base nessa linha de raciocínio, Lovelock (1987) comenta que a partir de 1730 surge um estilo musical mais leve, menos sério, cujo objetivo principal era a graciosidade e a elegância: o estilo galante (*style galant*), que era mais para ser ouvido do que para ser cuidadosamente escutado. Apesar disso, pode-se dizer que a Música Clássica foi uma música sem conteúdo, de caráter volúvel?

Em se tratando das formas musicais instrumentais, Candé (1994a) afirma que apesar de as estruturas musicais raramente serem determinadas por fatores socioculturais e de evoluírem não obstante a sociedade, elas resultam de uma lenta transformação da herança de alguns compositores maiores que tentaram renovar as técnicas de composição. “Entretanto, as estruturas de que as formas clássicas se dotaram no estágio decisivo de sua evolução dominaram os dois séculos mais bem conhecidos da história da música [...]” (CANDÉ, 1994a, p. 547). Com relação às formas musicais vocais, a ópera, especialmente, vivenciou uma

grande reforma nas mãos de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), que, segundo Carpeaux (2001), só foi possível graças à colaboração do libretista Raniero Calzabigi. Dessa parceria, surge a reforma da ópera como gênero, no qual os enredos mitológicos deveriam ser da maior simplicidade, porém, com um efeito trágico mais forte. O maior exemplo dessa ópera “reformada” foi *Orfeo ed Euridice* (1762), de Gluck. Mas, o que se entende por forma musical, tanto instrumental como vocal?

Sobre os instrumentos musicais, eles continuaram sua trajetória de aperfeiçoamento iniciada já na Renascença, dando forças ao surgimento da orquestra sinfônica nos moldes atuais. Alguns instrumentos perderam a supremacia, como o alaúde e o cravo, e outros novos instrumentos ganharam espaço, como o *gravicembalo col piano e forte*, de Bartolomeo Cristofori, e a clarineta, que completou a família das madeiras na orquestra.

Toda essa trajetória musical, entretanto, não seria possível se não fosse a genialidade de alguns compositores como W. A. Mozart, J. Haydn e L. van Beethoven.

1.3 A Música Clássica

1.3.1 Contextualização política, social e artística

A Europa do final do século XVIII presenciou um grande contraste: ao mesmo tempo em que vivenciou o esplendor artístico de maneira geral e o apogeu do Iluminismo, viu e sentiu mudanças políticas marcadas por uma forte violência, presenciando, talvez, uma das mais sangrentas revoluções ocorridas antes do século XX, a Revolução Francesa.

No campo social, político e econômico, com o desenvolvimento do Capitalismo nos séculos XVII e XVIII, a burguesia inglesa e francesa, sobretudo, consciente que estava de suas conquistas e interesses, continuou ascendendo economicamente e passou a criticar cada vez mais o Antigo Regime, que prezava a intolerância religiosa e filosófica, o poder absoluto dos reis, a divisão da sociedade em estamentos e a coexistência de relações feudais e capitalistas. Assim, a burguesia desenvolveu sua própria ideologia, baseando-se no argumento de que somente o Estado rico é poderoso. Para o Estado ser rico, entretanto, é necessário que ele amplie suas atividades capitalistas e, para isso, é necessário dar liberdade e poder à burguesia. Dessa maneira, a burguesia se colocou contra os privilégios da nobreza, contribuindo para o desequilíbrio das forças sociais do Estado Absolutista e do Antigo Regime e propiciando o surgimento e o desenvolvimento do Iluminismo.

Os pensadores e filósofos do século XVIII, o “Século das Luzes”, por sua vez, defendiam o domínio da razão em detrimento da visão teocêntrica que dominava a Europa desde a Idade Média. Sendo assim, o pensamento racional emergente deveria substituir o misticismo e ser contrário às imposições de caráter religioso, econômico (prática mercantilista) e político (absolutismo monárquico) vigentes, mas que não estavam mais de acordo com a evolução do homem, segundo os ideais iluministas. John Locke, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Montesquieu, Diderot e Jean d’Alembert, especialmente, contribuíram para a consolidação dos ideais dessa nova filosofia, na qual o homem era considerado naturalmente bom, mas, com o passar do tempo, era corrompido pela sociedade. Acreditava-se que todos deveriam fazer parte de uma sociedade justa, com direitos iguais para todos, para que a felicidade comum fosse alcançada, resultando no lema “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, que influenciou a Revolução Francesa.

Por intermédio dos ideais iluministas, as conquistas científicas e a classificação do conhecimento foram valorizadas, favorecendo também o surgimento de uma rica literatura sobre música, com a publicação de manuais de execução e composição de obras teóricas sobre música, chegando até à moderna historiografia musical, no final do século XVIII, que foi difundida por toda a Europa.

Segundo Rushton (1988), o internacionalismo que reflete todo o espírito iluminista, e que talvez tenha sido a maior característica dessa filosofia, também triunfou em outras Artes. As obras literárias foram amplamente traduzidas, e encontram-se exemplos dessas traduções nos libretos de duas das óperas italianas de maior sucesso na época, *La Cecchina* (ou *La Buona Figliuola*), de Niccòlo Piccini (1728-1800), e *Il Barbieri di Siviglia*, de Giovanni Paisiello (1740-1816), que tiveram seus textos baseados em um romance inglês e um francês, respectivamente. Artistas e decoradores da Itália eram muito requisitados por toda a Europa, e características específicas de outras culturas, tidas como exóticas pelos europeus, acabaram por influenciar o trabalho dos artistas: na arte decorativa criaram-se as *chinoiseries* com base na arte chinesa e, na música, os compositores empregaram mais um conjunto percussivo de tambor, triângulos e pratos, típicos da Turquia.

Reforçando os critérios iluministas de naturalidade e racionalidade e a busca pelo direto e simples, o estilo Neoclássico figurou triunfante nas diversas formas artísticas. As Artes Plásticas e a Arquitetura, principalmente, foram influenciadas pelas descobertas da Antiguidade grega, romana e etrusca. O Neoclassicismo expressou os valores de uma nova e fortalecida burguesia que conduziu a sociedade europeia após a Revolução Francesa, no Império de Napoleão, tendo como características principais: o retorno ao passado pela imitação dos modelos greco-latinos da Antiguidade, o academismo dos temas e das técnicas ensinadas nas escolas ou academias de belas-artes e a arte entendida como imitação da natureza, cultuando a teoria aristotélica.

Na Arquitetura, tanto nas construções religiosas como nas civis, o modelo seguido foi o dos templos greco-romanos ou das edificações da Renascença italiana, como o Portão de Brandenburgo, em Berlim, ou a igreja de Santa Geneveva (transformada no Panteão Nacional), em Paris. A descoberta arqueológica das cidades italianas de Herculano e Pompeia, que em 79 a.C. foram cobertas pelas lavas do Vesúvio, influenciou sobremaneira a arquitetura Neoclássica.



Figura 1 *O Juramento dos Horácios*, de Jacques-Louis David (1785).

Na Pintura, a influência se deu pelas esculturas clássicas gregas e pela obra renascentista italiana, sobretudo com Rafael Sanzio, mestre do equilíbrio da composição. As características dessa forma de Arte foram o formalismo na composição, como reflexo do racionalismo dominante, a exatidão nos contornos e a harmonia do colorido. Os maiores representantes da pintura Neoclássica são: Jacques-Louis David (1748-1825), com *O Juramento dos Horácios*, e Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), com *Napoleão em seu trono imperial*.

1.3.2 O Classicismo musical

A transição do período Barroco (1600-1750) para o período Clássico (1750-1820) não se deu de um momento para outro. Desde alguns anos antes de 1730 já se pressentiam os sinais de mudança, de modo que o estilo clássico nasceu precisamente nos últimos anos do período Barroco.

As mudanças marcantes que caracterizaram a decadência de um período e o surgimento do outro aconteceram especialmente no âmbito do emprego das formas musicais: a trio-sonata barroca foi pouco a pouco sendo substituída pela sonata clássica, assim como a abertura italiana, presente em várias óperas barrocas, foi se transformando na tão estruturada sinfonia clássica. Os filhos de J. S. Bach, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) e Johann Christian Bach (1735-1782), apesar

de todo respeito pela obra do pai, já compunham em um estilo mais homofônico e leve, ao contrário do estilo contrapontístico, muito em voga no Barroco tardio.

O período Clássico foi, de certa forma, um período de curta duração. Alguns estudiosos comentam que o período terminou em 1810, outros, em 1830, logo após a morte de Ludwig van Beethoven (1770-1827), mas a maioria acredita que as fortes características do período Clássico perderam força já na década de 1820. O que é fato inquestionável é que esse período foi de grande importância para as conquistas musicais, especialmente as formas instrumentais e vocais.

Definir o estilo musical do período Clássico é algo complexo, mas, em linhas gerais, pode-se encontrar uma expressão que caracteriza muito bem a trajetória musical do período: *style galant*.

A expressão *style galant* é praticamente um sinônimo de “moderno”, estabelecendo uma grande distinção entre a linguagem musical atualizada do século XVIII e os estilos ortodoxos, como as práticas contrapontísticas, que ainda eram cultivadas tanto na música litúrgica como na música secular do período em questão. O *style galant*, portanto, surgiu juntamente com o desenvolvimento de uma forma mais elaborada da ópera cômica italiana, mas manifestou-se na música instrumental bem antes de 1750.

A principal característica desse estilo foi a de uma música refinada, bem elaborada, elegante e que agradasse ao ouvinte. A partir do momento em que o estilo musical do período Clássico foi se consolidando, as obras passaram a enfatizar cada vez mais as características neoclássicas representadas pelas outras Artes, como: a graça e a beleza de linha (no caso, linha melódica) e de forma (concepção musical), a proporção, o equilíbrio, o comedimento e o domínio da linguagem musical – o que proporcionou aos compositores alcançarem o perfeito equilíbrio entre a expressividade e a estrutura formal da obra musical. Entretanto, essas características não podem ser confundidas com uma música sem conteúdo, de caráter frio ou volúvel. Ao contrário, o Neoclassicismo “deu vazão a sentimentos fortes, ainda que idealizados” (RUSHTON, 1988, p. 21), representando estados emocionais extremos, sobretudo na ópera humanística.

Segundo Candé (1994a), no Século das Luzes, a burguesia rica e culta orgulhava-se de promover as qualidades intelectuais e os ideais iluministas. Essa nova burguesia, apesar de considerar a música um sinal de distinção e cultivá-la por ostentação, praticava o mecenato ativo e inteligente, desenvolvendo uma enorme rede de contatos e contribuindo, assim, para a formação de uma nova classe de diletantes: aquela que não faz música, mas a consome cada vez mais.



Figura 2 *A Lição de Música*, de J. H. Fragonard (ca. 1770).

Esse novo “público” ouve música em todo lugar, na igreja, nos teatros de ópera e, principalmente, nos concertos públicos que compositores e virtuosos organizam pessoalmente em seu próprio benefício. Dessa maneira, com a abertura de novos mercados musicais (concertos e óperas), o músico se torna um profissional liberal, sem estar mais vinculado à prestação de serviços à Igreja ou aos príncipes.

Ao contrário do período precedente, no Classicismo o músico não mais se submete aos caprichos de um patrão e exige ser respeitado pelo que representa. Tem-se na figura de W. A. Mozart (1756-1791) um dos primeiros compositores a escolher essa independência empregatícia, mesmo sabendo das dificuldades – especialmente econômicas – que enfrentaria. No entanto, a posição social do músico é uma realidade que varia de um período para outro, de um país para outro, conforme a trajetória das diferentes sociedades.

Não são as grandes correntes filosóficas, nem as teorias estéticas, nem as perspectivas idealistas sobre a “missão do artista” que determinarão sua classificação social, mas a hierarquia de valores em curso no grupo social em que trabalha (CANDÉ, 1994a, p. 547).

1.3.3 As formas instrumentais, os instrumentos e a orquestra

No final do século XVIII a música instrumental passou por transformações cruciais, envolvendo grandes mudanças de perspectivas estéticas.

A maioria das *formas instrumentais* clássicas – entendendo-se como forma a estrutura, o formato ou princípio organizador da música – teve suas origens em formas estruturadas em períodos anteriores (Renascença e Barroco), atingindo um alto nível composicional no século XVIII. Entre elas, figuram o concerto, a sonata e a sinfonia, sem deixar de mencionar o quarteto de cordas, a serenata e o divertimento.

- *Concerto*: a inovação do Concerto Clássico se deu, principalmente, pela participação do músico solista. O Concerto de solista apareceu por volta de 1700 e sua forma definiu-se muito rapidamente: o confronto de um solo instrumental e a massa orquestral, estruturado geralmente em três movimentos (rápido-lento-rápido). O solista apresenta suas qualidades técnicas de *virtuose* e desempenha um papel de individualismo lírico, característica herdada da ópera, provavelmente. A organização interna dos movimentos é comum à Sonata.
- *Sonata*: no Classicismo, as sonatas *da chiesa* e *da camera* barrocas se fundem e a disposição tripartida do Concerto é imposta: *allegro-adagio-presto*, isto é, os três movimentos: rápido-lento-rápido. A organização interna dos movimentos é estruturada em:
 - *I Movimento*: sua origem é a Alemãda da Suíte Barroca. De andamento moderadamente rápido ou muito rápido, tem uma estrutura complexa denominada “forma-sonata”, com dois temas. A forma-sonata é concebida de maneira ternária: A (Exposição) - B (Desenvolvimento ou Divertimento) - A’ (Reexposição).
 - *II Movimento*: sua origem é a Sarabanda da Suíte Barroca. De andamento lento e estrutura ternária (forma *lied*, que será estudada na Unidade 2 deste livro), com inspiração livre, muito lírica.
 - *III Movimento*: Minueto com trio, que tem origem na sucessão de danças extras da Suíte Barroca. Movimento optativo de andamento moderado. Beethoven acelera o andamento do Minueto, transformando-o em Scherzo com trio.
 - *IV Movimento*: sua origem é a Giga da Suíte Barroca. De andamento rapidíssimo, geralmente tem em sua estrutura a forma do rondó.
- *Sinfonia*: em linhas gerais, desde o final do século XVIII, a Sinfonia é uma Sonata para orquestra. Tem sua origem nos dois tipos de Abertura de Ópera do século XVII: a Abertura francesa, criada por Jean-Baptiste Lully em 1658, que dá à orquestra dimensões sinfônicas até então inexistentes, e a Abertura italiana, moldada e generalizada por Alessandro Scarlatti a partir de 1697, que é estruturada em três movimentos, tendo a divisão da orquestra aos moldes de hoje.

No Classicismo, os *instrumentos musicais* antigos eram preservados cuidadosamente, sofrendo constantes adaptações para se ajustarem às técnicas modernas com mais facilidade. Apesar de ter sido um período sem grandes nomes na luteria, o aumento na fabricação de instrumentos se deu precisamente pelo

maior poder aquisitivo do novo público: nesse momento, era difícil encontrar uma residência que não tivesse um cravo, cuja construção já havia alcançado os graus de perfeição, ou um piano-forte, a invenção do século, ainda em aperfeiçoamento. As encomendas de violinos, instrumento já praticamente perfeito desde o século XVII, cresciam abruptamente. Os instrumentos de sopro passaram por grandes avanços técnicos, por exemplo, os novos tipos de chaves, que facilitavam a execução em tonalidades incomuns ou mesmo facilitavam a afinação nos oboés, cornes ingleses, fagotes e, mais tarde, nas clarinetas (1790). Continuaram as experiências técnicas para ampliar a extensão de notas de trompas e trompetes, apesar de o sistema de pistões se tornar comum somente depois de 1830.

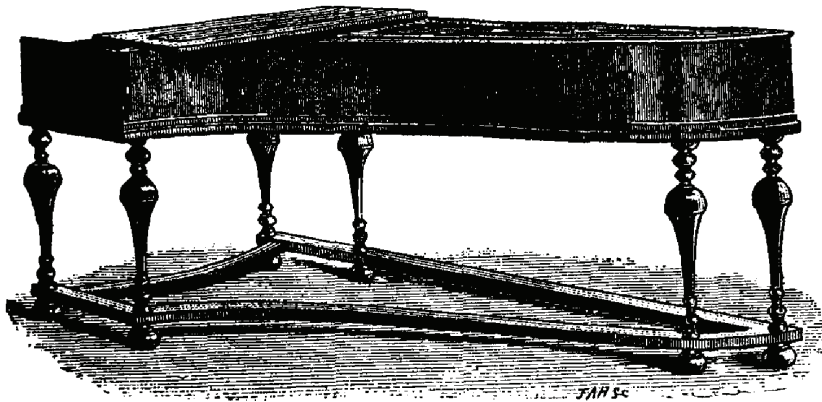


Figura 3 Forte-piano construído por Silbermann (1796).

Entretanto, a invenção mais importante do período foi o *gravicembalo col piano e forte*, de Bartolomeo Cristofori (1655-1731). A data provável da construção do primeiro piano-forte, (ou forte-piano, como também era comumente chamado) pelo florentino Cristofori, é por volta de 1709. A partir desse momento, vários construtores alemães, franceses, ingleses e italianos, tendo por base a ideia de Cristofori, buscaram o aperfeiçoamento da fabricação do piano, no que diz respeito à extensão do instrumento, à sonoridade, ao mecanismo de produção do som, aos recursos aos pedais e à estrutura de construção que, até 1810, era toda em madeira.

Haydn e Mozart foram, sem dúvida, os maiores representantes da fase intermediária entre o cravo e o piano, mas foi Clementi quem soube unir a técnica brilhante e a sonoridade metálica do cravo (já em decadência) à sonoridade grandiosa e repleta de contrastes do piano. Foi a partir das obras de Clementi que o piano-forte, que no século XIX passou a ser chamado de piano, consolidou sua personalidade de maneira inconfundível, com muitos contrastes sonoros entre o ligado e o *staccato*, com uma grande riqueza de coloridos dinâmicos e tímbricos.

Uma característica presente na música para teclado e bastante apreciada pelos compositores do período Clássico foi um tipo de figuração de acompanhamento para a mão esquerda. Essa figuração foi desenvolvida pelo compositor Domenico Alberti (ca. 1710-1740) e consistia em tríades arpejadas, ou acordes quebrados, que eram repetidos, mantendo a música em andamento, delineando as harmonias em apoio à melodia. Esse tipo de acompanhamento ficou conhecido como “baixo de Alberti”.



Figura 4 Exemplo de “baixo de Alberti”.

Todas as inovações instrumentais acontecidas durante o Classicismo favoreceram o aparecimento de novos conjuntos instrumentais, como o quarteto de cordas ou o quinteto de sopros, por exemplo, e a consolidação da orquestra como a conhecemos hoje.

A *orquestra clássica*, em pleno desenvolvimento, “apresenta habitualmente um grupo de instrumentos de sopro, e o contínuo, não mais necessário à textura, passa a funcionar apenas como ponto de apoio ao regente” (RUSHTON, 1988, p. 75). Assim, o papel do baixo contínuo enquanto “comandante” do conjunto instrumental cai e a figura do *spalla* (primeiro violino) cresce e passa a reger a orquestra marcando os compassos com um rolo de papel, com um bastão ou com seu próprio arco (a moderna batuta), dando origem à regência moderna nas práticas de Louis Spohr (1784-1859), Gaspare Spontini (1774-1851) e François-Antoine Habeneck (1781-1849).

A orquestra, portanto, ainda se baseava no som das cordas, mas um grupo padrão de sopros também se consolidou: dois oboés, duas trompas (que passaram a substituir o baixo contínuo na ligação da textura musical) e um fagote, dobrando a linha dos violoncelos. Os trompetes e tímpanos eram adicionados somente em passagens musicais mais festivas; nos movimentos lentos a preferência era pelas flautas ou clarinetas, e os trombones eram reservados à música eclesiástica.

Dessa maneira, o tamanho das orquestras no século XVIII variava demasiadamente. Segundo consta no *Dicionário Grove de Música*, editado por Sadie (1994), uma orquestra padrão, a partir de 1790, era formada por: 23 violinos, 7 violas, 5 violoncelos, 7 contrabaixos, 5 flautas e oboés, 2 clarinetas, 3 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes e 1 par de tímpanos.

1.3.4 As formas vocais e a ópera

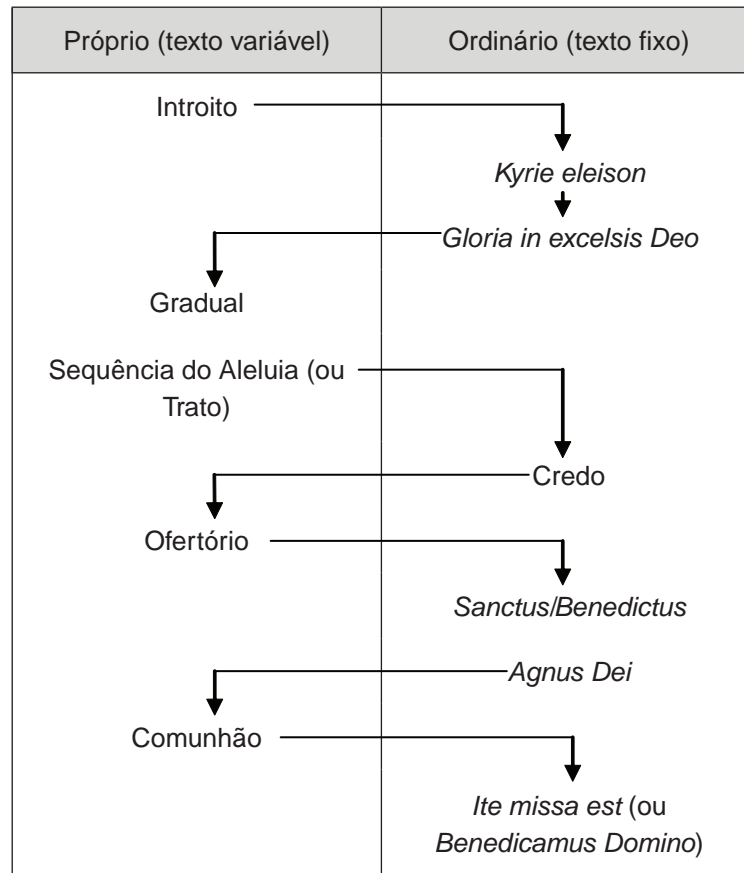
É nesse momento da História da Música que se observa, pela primeira vez na era cristã, a música secular superar em importância a música sacra. Missas e oratórios, por exemplo, passam a ser culminâncias das formas musicais vocais e não mais meras contribuições à liturgia. Apesar disso, as *formas vocais* tradicionais, como as cantatas, os oratórios e as missas também continuam dentro da música eclesiástica; a ópera reina preponderante dentro do cenário secular e um gênero um pouco esquecido reaparece: a canção.

- *Cantata*: desde o final do século XVIII o termo Cantata foi aplicado a uma vasta qualidade de obras, sacras ou seculares, em sua maioria para coro e orquestra. Um dos gêneros mais importantes de música de câmara vocal do período Barroco e principal elemento musical do serviço luterano, a Cantata se transformou em gênero secular, sobretudo na França e na Inglaterra, onde os temas passaram a ser de caráter mitológico e amoroso (França). A estrutura à italiana, com acompanhamento instrumental restrito às cordas, foi abandonada pelos ingleses, que adotaram uma melodia mais agradável, acompanhada por muitos instrumentos de cordas e sopros de madeira.
- *Oratório*: na Itália e na Viena do final do século XVIII, o *oratorio volgare*,¹ com ênfase no canto solista, predominou. A corte de Dresden foi a principal responsável pelo cultivo do Oratório Clássico. Em Hamburgo, Berlim e Lübeck, o Oratório luterano (tradição barroca) continuou com sua função litúrgica, como substituto da Cantata, e em concertos públicos. Os Oratórios tardios de Haydn, como *A Criação* e *As Estações*, refletem sua experiência com o Oratório handeliano em Londres. Após 1800 o gênero ainda ocupou posição de destaque na Alemanha e Inglaterra, onde os compositores enfatizavam as interpretações com grandes formações musicais, especialmente em festivais.
- *Missa*: a Missa sinfônica foi a principal característica desse período, abrangendo os imperativos funcionais e estéticos da *Missa Brevis* (Missa curta, geralmente com duas seções: Kyrie e Gloria) e da Cantata. Dessa maneira, a estrutura da Missa passou a ser mais integrada sobre linhas sinfônicas. Algumas Missas de Haydn, Mozart e mesmo Beethoven (*Missa solemnis*) eram ainda destinadas ao serviço eclesiástico, com uma função litúrgica. Após esse marco, as Missas com caráter musical mais significativo foram escritas exclusivamente para as salas de concerto ou para alguma ocasião

¹ *Oratorio volgare*: é um gênero vocal desenvolvido no século XVII, executado em duas seções que são separadas por um sermão, com duração de 30 a 60 minutos. A música é semelhante às óperas e cantatas de câmara contemporâneas.

muito especial, sendo ela eclesiástica ou não. Em linhas gerais, a estrutura da Missa está assim definida:

Quadro 2 Estrutura da Missa.



- *Canção*: de tradição barroca, a Canção em solo não era exclusividade da ópera no final do século XVIII. Muito cultivada, principalmente em reuniões familiares, teve grande importância no meio social clássico. A Canção geralmente possuía uma melodia sentimental, sem afetação, e apesar desse novo gênero ter surgido na França (*romance*), foi na Alemanha que seu desenvolvimento tomou forma (final do século XVIII), com a influência da canção folclórica. Assim, essa canção erudita de características simples com acompanhamento ao piano atingiu seu apogeu com Haydn e Mozart, levando – por intermédio de compositores menores como Carl Friedrich Zelter (1758-1832) e Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) – à rica produção do *lied* alemão do século XIX.



Figura 5 *Burgtheater* de Viena, teatro onde Gluck estreou várias óperas, entre elas *Orfeo ed Euridice*.

Durante o Classicismo, a *ópera* passa por diversas reformulações e, segundo Candé (1994a), a *opera seria* italiana ganha novas forças graças à escola napolitana, à ação vivificante da ópera-bufa e à inteligência artística do poeta Metastasio (1698-1782). Foi essa forma atualizada da *opera seria* que atraiu Mozart: cada cena era composta de um diálogo animado, porém dramático (*recitativo secco*) e de uma ária que fazia seu comentário lírico.

A chamada *opera seria* passou a adotar uma temática mais livre, tratada com maior imaginação, que se refletiu na música por meio das modificações na estrutura da ária, do emprego maior do recitativo acompanhado e do coro, até chegar a uma associação das características operísticas francesas (descendente direta das festividades renascentistas) e italianas (traduzidas nas formas séria e cômica). As “reformas” gluckianas, que estabelecem um novo equilíbrio entre música e drama, foram estágios desse processo.

Gluck foi acusado de simplificar a música e suas “reformas” não foram aceitas de imediato. Ele deixou esse fato documentado em uma queixa, que fez no prefácio de *Paride*, exatamente por não ter suas ideias imitadas por outros compositores. Entretanto, a “preocupação com o caráter único de uma ópera, logo assimilada por Mozart, é o legado de Gluck ao romantismo” (RUSHTON, 1988, p. 60).

Mozart, com seu instinto dramático e gênio musical, acatando algumas das ideias de Gluck, acabou por transformar a Ópera Clássica.

Suas três grandes óperas são *As Bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* e *A Flauta Mágica* (que é um *singspiel*, tipo de ópera onde o canto se intercala com diálogos falados). São óperas que revelam a fina percepção que Mozart tinha

da natureza humana, o que o habilitava a dar vida e calor a seus personagens. As árias, ao mesmo tempo em que aprofundam nossa compreensão de um personagem, freqüentemente ajudam a levar adiante o enredo (BENNETT, 1986, p. 53, grifo do autor).

O gênio de Mozart também transforma a cena final de um ato: os personagens cantam em conjunto, cada um deles demonstrando a sua reação diante das situações ocorridas. A escrita vocal é estruturada de uma maneira mais elaborada, e apesar de reconhecer a importância da orquestra como coadjuvante na preparação do clima e aspectos dramáticos da trama, Mozart salienta a importância das vozes, principalmente com árias mais extensas, nas quais a voz é privilegiada.

1.3.5 Os compositores

No período Clássico, os compositores viveram uma grande transformação no que diz respeito a sua profissão. Ao contrário do período anterior, em que músicos e compositores eram tratados como servos dentro das cortes aristocráticas, submetendo-se aos caprichos e gostos de seus patrões, no presente período o compositor se liberta dessas algemas, tornando-se um profissional liberal. Isso somente foi possível por causa do aumento dos concertos públicos que os compositores organizavam para sua própria promoção. Dessa maneira, passaram a receber dinheiro por suas apresentações, conseguindo viver com uma maior independência das prestações de serviços exclusivas à Igreja ou às Cortes, lembrando também que os compositores passaram a publicar suas composições, garantindo uma renda extra com a venda das mesmas.

Os compositores, entretanto, não começaram a viver economicamente bem de um momento para o outro. A tradição do “músico servo” ainda estava muito presente na sociedade e mesmo grandes compositores como J. Haydn ou W. A. Mozart viveram em posição servil durante grande parte da vida.

Conta a biografia de Haydn (RUSHTON, 1988), contratado pela família Esterházy, que apesar de ter licença para fazer viagens, somente no final da vida deixou sua posição inferior para integrar a corte. Mozart, ao contrário, não teve tantas regalias enquanto músico do Arcebispo de Salzburgo e, não aceitando essa posição de músico subalterno, mudou-se para Viena, tornando-se um dos primeiros músicos liberais, passando por grandes dificuldades financeiras. Na época de Beethoven, entretanto, a situação começou a melhorar. Quando se mudou para Viena, em 1794, pôde viver da riqueza de seus patronos, sem nunca ser obrigado a exercer um cargo oficial.

Muitos compositores integraram a vida musical da Europa do século XVIII contribuindo para a consolidação da música enquanto Arte, entretanto, alguns compositores foram excepcionalmente maiores na arte de compor:

Christoph Willibald Gluck (1714-1787): compositor boêmio-germano. Com exceção de algumas poucas obras instrumentais, religiosas e coreográficas, consagrou sua maior atividade criativa à ópera. Em Milão, no ano de 1741, apresentou sua primeira ópera ao estilo italiano e em 1754, já diretor musical do Burgtheater em Viena, começou a compor óperas cômicas francesas. As reformas operísticas de Gluck tiveram início em 1762, com sua ópera *Orfeo ed Euridice*. De trama simples e direta, a obra exemplifica a maioria dos princípios da reforma gluckiana, que estabelece um novo equilíbrio entre música e drama: música servindo à poesia, refletindo o drama e a emoção dessa poesia; inclusão do recitativo arioso, acompanhado pela orquestra; árias mais naturais, sem os ornamentos desnecessários do *bel canto* e os coros também participando da ação. Em 1779 anuncia o final de sua carreira de compositor após a estreia de seu maior sucesso, *Iphigénie en Tauride*, e seu maior fracasso, *Echo et Narcisse*. Faleceu no outono de 1787, muito reconhecido por suas importantes reformas na arte lírica. Algumas obras: 30 óperas, das quais 6 “reformadas”: *Orfeo ed Euridice*, *Alceste*, *Paride et Elena*, *Iphigénie en Tauride*, *Iphigénie en Aulide* e *Armide*; 4 balés, incluindo: *Don Juan* e *Semiramis*; 8 trio-sonatas; 9 sinfonias.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788): compositor alemão. Segundo filho de J. S. Bach com sua primeira esposa, Maria Barbara, afilhado de Telemann, pode ser considerado o compositor mais importante de sua geração, fazendo a transição entre o estilo barroco de seu pai e o estilo clássico de Haydn e Mozart. A princípio estudou com seu pai e em 1738 foi nomeado cravista da orquestra da corte de Frederico II da Prússia. No ano de 1768 sucedeu Telemann, seu padrinho, no cargo de *Kantor* e diretor musical em Hamburgo. Prolífero compositor de música instrumental, é o autor do *Ensaio sobre a verdadeira arte da execução do teclado* (1753-1762), que o tornou conhecido como principal professor e teórico de teclado de sua época. Algumas obras: cerca de 150 sonatas para teclado; mais de 30 sonatas – duos – com teclado obrigatório; 20 sinfonias; cerca de 50 concertos para cravo; 22 Paixões; 2 oratórios; cantatas; cerca de 300 canções seculares e sacras.



Figura 6 Retrato de J. Haydn, por George Dance (1794).

Franz Joseph Haydn (1732-1809): compositor austríaco. Possuidor de uma bela voz, tornou-se menino de coro da catedral de Viena, aprendendo aí suas primeiras noções musicais. Em 1759 foi nomeado diretor musical do conde Morzin e logo passou para o serviço de vice-*Kapellmeister* e depois de *Kapellmeister*, em 1766, na corte dos Esterházy, uma das mais importantes famílias húngaras. Figura central na evolução do estilo clássico, Haydn não foi um “inventor” de estilos e formas musicais, mas o principal organizador das formas da sinfonia, do quarteto e da sonata para piano, a partir de 1770. Sem sombra de dúvidas, foi Haydn quem levou esses gêneros a um alto nível de sofisticação, dando-lhes um novo peso intelectual. Após a morte de seu empregador, Nikolaus Esterházy, em 1790, Haydn foi mantido no palácio, mas tendo a liberdade de viajar e de morar em Viena. A partir desse momento, fez diversas viagens à Inglaterra. Haydn foi uma pessoa reverenciada internacionalmente, músico de grande nobreza de alma e senso de humor, amigo de Mozart e professor de Beethoven, sua obra abrangeu praticamente todos os gêneros musicais. Algumas obras: missas; oratórios, entre eles *A Criação* e *As Estações*; óperas; música vocal variada; 108 sinfonias, entre as quais *Rufar dos Tambores* e *Londres*; outras 65 obras orquestrais; cerca de 700 obras para conjunto de câmara, incluindo os famosos quartetos de cordas; cerca de 40 sonatas para teclado.

Johann Christian Bach (1735-1782): compositor alemão. Filho mais novo de J. S. Bach com sua segunda esposa, Anna Magdalena. Foi aluno de seu meio-irmão C. P. E. Bach após a morte do pai em 1750. Viveu na Itália entre 1757 e 1762, sendo nomeado organista da catedral de Milão e apresentando suas óperas em Turim, Florença e Nápoles. Na capital inglesa, o mais versátil e cosmopolita dos filhos de Bach promoveu uma série de concertos com o cravista C. F. Abel, seu amigo, levando a Londres o que havia de melhor e mais moderno na música europeia. Também em Londres conheceu o pequeno Mozart no ano de 1764, influenciando-o, mais tarde, pela combinação da sólida técnica alemã com a fluência e a graça da música italiana em seu estilo de composição, sendo considerado o maior representante do *style galant*. Algumas obras: cerca de 20 óperas; cantatas; música de igreja; serenatas; 49 sinfonias; 37 concertos para teclado; 125 composições de música de câmara em forma de sonata; várias obras para cravo ou piano-forte.

Giovanni Paisiello (1740-1816): compositor italiano. Um dos mais populares compositores de ópera do século XVIII, estudou em Nápoles e no período de 1776 a 1784 serviu em São Petersburgo como *maestro di capella* de Catarina II. Foi nesse posto que compôs *Il Barbiere di Siviglia* (1782), a primeira ópera sobre um fato histórico, influenciando, posteriormente, Mozart, Rossini, Bellini e Donizetti. Também exerceu postos importantes junto a Napoleão e ao rei de Nápoles. A maioria de suas óperas é cômica, num estilo simples, direto, leve, de fraseado muito

melódico e espirituoso. Algumas obras: mais de 80 óperas, entre elas, *Il Barbiere di Siviglia*, *Le gare generose*, *Nina*, *Prosperine*; música vocal secular; oratórios; cantatas; mais de 20 missas; divertimentos; quartetos; sonatas para cravo.

Luigi Boccherini (1743-1805): compositor e violoncelista italiano. Estudou com seu pai (contrabaixista) e tornou-se um dos principais violoncelistas de sua época. Após uma turnê de sucesso pela Europa, instalou-se em Madri (1769-1797) com o título de compositor do infante D. Luís, compondo muitas músicas de câmara, especialmente seus quintetos de cordas para 2 violinos, viola e 2 violoncelos. Compositor prolífero na música de câmara, apesar da proteção de Lucien Bonaparte (embaixador da República Francesa em Madri, 1800), terminou seus dias na pobreza e no esquecimento. Algumas obras: 2 óperas; 2 oratórios; missa; cantatas; 20 sinfonias; 4 concertos para violoncelo; 125 quintetos de cordas; 102 quartetos de cordas; 60 trios; 27 sonatas para violino; 6 sonatas para violoncelo e várias obras para diversas formações instrumentais.

Carl Stamitz (1745-1801): compositor alemão. Filho do compositor Johann Stamitz (líder da orquestra de Mannheim), estudou com o pai e entrou para a orquestra da corte em 1762. No ano de 1770 foi a Paris como violinista, violista e executante de *viola d'amore*, dando concertos com seu irmão, Anton. Depois disso, viajou como virtuose pela Europa, terminando seus dias como *Kapellmeister* e professor na Universidade de Iena. Foi um dos maiores compositores de música orquestral de Mannheim, combinando as convenções alemãs com aspectos estrangeiros, como o padrão sinfônico italiano em 3 movimentos e o uso dos rondós nos movimentos finais (característica da música francesa). Algumas obras: mais de 50 sinfonias; 38 sinfonias concertantes; 60 concertos; várias obras de câmara; peças vocais; 2 obras cênicas.

Muzio Clementi (1752-1832): compositor italiano, tecladista, fabricante de pianos e editor musical, viveu a maior parte da vida na Inglaterra. Apesar de esquecido pela posteridade, é considerado o “pai do piano”, sendo um dos primeiros virtuosos desse instrumento. Codificou seu grande conhecimento da técnica do novo instrumento em *Introdução à arte de tocar no pianoforte* (1801) e *Gradus ad Parnassum* (1817-1826) – livro com 100 estudos para piano. Aos 13 anos vai de Roma para a Inglaterra e até os 20 anos dedica sua vida ao estudo do cravo. Em 1774 tornou-se regente do King's Theatre de Londres e de 1780 a 1785 faz algumas turnês como pianista pela Europa. Dedicou-se ao ensino da música e em 1798 estabeleceu uma editora de música e de fabricação de pianos. Entre as publicações que realizou encontram-se obras importantes de Beethoven. As obras de maior importância são suas sonatas para teclado, nas quais elementos como contraponto e passagens virtuosísticas são frequentes. Algumas obras: cerca de 70 sonatas solo; sonatinas; variações; mais de 40 sonatas com acompanhamento de teclado; 2 sinfonias; 2 canzonetas.



Figura 7 Retrato póstumo de W. A. Mozart, por Barbara Kraft (1819).

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): compositor austríaco. Filho de Leopold Mozart, *Kapellmeister* da corte do príncipe-arcebispo de Salzburgo. Menino-prodígio, Mozart iniciou suas turnês pela Europa desde muito pequeno, juntamente com seu pai e sua irmã Maria Anna, “Nannerl”, talentosa tecladista. De 1763 a 1774 os Mozart viajaram de Salzburgo a Viena, Paris, Londres, Milão, de volta à Viena e à terra natal, Salzburgo, onde de 1774 a 1777 o jovem Mozart trabalhou como *Konzertmeister* na corte do príncipe-arcebispo. Buscando melhores condições de emprego, Mozart viajou com a mãe em 1777 para Munique e Mannheim e depois, Paris. Após a morte da mãe, Mozart voltou a Salzburgo (1779-1780), tocando na catedral e na corte. No final de 1780, após uma breve viagem a Munique, Mozart foi chamado de volta à corte de Viena, onde um novo imperador seria entronizado. Colocado entre os serviçais e cozinheiros, Mozart se ressentiu e após alguns conflitos se demitiu do emprego, em maio de 1781. Nesse ano iniciou seu trabalho como músico autônomo e logo depois se casou com Constanze Weber. Apesar de ter uma renda razoável enquanto compositor de música para bailes da corte de Viena, Mozart não administrou bem seus negócios, passando sempre por dificuldades financeiras, fazendo empréstimos que lhe davam muitas preocupações. Apesar das dificuldades, Mozart continuou com suas viagens e com seu trabalho, compondo sempre. Em 1784 fez sua iniciação à maçonaria e entre 1786 e 1787 fez duas temporadas em Praga para apresentação de suas óperas *Nozze di Figaro* e *Don Giovanni*. Os anos de 1788 a 1791 foram anos de intensa atividade, compondo suas 3 últimas sinfonias, os 2 últimos concertos para piano, os quintetos e o Réquiem, que tendo deixado inacabado, foi terminado por seu único discípulo, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803). Mozart não se preocupou em transformar a herança musical conquistada, contentou-se em dominar prodigiosamente as formas e as técnicas aprendidas, inclusive as técnicas do contraponto. Mozart não modificou o rumo da História da Música como Haydn ou Beethoven, mas sem dúvida, foi um dos maiores compositores de todos os tempos. Algumas obras: missas; obras sacras; oratórios; 23 óperas, entre elas *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte* e *La clemenza di Tito*, além das já citadas; várias

obras vocais seculares; mais de 45 sinfonias, entre as quais *Haffner* e *Júpiter*; 25 concertos para piano; 6 concertos para violino; 24 quartetos e 6 quintetos de cordas; várias obras de câmara; várias obras para piano.

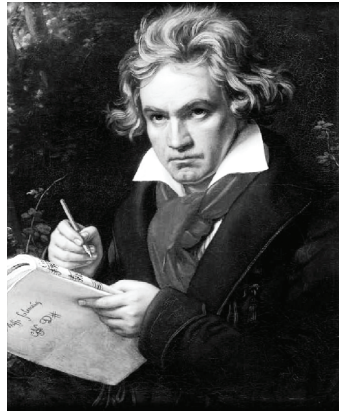


Figura 8 L. van Beethoven, por Joseph Karl Stieler (1820).

Ludwig van Beethoven (1770-1827): compositor alemão. Considerado o último dos compositores clássicos e o primeiro dos românticos, Beethoven é um ícone dentro da História da Música Ocidental. De talento precoce, estudou primeiro com o pai, Johann, cantor e instrumentista a serviço do Eleitor de Colônia em Bonn, e depois com o organista da corte da mesma cidade, Christian Gottlob Neefe. Aos 12 anos já tinha peças publicadas e depois de uma rápida estada em Viena (1787), decidiu se estabelecer definitivamente nessa cidade em 1792. Aluno de Haydn, Albrechtsberger e Salieri, realizou diversas viagens como pianista e improvisador por toda a Europa e em 1802 começou a perceber os indícios de sua surdez. Depois de um breve período de depressão (*Testamento Heiligenstadt*), Beethoven passou a compor com maior intensidade, dando início a uma de suas fases mais criativas. Apesar do sucesso de suas obras e de sua celebridade reconhecida universalmente, Beethoven se manteve indiferente. A partir de 1825 sua saúde fica cada vez mais debilitada e em março de 1827, acometido de hidropisia e pneumonia, faleceu. Impossível resumir em poucas linhas a trajetória desse grande mestre da música, que tem sua obra dividida em três períodos: até 1800, no estilo Haydn; de 1800 a 1814, com uma concepção orquestral inovadora; e após 1814, com o rompimento dos modelos anteriores. Foi o primeiro de sua época a não fornecer música para a nobreza, conhecendo e criando a figura do artista como herói e patrimônio da humanidade. Algumas obras: 9 sinfonias; outras 31 obras orquestrais (concertos para violino; concertos para piano); 92 obras de câmara, incluindo as sonatas para piano e violino, os quartetos de cordas e o septeto op. 20; 32 sonatas para piano, entre elas a op. 13 *Patética* e a op. 57 *Appassionata*; outras 101 peças instrumentais; a ópera *Fidelio*; cerca de 77 obras corais e outras 87 canções.

Também estão no rol dos compositores Clássicos:

- os alemães Johann Adolph Hasse (1699-1783), Johann Joachim Quantz (1697-1773) e Leopold Mozart (1719-1787);
- os austríacos Johann Albrechtsberger (1736-1809) e Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799);
- o francês Jean Paul Martini (1741-1816);
- os italianos Domenico Cimarosa (1749-1801), Antonio Salieri (1750-1825) e Luigi Cherubini (1760-1842);
- o tcheco Jan Ladislav Dussek (1760-1812);
- o inglês Samuel Wesley (1766-1837);
- o irlandês John Field (1782-1837).

1.4 Considerações finais

Com base nos ideais iluministas é possível destacar algumas características gerais da música no período Clássico, como:

- *Style galant*, a primeira fase do Classicismo, com a principal característica de ser um estilo em que a música era refinada, bem elaborada, elegante e agradável ao ouvinte.
- Estruturação da música em uma textura mais homofônica, de caráter mais claro e menos complicado que a textura contrapontística Barroca.
- Equilíbrio entre estrutura formal e expressividade, proporcionando um refinamento e elegância no caráter musical do período. Como resultado, há proporção, equilíbrio, moderação e controle entre forma e melodia.
- Maior variedade de contrastes na peça musical: tonalidade, melodia, ritmo, dinâmica e timbres.
- Melodias mais curtas, se comparadas às melodias Barrocas, com frases mais delineadas e cadências mais definidas.
- Música secular ultrapassa a música sacra em importância.
- Apogeu do Classicismo representado pela obra dos três grandes mestres da Escola de Viena: Haydn, Mozart e Beethoven.
- Música instrumental ganha muita importância e vários gêneros surgem: sonata, quarteto de cordas, sinfonia, concerto, divertimento, serenata.

- Crescimento da orquestra em tamanho e campo de ação, em que o cravo perde seu papel de baixo contínuo, as madeiras se tornam uma seção independente e a figura do maestro aparece.
- O cravo é substituído pelo piano-forte ou forte-piano.
- Técnicas de execução instrumental são aperfeiçoadas, dando início à figura do virtuose.
- Ópera “reformada” partindo das iniciativas de Gluck, principalmente. A proposta era a simplicidade e a clareza da forma e da música.
- O compositor passa a ter maior autonomia de trabalho, organizando concertos públicos em benefício próprio.

1.5 Estudos complementares

Para uma investigação mais profunda e direcionada acerca dos assuntos tratados nesta unidade, faz-se importante o estudo e a análise mais detalhada das obras apresentadas a seguir.

- *Características gerais da música/período Clássico:*

CANDÉ, Roland de. A Música Clássica e o Século das Luzes: Um mundo novo. In: _____. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. v. 1, 631 p.

LOVELOCK, William. O Surgimento do Classicismo. In: _____. *História Concisa da Música*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. cap. 11, 285 p.

RUSHTON, Julian. O Classicismo e seu Contexto. In: _____. *A Música Clássica: uma história concisa e ilustrada de Gluck a Beethoven*. Tradução de Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. cap. 1, 185 p.

- *Termos musicais relacionados ao período Clássico:*

SADIE, Stanley (E.). *Dicionário Grove de música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1048 p.

- *Formas instrumentais Clássicas:*

CANDÉ, Roland de. A Música Clássica e o Século das Luzes: As formas instrumentais de Vivaldi a Beethoven. In: _____. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. v. 1, 631 p.

CARPEAUX, Otto Maria. A Música Clássica: Sonata-forma e Sinfonia: Haydn. In: _____. *O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 525 p.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. Origens do período clássico: a sonata, a sinfonia e a ópera no século XVIII. In: _____. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007. cap. 13, 759 p.

RUSHTON, Julian. Os Principais Gêneros da Música Clássica Instrumental até c.1800. In: _____. *A Música Clássica: uma história concisa e ilustrada de Gluck a Beethoven*. Tradução de Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. cap. 7, 185 p.

- *Ópera do período Clássico:*

CANDÉ, Roland de. A Música Clássica e o Século das Luzes: A ópera, de Scarlatti a Mozart. In: _____. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. v. 1, 631 p.

CARPEAUX, Otto Maria. A Música Clássica: A Reforma da Ópera: Gluck. In: _____. *O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 525 p.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. Origens do período clássico: a sonata, a sinfonia e a ópera no século XVIII. In: _____. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007. cap. 13, 759 p.

RUSHTON, Julian. A Ópera Italiana e a Primitiva Sinfonia. In: _____. *A Música Clássica: uma história concisa e ilustrada de Gluck a Beethoven*. Tradução de Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. cap. 2, 185 p.

_____. Outras Tradições Operísticas: Reforma da Ópera. In: _____. *A Música Clássica: uma história concisa e ilustrada de Gluck a Beethoven*. Tradução de Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. cap. 3, 185 p.

_____. O Apogeu da Ópera Clássica. In: _____. *A Música Clássica: uma história concisa e ilustrada de Gluck a Beethoven*. Tradução de Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. cap. 4, 185 p.

- *Biografia dos compositores Clássicos:*

SADIE, Stanley (E.). *Dicionário Grove de música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1048 p.

- *Mozart (filme):*

AMADEUS. Direção de Milos Forman. EUA: Orion Pictures, 1984.

- *Beethoven (filmes):*

BELOVED Immortal (Minha Amada Imortal). Direção de Bernard Rose. EUA: Columbia Pictures, 1994.

COPYING Beethoven (O Segredo de Beethoven). Direção de Agnieszka Holland. EUA: Downtown Filmes, 2006.

- *Músicas para ouvir:*

Gluck: ária Che faro senza Euridice de Orfeu ed Euridice; óperas Iphigénie em Tauride e Alceste.

Haydn: Sonata para piano – *Inglês*; Concerto para violoncelo op. 1; Quarteto de Cordas op. 64 nº 5 – *A Cotovia*; Sinfonia nº 94 em Sol M – *Surpresa*; Sinfonia nº 104 em Ré M – *Londres*; Oratório *A Criação*; Missa *Nelson* – *Mass in Straitened Times*.

Mozart: Sonata para piano em Fá M K. 332; Concerto para piano nº 23 em Lá M K. 488; Concerto para trompa nº 3 em Mi bemol M K. 447; Sinfonia nº 35 em Ré M K. 385 – *Haffner*; óperas *Don Giovanni* e *A Flauta Mágica*; Réquiem em Ré menor K. 626.

Beethoven: Sonata para piano, Fá menor op. 57 – *Appassionata*; Sonata para violino e piano op. 47 nº 9 – *Kreutzer*; Quarteto de Cordas op. 130; Concerto para piano op. 73 nº 5 – *Imperador*; Concerto para violino op. 61; Sinfonia op. 68 nº 6 – *Pastoral*; Sinfonia op. 125 nº 9 – *Coral*.

UNIDADE 2

A Música do período Romântico – século XIX

2.1 Primeiras palavras

Nesta segunda unidade os principais temas referentes à música do período Romântico serão abordados, desde o legado da música de Ludwig van Beethoven até a consolidação das “escolas nacionalistas”, passando pelas características musicais instrumentais e vocais surgidas nesse período e que revolucionaram a música europeia, até o início das transformações tonais fomentadas por Franz Liszt (1811-1886) e Richard Wagner (1813-1883) na música instrumental e vocal, respectivamente. O Romantismo tardio e a breve biografia dos principais compositores do período com suas obras mais significativas também serão abordados.

Conforme acontece com o termo “clássico”, o termo “romântico” também sugere variados conceitos, ainda mais se buscarmos os significados que “romântico” traz para a literatura, para as belas-artes e para a história, de uma maneira geral. Esse termo, portanto, somente será válido se uma definição de “romântico” for feita para caracterizar especificamente um estilo musical – aquele ocorrido na Europa durante o século XIX de, aproximadamente, 1820 a 1900.

Entendendo um pouco mais a abrangência desse termo, segundo Grout & Palisca (2007), *romântico* é derivado de *romance*,² que começou a ser empregado já em meados do século XVII, dando a ideia de algo lendário, fictício, um mundo imaginário ou ideal em oposição ao mundo real. No início do século XVIII esse “espírito romântico” se manifestou no gosto pelos cenários naturais pitorescos e selvagens. A partir de meados do mesmo século, a beleza das catedrais medievais ao estilo gótico foi redescoberta e admirada por sua irregularidade e complexidade de pormenores, bastante diferente da então arquitetura Neoclássica.

A seguir, uma pequena “linha do tempo” com alguns dos principais acontecimentos do período Romântico:

² *Romance*: narrativa ou poema medieval sobre personagens ou episódios acontecidos. O *romance* era escrito em idiomas originários do latim (“romano”).

Quadro 3 Linha do tempo: principais acontecimentos do período Romântico.

1824: Morte de Byron durante a Guerra de Independência grega.	1820	1827: Schubert compõe o ciclo de canções <i>Winterreise</i> , um ano antes de falecer.
1832: Chopin dá seu 1º concerto em Paris. 1834: Schumann cria a revista <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> .	1830	1839: <i>Romeu e Julieta</i> , sinfonia dramática de Berlioz.
1840: Casamento de Schumann com Clara Wieck.	1840	<i>Década de 1840</i> : Liszt percorre a Europa como virtuose. 1848: Revoluções europeias.
1853: Schumann defende a música de Brahms.	1850	
	1860	1867: J. Strauss II apresenta a valsa <i>Danúbio Azul</i> . 1868: <i>Réquiem alemão</i> de Brahms.
1874: 1ª exposição impressionista em Paris.	1870	1877: Edison inventa o fonógrafo.
	1880	1889: 1ª apresentação da Sinfonia nº 1 de Mahler, em Budapeste.
1890: <i>Morte e Transfiguração</i> , poema sinfônico de R. Strauss.	1890	1893: Tchaikovsky conclui a Sinfonia nº 6, <i>Patética</i> , e morre pouco depois em São Petersburgo.

2.2 Problematizando o tema

Segundo Boffi (2006), o Romantismo teve terreno fértil, sobretudo na Alemanha e na França, com as características de um impulso revolucionário e de um dinamismo aberto, da convicção de não aceitar uma definição acabada nem obediente às regras restritas da historiografia vigente, tanto na literatura e na música como na filosofia e nas belas-artes.

Candé (1994a) comenta que apesar da grande dificuldade em se conceituar o período Romântico, uma característica é fundamental: o subjetivismo, em que cada artista encontra seus moldes em si mesmo. Esse subjetivismo, provavelmente, favoreceu à livre e irrestrita expressão da emoção pessoal, um dos objetivos básicos dos românticos, como comenta Lovelock (1987). Será que essa expressão livre dos sentimentos se relaciona somente com melodias líricas de caráter “surreal” ou também favorece o desenvolvimento de novas técnicas composicionais ou interpretativas?

O Romantismo foi um período que permitiu inúmeros experimentos no

campo das formas musicais instrumentais e vocais. É o período da música íntima, composta para os salões, como algumas peças curtas de Frédéric Chopin (1810-1849) e Robert Schumann (1810-1856), mas também das grandes obras orquestrais, apresentadas nos teatros, como algumas obras de Hector Berlioz (1803-1869) ou Felix Mendelssohn (1809-1847). A forma mais comum nesse período, porém, é o *lied* – canção de câmara alemã que atingiu seu auge nas mãos de Franz Schubert (1797-1828).

Grout & Palisca (2007) comentam que os gêneros clássicos mais complexos, como a Sinfonia ou a Sonata, se tornam menos eficazes com os compositores românticos. Por exemplo, em uma Sonata de Chopin ou de Schumann, não há vínculos fortes entre os inúmeros episódios musicais pitorescos apresentados, não garantindo a unidade formal do conjunto da obra. Em contrapartida, algumas Sinfonias ou Oratórios atingem um novo tipo de unidade ao se empregar os mesmos temas (idênticos ou modificados) em vários andamentos. “A abordagem romântica das formas musicais mais breves é geralmente muito simples e clara” (GROUT & PALISCA, 2007, p. 579). É possível que essa transformação das formas instrumentais esteja intimamente ligada com o propósito romântico de “livre expressão dos sentimentos”?

A Ópera, apesar de basear suas histórias em temas universais, passa por um momento de busca por uma linguagem mais nacional, daí a forte tradição das óperas francesas, italianas e alemãs, formando escolas consolidadas principalmente com as obras de H. Berlioz, Giuseppe Verdi (1813-1901) e R. Wagner.

Com relação aos instrumentos musicais, o piano é um instrumento muito diferente daquele conhecido por W. A. Mozart no século anterior. No século XIX o piano estava remodelado e tecnicamente melhorado, capaz de produzir uma sonoridade até então nunca experimentada pelos compositores. “O piano foi o instrumento romântico por excelência” (GROUT & PALISCA, 2007, p. 590). Poderia dizer-se, então, que por causa das melhorias na fabricação dos pianos, todos os compositores românticos, com pouquíssimas exceções, foram pianistas?

A música sinfônica, sacra e de câmara, também ganha novas proporções, tudo para atender plenamente às exigências estéticas românticas de expressão de sentimentos e de dar asas à fantasia e ao sonho, conforme afirma Boffi (2006).

Finalizando as transformações ocorridas no período Romântico, a maior herança talvez tenha sido a estruturação das Escolas Nacionais.

Seu fundamento essencial é [...] a tomada de consciência de uma identidade nacional, de uma comunidade de cultura e de destino, graças aos combates pela independência e pela liberdade (CANDÉ, 1994b, p. 124).

Não podemos deixar de mencionar, ainda, a vasta obra de alguns compositores românticos relevantes e, também, as tradições da música romântica que compositores como Gustav Mahler (1860-1911) e Richard Strauss (1864-1949) continuaram a empregar em suas composições mesmo estando em pleno século XX, sobre as influências das tendências modernistas.

2.3 A música Romântica

2.3.1 Contextualização política, social e artística

O termo “Romântico” ou “Romantismo” é empregado para nomear um sistema, um estilo delimitado no tempo, designando uma tendência geral da vida social e artística do século XIX. Teve suas origens nos países europeus, sobretudo Alemanha, Inglaterra e França, em uma época em que a rebeldia e o anseio pela liberdade marcavam o ambiente intelectual.

Ainda sob o efeito da Revolução Francesa (1789-1799), que buscou nos ideais de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” uma sociedade mais harmônica, e da Revolução Industrial Inglesa, que provocou um enorme impacto no processo produtivo em nível econômico e social, superando a era agrícola e implantando a “era das máquinas”, o século XIX foi bastante agitado, passando por grandes revoluções intelectuais, refletidas nas rápidas mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais. Na política, surgiam as monarquias liberais e as repúblicas autoritárias; no campo social, o inconformismo imperava, dando ênfase ao dualismo nacionalismo e internacionalismo. Nas Artes, o repúdio às regras estabelecidas pelo Neoclassicismo do período anterior era evidente. Fazendo um paralelo, no Brasil, o Romantismo coincidiu com a Independência em 1822, com o Primeiro Reinado, a Guerra do Paraguai e com a Campanha Abolicionista.

O espírito romântico, porém, afeta a Literatura antes mesmo de afetar a Filosofia ou outras formas de Arte, e como afirma Madame de Staël, “o mundo não pode mudar sem que a literatura mude” (apud CANDÉ, 1994b, p. 10).

Na Alemanha, o substantivo *die Romantik* designa, desde o fim do século XVIII, uma nova tendência literária oposta ao classicismo. Mas, na França, já se confunde romântico e romanesco, e na Inglaterra qualifica-se frequentemente de *romantic* tudo o que é pitoresco (CANDÉ, 1994b, p. 11).

As características do Romantismo são muito variadas em suas manifestações artísticas, principalmente no que diz respeito à Literatura e às Artes Plásticas, entretanto, alguns aspectos são comuns do ideal romântico em todas as Artes:

- *Individualismo*: tendência ao egoísmo; a individualidade se manifesta por intermédio de sentimentos e emoções. O culto ao egocentrismo dá vazão ao pessimismo, à melancolia, ao gosto pelo sofrimento e à fuga do mundo real para o mundo ideal por meio da morte (“mal do século”).
- *Subjetivismo*: tendência em priorizar o subjetivo; expressão das ideias próprias do artista de acordo com o seu ponto de vista acerca do mundo e da vida.
- *Idealismo*: tendência à idealização de temas, exagerando-os em algumas características: estereótipo da mulher frágil, do índio como herói nacional, da pátria perfeita.

O liberalismo é a referência ideológica da Literatura, que renega as formas rígidas da escrita, como os versos de métrica exata. É a superação da retórica e da epopeia cultuada no Classicismo, dando lugar ao “romance narrativo” enquanto gênero preferencial. A temática romântica literária gira em torno do historicismo e do individualismo. O historicismo – narrativas sobre o momento histórico vivenciado ou resgates históricos saudosos e apaixonados – foi representado nas obras do inglês Walter Scott (*The Lay of the Last Minstrel*), do francês Victor Hugo (*Les Misérables*), do português Almeida Garrett (*Dona Branca*), do brasileiro José de Alencar (*O Guarani*), entre outros. O individualismo – culto ao egocentrismo, repleto de melancolia e pessimismo – foi representado pelo inglês Lord Byron (*Don Juan*), pelo francês Alfred de Musset (*La confession d’un enfant du siècle*) e pelo brasileiro Álvares de Azevedo (*Noite na Taverna*), que buscaram suas inspirações no *Sturm und Drang*³ alemão.

Na Arquitetura, o Romantismo esteve ligado, sobretudo, à retomada das formas medievais e ao gosto crescente pelos temas exóticos das culturas orientais, favorecendo a mescla de vários estilos como o românico, o gótico, o bizantino, o chinês e o árabe. Na Inglaterra o estilo neogótico esteve presente na construção de inúmeros edifícios, destacando-se o *Palácio de Westminster* (Parlamento Britânico) e, mais tarde, na França, o neobarroco despontou com grande sucesso, tendo como obra marcante o prédio da Ópera de Paris, trabalho do arquiteto Charles Garnier (1825-1898).

3 *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto): movimento literário alemão, convencionado de “movimento pré-romântico oficial”, que procurou renovar a literatura por meio do retorno à natureza e à essência humana. Johann Wolfgang von Goethe (*Die Leiden des Jungen Werther*, 1774), Friedrich Schiller (*An die Freude*, 1785) e Johann Gottfried von Herder (*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, 1773) formam a tríade desse movimento.



Figura 9 *The Fighting Temeraire*, de Joseph William Turner (1839).

Na Pintura e nas Artes Decorativas, o ideal Romântico se manifesta pela busca do ideal sublime por meio do subjetivismo do mundo exterior, que se complementa na busca pelo exótico, pelo inóspito e pelo selvagem. A temática preferida dos pintores é a exaltação das sensações extremas, dos paraísos artificiais, da natureza em seu aspecto mais bruto. O pintor inglês Joseph William Turner (1775-1851) refletiu esse espírito em obras como *The Fighting Temeraire* (1839). Entretanto, é o francês Eugène Delacroix (1798-1863) o pintor considerado romântico por excelência; sua tela *La Liberté guidant le peuple* (*Liberdade guiando o povo*), de 1830, é, talvez, uma de suas obras mais conhecidas.

2.3.2 O Romantismo musical

Imaginação, fantasia, espírito de aventura, terras exóticas, sonhos, fortes emoções, sensibilidade, amor, alma, conto de fadas, mistério, magia, sobrenatural, lendas... Esses são alguns dos substantivos que podem expressar de maneira sucinta todo o complexo período Romântico que entra na História da Música no século XIX, com início por volta do ano de 1820, estendendo-se até o ano de 1900, aproximadamente.

É muito difícil conceituar o Romantismo, mas o ponto em que todos os grandes musicólogos concordam é que foi um período de grande subjetividade. Subjetividade esta que fez com que cada músico, cada artista, buscasse em seu próprio interior os modelos estéticos que acreditavam ser mais convenientes para sua Arte.

Na ausência de uma doutrina coerente, dotada de bases intelectuais e sociológicas sólidas, o romantismo se tornou uma maneira de ser, uma moda: ele se entusiasma por novos objetos, mas não propõe novas leis estéticas. Revolta-se contra o “gosto” clássico, mas sem substituir as regras herdadas do classicismo. Desse modo, não se produz uma revolução estética, uma verdadeira ruptura; simplesmente, o mundo fechado do classicismo abre-se enfim às realidades exteriores (CANDÉ, 1994b, p. 11).

Até a primeira metade do século XIX, o Romantismo se caracterizou por um individualismo musical. Os compositores escreviam sua música sem se preocupar com as convenções ou com o gosto do público; a ideia principal era deixar refletir em suas músicas, de uma maneira quase literal, todos os seus sofrimentos, suas conquistas e paixões. Nessa fase do Romantismo, a expressão é o ponto crucial e o sentimento interior de cada compositor é o assunto a ser retratado pela música, que tem como objetivo essencial, expressar.

De acordo com Candé (1994a), essa nova característica musical de “expressão de sentimentos” agradou parte do público do século XIX que acreditava ser a música Clássica de difícil compreensão por seu excesso de formalismo. Assim, o compositor romântico passa a escrever sua música para um grande público heterogêneo, em que a função da música deixa de ser social para assumir um papel cultural. Exatamente por não saber mais para quem cria, o compositor do século XIX encontra em si mesmo o determinante para sua inspiração.

Como comenta Carpeaux (2001), a música romântica vive de estímulos literários, muitas vezes buscando na literatura sua inspiração. Era muito comum os compositores se interessarem por literatura, escrevendo notáveis ensaios sobre música, como o caso de Weber, Schumann e Berlioz. Wagner, por exemplo, foi também poeta, ensaísta e filósofo.

O conflito entre o ideal da música puramente instrumental como modo de expressão supremamente romântico, por um lado, e o forte pendor literário da música oitocentista, por outro, resolveu-se no conceito de música programática [...] (GROUT & PALISCA, 2007, p. 574).

Foi por intermédio da música programática que os compositores românticos conseguiram dar vazão à expressão de seus pensamentos, descrevendo ou narrando uma história por meio da música. Segundo o pensamento de Liszt e outros compositores, seus contemporâneos, a música programática era a instrumental associada às ideias poéticas ou literárias. Assim, a música instrumental, ainda que tivesse uma relação com as palavras, e que seu veículo expressivo fosse sugerido por elas, em última análise, transcenderia o poder expressivo destas, e a música passaria a ser nada mais que uma sugestão imaginativa ao ouvinte.

A partir de 1830, entretanto, algumas mudanças consideráveis ocorreram. Esse ano foi marcado pelas revoluções liberais e nacionalistas, sendo o momento do triunfo do espírito romântico. Os compositores passaram a participar mais da vida social, afastando-se de suas redomas individualistas e, segundo Candé (1994a), após o exemplo de Beethoven, vários compositores tiveram uma participação mais ativa dentro da vida política de seus países: em Paris, por exemplo, Berlioz e Liszt se entusiasmaram com o ideal da Revolução de Julho, vendo triunfar a burguesia liberal.

No final da década de 1840, novas ideias abalaram esse sonho romântico do artista herói. As Ciências propõem novas respostas às questões problemáticas do mundo, favorecendo o aspecto racional em contraposição ao aspecto emocional romântico. Nesse momento, artistas e músicos, em particular, são isolados da sociedade burguesa que se afasta dos grandes feitos: é o momento do novo proletariado entrar em cena e dos artistas se afastarem novamente do campo político.

Apesar dessa fase racional e do afastamento da vida política por parte dos músicos, os ideais nacionalistas dos anos de 1830 ainda persistiam, sobretudo naqueles países em que a luta pela Independência era crucial. “[...] o sentimento de uma comunidade de cultura e de destino se traduz em música, a partir de 1850, pela eclosão de diferentes ‘escolas nacionais’ [...]” (CANDÉ, 1994b, p. 18).

Em contraposição aos ideais das Escolas Nacionalistas (ver item 2.3.5 *Escolas Nacionalistas*), aqueles países já independentes e unificados, que não precisavam lutar por sua liberdade, mas que ainda buscavam uma renovação no campo social, fizeram com que a música voltasse ao caráter elitista do século XVII. De acordo com Candé (1994a), a burguesia cria o mito da “música verdadeira”, a chamada “música erudita”, preservando o setor musical em torno de sua cultura burguesa. Nesse cenário, o piano contribui para institucionalizar a música que agora “seleciona” seu público. As salas de concerto se parecem mais com “clubes privados”, onde o ouvinte precisa “compreender” a música para poder se sentir parte integrante dessa nova “elite musical”.

2.3.3 As formas instrumentais, os instrumentos e a orquestra

Segundo Boffi (2006), durante o Romantismo, as *formas instrumentais* musicais tradicionais como a Sinfonia, o Concerto, o Quarteto, a Sonata e a Suíte foram totalmente repensadas e a preferência geral era pelas obras independentes e curtas para piano.

As chamadas “formas livres” ou “peças características” foram a grande novidade do século XIX, já que não obedeciam a regras formais particulares e favoreciam plenamente a expressão dos sentimentos pessoais. Valsas, mazurcas, *polonaises*, *imprompti*, prelúdios, canções sem palavras, romances, noturnos, baladas, *intermezzi*, barcarolas, rapsódias e estudos são alguns exemplos dos gêneros mais apreciados pelos compositores, sobretudo aqueles que compunham para piano.

- *Suíte*: ao contrário da Suíte Barroca, a Suíte Romântica não era mais uma reunião de danças, mas uma reunião de diversas peças de música incidental que os compositores faziam para serem executadas como obra de concerto. Geralmente as peças que compunham a Suíte eram

retiradas de obras maiores para o teatro ou balé. Como exemplos de Suítes, constam: *Sonho de uma noite de verão*, de Mendelssohn, para a peça de Shakespeare; *L'Arlésienne*, de Bizet, para a obra teatral de Daudet; *O Lago dos Cisnes* ou *Quebra-Nozes*, de Tchaikovsky, para os balés de mesmo nome.

- *Sonata*: no Romantismo há duas categorias para a estrutura e a abordagem básica da Sonata. A primeira categoria é aquela em que a estrutura da Sonata Clássica permanece, apesar de ser ampliada de três para quatro movimentos – Sonatas de Weber, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms, Grieg, Fauré e Franck. A segunda categoria, com exemplos mais restritos, é aquela baseada em um programa (*Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata* de Liszt) ou aquela que experimenta outras estruturas, como a *Sonata em Si menor* para piano, de Liszt, que é escrita em um único movimento.
- *Quarteto*: o ponto-chave para o desenvolvimento do Quarteto de Cordas Romântico foram os Quartetos de Beethoven. Schubert e Mendelssohn assimilaram para seus próprios Quartetos muito da escrita orquestral e para piano de Beethoven. Figurações pianísticas também representaram nos Quartetos de Schumann. O Quarteto manteve sua estrutura “Clássica”, porém totalmente reformulado em questão de expressão, adotando também alguns aspectos programáticos, como o Quarteto *Da minha vida* (1876), de Smetana.
- *Concerto*: passou por diversas mudanças estruturais e de caráter. No Romantismo era praxe a “exposição única” do tema, feita primeiramente pelo solista para, logo em seguida, a orquestra também poder compartilhar esse tema com o artista. Alguns compositores procuraram novas estruturas, escrevendo passagens de ligação entre os movimentos, como fez Mendelssohn e Liszt. A ordem dos movimentos passou a ser livre; às vezes, um Scherzo era colocado antes de um 3º movimento lento. A habilidade técnica dos solistas era cada vez mais testada, principalmente nas *Cadenzas*,⁴ e os compositores começaram a escrever peças cada vez mais difíceis – surge aqui a famosa figura do “virtuose”, solista que dominava plenamente a técnica de seu instrumento.
- *Sinfonia*: a partir da Sinfonia op. 55 nº 3 – *Heroica*, de Beethoven, a Sinfonia do século XIX adquiriu novos parâmetros, principalmente por meio do caráter brilhante e triunfante do conteúdo musical. Compositores mais conservadores, como Mendelssohn, Schumann e Johannes

4 *Cadenza*: nos Concertos, passagem virtuosística perto do final de um movimento. No Barroco e no Classicismo essa passagem era improvisada pelo intérprete. A partir de Beethoven, começou a ser escrita pelo próprio compositor, prática adotada pelos compositores românticos.

Brahms (1833-1897), continuaram a compor Sinfonias nos moldes Clássicos (a chamada “música absoluta”), no entanto, outros compositores escreviam suas Sinfonias com uma tendência programática,⁵ em conformidade com o espírito romântico.

Segundo Lovelock (1987), apesar de a Sinfonia romântica ter um caráter descritivo, não rompeu de todo com a tradição Clássica. Na Sinfonia *Fantástica* de Berlioz, por exemplo, apesar de seu “programa”, de seus cinco movimentos e de um tema recorrente – a que Berlioz nomeou de *idée fixe* – e que funciona como um condutor das ideias, o contorno sinfônico formal tradicional permanece.

Outras formas de música programática orquestral são a Abertura de Concerto e o Poema Sinfônico.

- *Abertura de Concerto*: obra orquestral de caráter descritivo em um só movimento, geralmente em forma sonata, destinada ao concerto enquanto acontecimento social. Apesar da palavra “abertura”, esse gênero não tem nenhuma relação com a Ópera. Os exemplos mais conhecidos são: *A Gruta de Fingal* (Mendelssohn), *Carnaval* (Dvorák) e *Romeu e Julieta* (Tchaikovsky).
- *Poema Sinfônico*: para Liszt a única maneira de compor música programática era “rompendo-se com a tradição formal e permitindo-se que a forma fosse ditada pelo programa em cada caso particular” (LOVELOCK, 1987, p. 218). Com esse pensamento, Liszt cria o Poema Sinfônico: obra orquestral em um só movimento, de caráter descritivo, porém mais extenso que a Abertura de Concerto e de estrutura formal mais livre. Foi por meio do Poema Sinfônico que Liszt deu unidade à música, partindo do que chamava de “transformação temática”, em que os temas musicais são apresentados em diferentes aspectos ou situações no decorrer da obra, conforme explica Lovelock (1987).

No Romantismo, o *instrumento musical* preferido pelos compositores e pela sociedade foi o piano, que ultrapassou a então supremacia do violino. O piano estava por toda parte: nos salões, nos entretenimentos culturais da burguesia, nas casas de família. Graças a essa popularidade do instrumento, todos podiam apreciar mais de perto – e como grandes conhecedores – as façanhas dos virtuosos. É comprovado que, depois de Beethoven, Chopin e Liszt, a técnica pianística evoluiu grandiosamente.

5 Música Programática ou Música Descritiva: aquela que “narra uma história”, suscitando imagens na mente do ouvinte. Na música do século XIX, a Sinfonia ficou conhecida como “Sinfonia Programática” ou “Sinfonia Descritiva”.

Descendente direto do clavicórdio, o piano passou por grandes e constantes aperfeiçoamentos durante o século XIX. Esses aperfeiçoamentos estavam relacionados à extensão do instrumento, à sonoridade, ao mecanismo de produção do som, aos recursos dos pedais e a sua estrutura de construção.



Figura 10 Um concerto de Liszt em Budapeste (1872).

Pelo fato de o piano ter possibilitado novas experiências sonoras, os compositores românticos começaram a explorar todas as possibilidades do instrumento, escrevendo músicas com extensões maiores e com texturas mais ricas e variadas. Quase todos os grandes compositores do século XIX escreveram para esse instrumento: Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, entre outros.

A *orquestra romântica* cresceu enormemente, tanto em tamanho como em abrangência. Os instrumentos musicais tradicionais, agora bem mais aperfeiçoados, e os novos instrumentos musicais (como a tuba, o clarone e a corneta de pistões, por exemplo) propiciavam sonoridades que os compositores exploravam prazerosamente: grande variedade de volume sonoro, ampliação da tessitura sonora, riqueza de contraste e combinação de timbres.

Em decorrência do aumento de instrumentos musicais na seção das madeiras, metais e percussão, as cordas precisaram ter seu número ampliado na orquestra para poder manter o equilíbrio sonoro entre as seções instrumentais. Concomitante a isso, os instrumentos de cordas também passaram por reformas que permitiram uma maior tensão das cordas e, assim, o timbre passou a ser mais brilhante, o volume mais intenso e a altura mais aguda.

Os instrumentos de sopro foram remodelados para poder facilitar a execução de passagens em *legato* e com notas cromáticas, melhorando também sua potência sonora, e o sistema de válvulas contribuiu para dar maior flexibilidade e alcance aos instrumentos de metais. Com essa maior facilidade técnica e sonoridade mais apurada, a diversidade e o número de instrumentos de sopro utilizados na orquestra se tornou variável: o flautim, o contrafagote e os trombones foram acrescentados à orquestra a partir de 1810, e o corne inglês reapareceu.

2.3.4 As formas vocais e a ópera

A *forma vocal* mais característica do Romantismo foi o *Lied* alemão. Entretanto, a música coral, tanto de característica religiosa como profana, não foi inteiramente abandonada pelos compositores do século XIX.

- *Lied* (plural, *Lieder*): gênero de canção de câmara do século XIX com acompanhamento do piano. Certamente, foram as *baladas* dramáticas e narrativas de Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) que deram origem ao *Lied* alemão. As baladas de Zumsteeg tinham a parte instrumental bastante elaborada, sendo um importante coadjuvante na poesia que estava sendo musicada. Franz Schubert (1797-1828) foi um dos maiores compositores de *Lied*, com cerca de 600 canções escritas. Os *Lieder* de Schubert abrangem todos os estilos, desde a simplicidade de *Heidenröslein* até a dramaticidade de *Erlkönig*. Abrangem também todos os temas, usando textos de poetas alemães renomados, como Goethe e Schiller, fazendo uma perfeita combinação entre texto e música. A característica principal do *Lied*, portanto, é a estreita identificação entre poeta, personagem, situação e cantor, e a concentração de ideias líricas, dramáticas e pictóricas em um todo integrado. Outros compositores que se destacaram na composição de *Lieder*: Beethoven, Schumann, Brahms, Wolf e R. Strauss.
- *Música Coral*: no Romantismo, foi empregada de duas maneiras: ou como parte de uma estrutura musical mais ampla (coros de óperas, coros em parte de movimentos de sinfonias ou obras corais-orquestrais), ou no aspecto de a música coral, propriamente dita, ser o principal ponto de interesse. Neste último caso, podem ser identificadas três categorias principais:
 - *partsongs*⁶ e as peças corais breves para pequeno grupo vocal, com ou sem acompanhamento instrumental;
 - música sobre texto litúrgico ou destinada aos serviços religiosos: Missas, Réquiens, Te Deum;
 - obras para coro e orquestra de caráter dramático-narrativo não encenadas: Oratórios e Cantatas.

6 *Partsong(s)*: canção coral, geralmente sem acompanhamento instrumental. Termo empregado na Inglaterra.

Segundo Lovelock (1987), a *ópera* romântica teve na figura de Carl Maria von Weber (1786-1826) seu verdadeiro fundador. Sua *ópera* séria *Der Freischütz* (1820), por exemplo, engloba os novos elementos utilizados por Weber e que foram bastante apreciados pelos românticos: tema ligado à magia e ao sobrenatural, orquestração brilhante, eficiência das partes solistas e corais, além do tratamento inovador que dispensa às Aberturas, empregando materiais temáticos que serão utilizados em momentos posteriores da *ópera*.

Entretanto, foi R. Wagner o grande reformador da *ópera* do século XIX. “Sua meta era criar um ‘Gesamtkunstwerk’, uma ‘obra de arte total’ combinando poesia, drama, música, canção e pintura” (BURROWS & WIFFEN, 2008, p. 251), por isso é que preferia que suas obras fossem designadas de “dramas musicais” e não *óperas*.

Entre os anos de 1849 a 1852, período em que esteve fugido da Alemanha por ser considerado um “indivíduo politicamente perigoso” (LOVELOCK, 1987, p. 239), escreve alguns ensaios sobre os rumos da *Ópera: Arte e Revolução* (1849), *A Obra de Arte do Futuro* (1850) e *Ópera e Drama* (1852), em que chega às seguintes conclusões:

- A *ópera* deve ser concebida como drama musical;
- Todos os elementos envolvidos (canto, representação, encenação, orquestra, libreto) são de igual importância;
- A música não pode ser sobreposta ao drama, deve somente ser seu meio de expressão;
- A ação deve ser contínua (descarte da ária e predileção pelo recitativo puro ou canção melódica, de acordo com a necessidade da situação);
- A orquestra é fornecedora de comentário contínuo sobre a ação (emprego do *leitmotiv*⁷);
- O enredo deve ser baseado em lendas nacionais.

As influências de Wagner na música não se limitam à “nova reforma da *Ópera*”, incluem também uma concepção mais ampla da tonalidade e o emprego cada vez mais livre da dissonância e do cromatismo. Assim, a ideia do *leitmotiv* ampliou-se, fomentando as transformações harmônicas e tonais que aconteceriam a partir do século XX.

⁷ *Leitmotiv* ou “tema condutor” é uma passagem, geralmente curta, associada a algum personagem, cena ou ideia determinados. Pode ser primordialmente melódico, harmônico, rítmico, ou uma combinação dessas características (LOVELOCK, 1987, p. 241).

Dessa maneira, enquanto R. Wagner iniciava uma mudança estrutural na concepção da Ópera e da harmonia, na Itália, a ópera dramática permanecia conservadora com Gioachino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848) e as primeiras obras de G. Verdi.

Segundo Boffi (2006), foi Rossini quem encerrou a tradição da ópera cômica italiana e abriu novos caminhos à ópera séria, encontrando em Gaetano Donizetti (1797-1848) e Vincenzo Bellini (1801-1835) seus seguidores, abrindo novo caminho a G. Verdi, compositor que dominou o cenário musical italiano no século XIX. Foi Verdi o responsável por revelar um estreito vínculo entre músico e público com a inserção da ópera no campo social, permitindo, assim, que o drama musical refletisse sobre a consciência moral e as aspirações civis da Itália do *risorgimento*.⁸

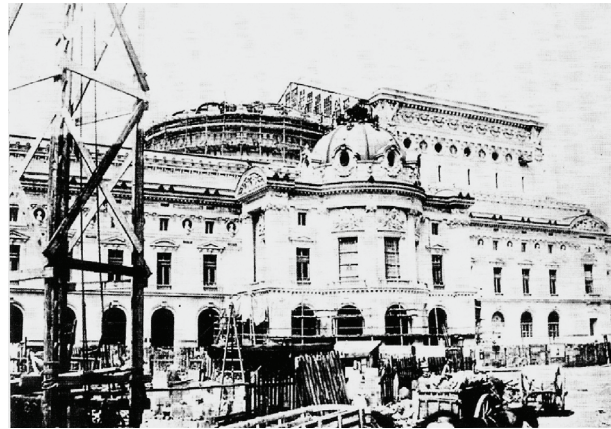


Figura 11 A construção da Ópera de Charles Garnier.

Na França, a burguesia, consumidora assídua dos espetáculos operísticos, foi um dos fatores de maior influência no desenvolvimento da Ópera. Enredos extremamente emocionais, orquestrações repletas de coloridos, trechos para grande formação coral: esses são alguns aspectos que cativavam o público e que tiveram grande sucesso, principalmente nas obras de parceria entre o libretista Eugène Scribe (1791-1861) e o compositor alemão, radicado na França, Giacomo Meyerbeer (1791-1864).

Outra forte característica da Ópera Romântica foi um novo tipo de drama baseado na história, nas lendas e no folclore nacional, também empregando o idioma vernáculo (SADIE, 1994). Os precursores desse estilo foram os russos, com destaque para Modest Mussorgsky (1839-1881), compositor de *Boris Godunov*.

⁸ *Risorgimento* (Ressurgimento): movimento italiano entre 1815 e 1870 que pretendia unificar o país, até então formado por pequenos Estados.

2.3.5 As Escolas Nacionalistas

Até a primeira metade do século XIX, a música europeia era comandada, principalmente, pelas influências germânicas, o que provocou um incômodo por parte dos compositores, sobretudo dos compositores dos países que lutavam por sua independência e liberdade, buscando a expressão de uma identidade nacional.

Espanha e Inglaterra, ainda com suas escolas musicais desde a Idade Média, passaram por um longo período de influência estrangeira. Entretanto, na segunda metade do século XIX, esses países renasceram para o mundo musical. Nessa época, os compositores utilizaram as características mais marcantes do patrimônio nacional e acreditavam poder encontrá-las e expressá-las em suas obras. Outros países europeus, porém, não tiveram uma história musical independente antes do século XIX. Os países escandinavos, a região da Boemia e da Polônia, por exemplo, tinham uma vida musical totalmente universalizada, repleta de influências e características dos três países mais dominantes, musicalmente falando: Alemanha, França e Itália.

As escolas italiana, francesa e austro-alemã produziram grandes músicos e distinguiram-se por estilos particulares quase sem interrupção desde a Idade Média. Elas exerceram com freqüência, sobretudo a italiana, uma dominação sobre a música dos outros países. Suas características específicas parecem pouco acentuadas, porque pertencem a um patrimônio europeu e são veladas pelo jogo das influências recíprocas (CANDÉ, 1994b, p. 156).

Seguindo a linha de raciocínio de Candé (1994a), se músicos alemães, franceses ou italianos sentem a necessidade de exprimir seu patriotismo, não o fazem simplesmente por sentirem a superioridade de suas culturas perante as outras.

Apesar disso, percebem-se alguns traços comuns àqueles compositores que são considerados nacionalistas. São nacionalistas, portanto, quando têm a intenção de expressar, por meio de sua música, fortes sentimentos por seu país; quando imprimem em sua música um caráter distinto, por meio do qual sua nacionalidade pode ser facilmente identificada. Os meios que os compositores utilizam para essa “identificação nacional” são as melodias, ritmos, escalas e estilos instrumentais do folclore de seu país, já que o folclore é, sem dúvida alguma, juntamente com a cultura popular de um povo, a identidade mais característica de uma nação.

A seguir, as características de algumas das Escolas Nacionalistas de maior força dentro da música europeia.

Escola Russa: não se pode negar que, quando se comenta sobre a Escola Russa, logo o “Grupo dos Cinco” é lembrado. Mily Balakirev (1837-1910), Cesar Cui (1835-1918), Modest Mussorgsky (1839-1881), Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) e Alexander Borodin (1833-1887) foram os jovens autodidatas integrantes desse grupo e aos quais a música russa deve toda sua originalidade e prestígio. Esses compositores revolucionaram o meio musical conservador de São Petersburgo, já que tinham a convicção de que os conservatórios não eram capazes de formar músicos de talento. Na verdade, eles não eram contra os conservatórios – pois consideravam o lugar próprio para preparar bons intérpretes –, mas contra os compositores que se formavam neles.⁹ O “Grupo dos Cinco” retomou a tradição de Mikhail Glinka (1804-1857), criando uma música totalmente russa, diferente da Música Ocidental, apesar de não se esquecerem por completo das influências de Schumann e Liszt. Como nacionalistas, abominavam a ideia da ocidentalização da Rússia para libertá-la do despotismo oriental dos czares. Entretanto, é difícil definir a posição ideológica desse grupo. Como comenta Carpeaux (2001), pode-se dizer que “os Cinco” foram músicos intelectuais sem objetivos políticos e que por meio do folclore e da arte popular de seu país compuseram obras respeitáveis.

Escola Tcheca: essa escola também prosperou muito no século XIX. Bedrich Smetana (1824-1884) e Antonín Dvorák (1841-1904) são os compositores mais representativos da Escola Tcheca. Smetana era considerado o “Glinka tcheco”, por aproveitar as formas da Música Ocidental somente como veículo dos materiais folclóricos de seu país. Foi discípulo de Liszt, conheceu Wagner, preferia a música programática e, com uma inspiração sobretudo literária, elaborava suas obras com o cuidado de um polifonista erudito. Segundo Carpeaux (2001), Dvorák, com seu lirismo totalmente baseado nas fontes da cultura popular tcheca, foi discípulo de Schumann e Brahms, tinha uma grande admiração pela música de Schubert e suas preferências pela música absoluta caracterizavam uma formação mais acadêmica. Como excelente improvisador, obedecia mais a inspiração do momento que as estruturas musicais. Ainda com tantas distinções, não há dúvidas de que foi por meio desses dois grandes compositores que o mundo ocidental conheceu um pouco do rico folclore tcheco.

Escola Escandinava: o maior e mais representativo compositor da Escola Escandinava é, sem dúvida, o compositor norueguês Edvard Grieg (1842-1907).

Seu gênio melódico, a qualidade de sua escrita pianística, a audácia primorosa de sua harmonia, sua sutil interpretação da cultura nacional dão a sua música um encanto particular e fazem dele um dos mais notáveis intermediários entre Liszt e Debussy (CANDÉ, 1994b, p. 166).

9 Palestra sobre “História da Música Russa” proferida pelo Diretor do Conservatório Estatal P. I. Tchaikovsky, Prof. Dr. Mikhail Ovtchinnikov, em 08/07/1997 em Moscou.

As características do folclore norueguês estão nitidamente expressas em suas canções, nas *Danças Norueguesas* e nos dez volumes de sua obra para piano intitulada *Peças Líricas*. Outro importante compositor da Escola Escandinava foi o finlandês Jean Sibelius (1865-1957), grande sinfonista. Conforme Burrows & Wiffen (2008), suas primeiras obras retratam fervorosamente as ideias nacionalistas em um idioma romântico maduro, compondo inúmeros poemas sinfônicos baseados em temas nórdicos, como, por exemplo, *Finlândia op. 26*.

O desenvolvimento das escolas musicais nacionais, portanto, não foi necessariamente pitoresco ou xenófobo, mas sim uma reação natural ao cosmopolitismo da aristocracia da Arte vigente até então. Entretanto, é necessário lembrar que as características específicas de cada escola, baseadas ou não no folclore, somente existiram até as imposições dos fatores da universalidade, tão predominantes dentro das características do próximo século, o século XX: sistema dodecafônico, neoclassicismo, técnicas eletroacústicas, generalizações das técnicas modais, música aleatória, etc.

2.3.6 O Romantismo tardio

Após os momentos das grandes revoluções das décadas de 1830 a 1860, a Europa passou por uma fase relativamente pacífica durante os últimos trinta anos do século XIX. É nesse contexto que surge o Romantismo tardio, ou Pós-Romantismo, sobretudo na Alemanha.

Segundo Boffi (2006), durante a segunda metade do século XIX os dois compositores que dominaram o cenário musical alemão e europeu foram R. Wagner e J. Brahms. Apesar da forte influência que a estética musical desses dois compositores exercia no pensamento musical do final do século XIX, o Romantismo já estava se dissolvendo.

Entretanto, alguns compositores, especialmente Gustav Mahler (1860-1911) e Richard Strauss (1864-1949), estenderam a tradição Romântica até o século XX, preocupando-se mais em preservar as formas tradicionais do que em realizar as experimentações tonais do novo século.

A dissolução do romantismo tem lugar abrindo uma complexidade de posições muito diversas, decerto desagregadoras, mas também inovadoras, onde convivem problemáticamente a “exaltação” pós-wagneriana do cromatismo e o “temor” da suspensão tonal, o devaneio de uma nova “classicidade” e as dilacerantes heranças provenientes de Liszt e Berlioz, mas também de Schumann (BOFFI, 2006, p. 201).

Mahler, apesar de empregar os recursos sonoros inovadores oferecidos pela orquestra do século XIX e de mobilizar grande quantidade de músicos para a execução de suas obras,¹⁰ utilizava uma linguagem composicional mais tradicional, respeitando a concepção clássica da Sinfonia como uma obra em vários movimentos e preferindo compor por meio de uma sinuosa trama contrapontística.

Ao contrário de Mahler, Strauss adotou o poema sinfônico como gênero musical. Seus grandes modelos foram as obras de Berlioz e Liszt, baseando seu estilo musical em uma harmonia de acordes. Apesar dessa nostalgia romântica, a obra dos dois compositores está carregada das características do Pós-Romantismo: obras longas, estrutura formal complexa e caráter programático.

2.3.7 Os compositores

No século XIX a distinção entre músico amador e músico profissional ficou ainda mais nítida.

Num extremo encontramos o grande virtuoso que fascina o público da sala de concertos; no outro, o conjunto instrumental ou vocal composto por vizinhos ou conterrâneos, ou a família reunida em redor do piano da saleta para cantar árias e hinos famosos (GROUT & PALISCA, 2007, p. 576).

O período Romântico revela ao mundo o virtuosismo instrumental, sobretudo com os pianistas e violinistas. É nesse momento da História da Música que os “virtuosos” surgem com maior destaque, apresentando ao público todo o domínio e a extraordinária técnica no instrumento que executam. Os virtuosos mais aclamados do Romantismo foram, sem dúvida, o violinista Nicòlo Paganini e o pianista Franz Liszt, que realizavam grandes *tournées* pela Europa, exibindo suas habilidades técnicas e musicais.

Entretanto, inúmeros compositores integraram a vida musical da Europa do século XIX, revolucionando a sonoridade do novo instrumento – o piano –, descobrindo as novas potencialidades orquestrais ou renovando o cenário da ópera. Entre tantos, alguns compositores foram excepcionalmente maiores na arte de compor:¹¹

Nicòlo Paganini (1782-1840): compositor e violinista italiano. Grande virtuose do violino, Paganini chamou a atenção de compositores de sua época,

10 Exemplo disso é a sua Sinfonia nº 8, conhecida como a *Sinfonia dos Mil*. Para a execução ideal seriam necessários quase 1.000 músicos: 130 instrumentistas, 8 vozes solistas, 2 grandes coros mistos e mais um coro de 400 crianças, sem contar os instrumentos de metais extras que emprega.

11 Os compositores das Escolas Nacionalistas citados no item 2.3.5 deste livro não serão incluídos neste rol.

como Chopin, Schumann e Liszt, para a utilização da técnica instrumental como elemento expressivo essencial da música. Revolucionário da técnica do violino, Paganini estudou com o pai e atuou muito tempo como músico de corte até iniciar sua carreira como virtuose em 1809. Fato conhecido são as especulações de que teria um “pacto com o demônio”, exatamente por exibir uma técnica e um virtuosismo assombroso, hipnotizando plateias por toda a Europa. Algumas obras: 24 Caprichos para violino solo; 6 Concertos para violino; *Le streghe*, para violino e orquestra; Quartetos; 6 Sonatas para violino e guitarra op. 3.

Carl Maria Von Weber (1786-1826): compositor alemão. Estudou em Salzburgo com Michael Haydn e em 1804 tornou-se *Kapellmeister* em Breslau. Sobretudo pelo grande êxito de suas obras líricas e concertos, estabeleceu-se como diretor de ópera em Praga entre 1813 e 1816. Somente em 1821, com o sucesso de sua ópera *Der Freischütz*, é que seu esforço pela consolidação de uma verdadeira “ópera alemã” obteve apoio de seus contemporâneos. As características românticas na obra de Weber podem ser verificadas no caráter emocional, na relevância para o conteúdo nacionalista alemão e em sua sensibilidade com relação à natureza e à integração com a literatura, a música e as artes visuais. Além de *Kapellmeister*, também desempenhou atividades paralelas de crítico musical e pianista virtuose. Seu pioneirismo na linguagem romântica foi reconhecido pelos grandes compositores românticos, como Berlioz, Wagner e Mahler. Algumas obras: óperas *Der Freischütz*, *Oberon* e *Preciosa*; música incidental para *Turandot* e *Heinrich IV*; 6 Cantatas; 3 Missas; cerca de 80 *Lieder*; 2 Sinfonias; *Gran duo concertant* para clarineta e piano e muitas outras peças orquestrais e de câmara.

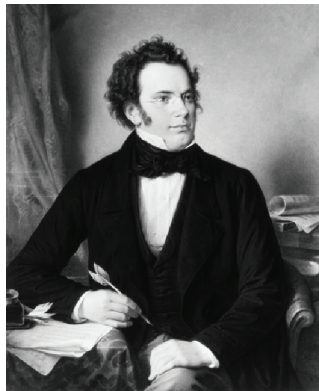


Figura 12 F. Schubert, por Wilhelm August Rieder (1825).

Franz Schubert (1797-1828): compositor austríaco. Considerado um dos maiores melodistas do século XIX, teve uma vida breve e trágica. Desde cedo mostrou talento para música, estudando violino, piano, órgão, canto e, aos 10 anos, harmonia. Enquanto foi corista da capela da corte imperial (1808-1813), estudou composição com Salieri. Após parar de trabalhar como professor na escola

de seu pai, deu aulas de música para os Esterházy durante um breve período. Em 1825 era bastante conhecido em Viena, tendo várias de suas obras publicadas. Amigo de Beethoven, Schubert tem uma vasta produção musical e é considerado um compositor romântico de tradições clássicas, aquele que efetivamente consolidou o *lied* alemão como uma nova forma musical do século XIX. Algumas obras: 9 Sinfonias; cerca de 147 peças para piano; cerca de 600 *Lieder*, entre os quais estão *Die Forelle*, *Prometheus* e *Du bist die Ruth*; 10 óperas, entre elas *Die Zauberharfe*; música incidental para *Rosamunde*; cerca de 185 obras corais e outras 77 obras instrumentais, como o Quinteto *A Truta*.

Hector Berlioz (1803-1869): compositor francês. Estudou flauta e violão e, por meio de leituras somente, aprendeu harmonia. A vontade da família era que fosse médico, seguindo a tradição paterna, mas, contrariando a todos, matriculou-se no Conservatório de Paris em 1823, dando prosseguimento a seus estudos musicais. Não teve reconhecimento como compositor na França de sua época, apesar de sua imaginação original, suas concepções grandiosas e seu extraordinário talento para a orquestração. Personificando os ideais românticos em sua vida e obra, Berlioz foi o primeiro grande compositor não virtuose, tornando-se, porém, um crítico musical perspicaz e um dos primeiros regentes modernos. Algumas obras: óperas *Les troyens* e *Béatrice et Bénédicte*; música orquestral *Symphonie fantastique*, *Le roi Lehar* (Abertura), *Harold em Itálie* para viola e orquestra; cerca de 42 obras corais, 53 canções e outras 20 peças instrumentais.

Mikhail Ivanovich Glinka (1804-1857): compositor russo. De família rica, é considerado o “pai da música russa”. Estudou em São Petersburgo e Milão (1830-1833). Apesar de não ter herdado uma tradição sofisticada de composição e de não ter desenvolvido uma linguagem musical própria, exerceu forte influência sobre outros compositores russos, principalmente Tchaikovsky e o “Grupo dos Cinco”. Conhecedor da música popular e folclórica russa em suas formas mais puras, foi o primeiro compositor de seu país a produzir a primeira ópera russa bem-sucedida e o primeiro a rejeitar a tradição musical alemã. Fez várias viagens à Europa e conheceu Berlioz e suas obras, que o inspiraram na composição de peças orquestrais. Algumas obras: óperas *Ivan Susanin* e *Ruslan e Ludmila*; várias obras vocais; *Kamarinskaya* para orquestra; outras obras instrumentais.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847): compositor alemão. De família de artistas e intelectuais de tradição judia (convertidos ao cristianismo em 1816, momento em que “Bartholdy” foi incorporado ao sobrenome), estudou piano, teoria e composição, compondo sua primeira peça em 1820. A partir desse momento, compõe várias sonatas, concertos, sinfonias e quartetos para piano, revelando seu grande domínio do contraponto e dessas estruturas formais. Um dos primeiros músicos a reconhecer a importância da História da Música, foi o responsável

pelo resgate da obra de J. S. Bach no século XIX. Fez diversas viagens pela Europa como concertista e, entre 1833 e 1835, assumiu um cargo de regente em Düsseldorf. Em Leipzig (1835-1845), sua atuação como regente e organizador musical foi mais significativa, fundando o Conservatório de Leipzig em 1843. Em sua música, a influência de Bach, Händel, Mozart e Beethoven é característica, apesar de ter desenvolvido uma linguagem própria a partir de 1825. De qualquer maneira, o espírito romântico pode ser percebido em suas obras pelo emprego de estímulos extramusicais envolvendo a literatura, outras linguagens artísticas, aspectos históricos, geográficos e emocionais. Algumas obras: 8 Sinfonias; 18 Concertos; Oratório *São Paulo*; 8 coleções de *Lieder ohne Worte* para piano; cerca de 80 peças para piano e 62 peças para outros instrumentos; inúmeras obras vocais.



Figura 13 F. Chopin, por Delacroix (1838).

Frédéric Chopin (1810-1849): pianista e compositor polonês. Filho de um imigrante francês e de uma polonesa culta, estudou música quando criança, entrando para o Conservatório de Varsóvia em 1826. Em 1831, por causa da tomada russa de Varsóvia, mudou-se para Paris, vivendo nessa cidade até sua morte. Com a ajuda de amigos e o reconhecimento de Liszt e Schumann, logo se estabeleceu como professor de piano e intérprete de salão. Os anos de 1838 a 1847, os mais criativos e produtivos de sua carreira, são passados em Maiorca ao lado da romancista George Sand (pseudônimo usado pela Condessa Aurore Dudevant). Assim que se separou de G. Sand fez seu último concerto em Paris em 1848, retornando a essa cidade depois de uma longa visita à Inglaterra, com a saúde muito debilitada. De saúde frágil, Chopin é a personificação do artista romântico, considerado o “poeta do piano” por sua delicadeza no tratamento das linhas melódicas. Praticamente toda sua obra é composta para piano, sendo admirado pela maneira original de explorar os recursos do instrumento. Algumas obras para piano: 31 Mazurkas; 14 Noturnos; 14 Polonaises, entre elas a *Militar* op. 40 nº 1 e a *Heroica* op. 53; 4 Baladas; 24 Prelúdios; 4 Improvisos; 27 Estudos; 4 Scherzos; Berceuse op. 57; Sonata op. 58; Barcarola op. 64; 2 Concertos para piano e orquestra.



Figura 14 Retrato de R. Schumann, por Gustav Zerner (ca. 1840).

Robert Schumann (1810-1856): compositor alemão. Apesar de sua inclinação para música e literatura desde criança, foi convencido pela mãe a estudar Direito. Entretanto, quando estudante em Leipzig (1821), assistiu a um concerto de Paganini e decidiu ser músico, tendo aulas com Friedrich Wieck – pai de sua futura esposa. Em 1834 fundou um periódico musical (*Neue Zeitschrift für Musik*), sendo seu editor e redator-chefe durante 10 anos. Seus textos representavam os aspectos mais progressistas do pensamento musical da época, além de revelar jovens talentos. Como crítico, às vezes utilizava-se de pseudônimos: Florestan, representando seu lado vivo e impetuoso, e Eusébio, seu lado lírico e contemplativo. Casou-se com Clara Wieck em 1840, por quem se apaixonou perdidamente e tiveram uma grande família. Apesar da vida feliz, começou a sofrer de depressão profunda (histórico de doença mental na família) e em 1854, após uma tentativa de suicídio, foi internado em um asilo, onde morreu. Sua música, ao mesmo tempo fantástica, introspectiva e bombástica, captou como nenhuma outra o espírito inocente do *Sturm und Drang* alemão. Algumas obras: ópera *Genoveva*; Sinfonia nº 1 *Primavera*; Sinfonia nº 3 *Renana*; Quartetos; Quintetos; Concertos; *Kinderszenen* op. 15 para piano e outras 90 obras para esse instrumento; mais de 300 *Lieder*.

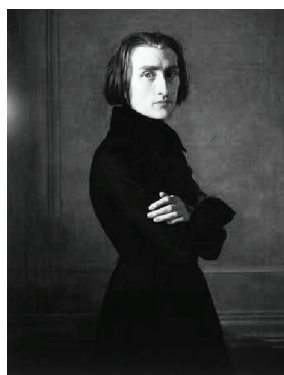


Figura 15 F. Liszt, por Henri Lehmann (1839).

Franz Liszt (1811-1886): pianista e compositor húngaro. Estudou piano com o pai e depois com C. Czerny, em Viena, de 1822 a 1823. Aos 12 anos já era notável como artista e concertista. Depois de um período de incertezas quanto à carreira e aos problemas de saúde, Liszt sentiu uma forte necessidade de criar, especialmente após ter assistido a um concerto de Paganini. Entre os anos de 1833 e 1834, deu aulas de piano, compôs várias obras de efeitos técnicos espetaculares e iniciou seu romance com a, então já casada, Condessa Marie d'Agoult. Viveram muito tempo na Suíça e na Itália, época em que Liszt se dedicou totalmente à composição, e tiveram três filhos. Em 1838 volta aos palcos, fazendo *tournées* por toda a Europa. Em 1848 assumiu o cargo de regente na corte de Weimar, escrevendo e revisando suas obras, regendo as novas óperas de Wagner, Verdi e Berlioz e atuando como professor. Entre os anos de 1861 e 1869 viveu em Roma, onde tomou as ordens menores em 1865. Nesse período compôs muitas obras religiosas. A partir de 1870 dividiu seu tempo entre Roma, Budapeste e Weimar, permanecendo com suas atividades didáticas e de intérprete até o final da vida. Compositor cosmopolita, Liszt estabeleceu o protótipo do pianista moderno, tocando as músicas de memória – fato inédito, até então –, e foi a figura central do Romantismo musical europeu. Algumas obras: 14 Sinfonias; 4 Concertos; Poemas Sinfônicos, entre eles *Les Préludes*; 6 Estudos Paganini para piano; 3 livros *Années de Pèlerinage*; diversos arranjos e transcrições para piano de obras de outros compositores; ópera *Don Sanche*.

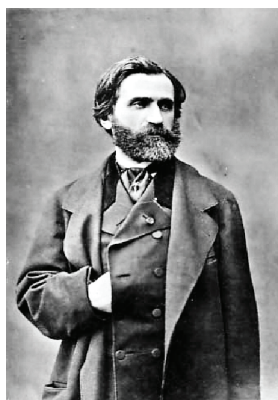


Figura 16 G. Verdi.

Giuseppe Verdi (1813-1901): compositor italiano. Aos 7 anos auxiliava o organista de sua cidade e aos 12 anos (1829), com várias peças já compostas, passou a estudar com o organista da cidade de Busseto. Em 1832 foi para Milão estudar no conservatório, mas sua matrícula foi recusada por ter uma técnica pianística inadequada. Mesmo assim, foi estudar com Vincenzo Lavigna, compositor e ex-músico do Teatro La Scala. Volta a Busseto em 1836, assumindo o posto de mestre de música municipal. Sua primeira ópera de sucesso foi *Oberto*, encenada

no La Scala, Milão, e em 1842, após o sucesso de *Nabucco*, foi reconhecido em toda a Europa e na América como grande compositor de óperas. Sua produção contou com a composição de uma ópera por ano e, aos 40 anos, já era independente financeiramente. Em 1860 Verdi ingressou na política como representante de Busseto no Parlamento das Províncias e depois foi eleito para o Parlamento Nacional, como senador. Sua originalidade e fecundidade na composição de óperas não têm paralelo na História da Música. Algumas obras: 28 óperas, entre as quais estão *Macbeth*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *La forza del destino*, *Aída*, *Otello* e *Falstaff*; alguns Quartetos de cordas e obras para piano; algumas canções, peças corais; *Réquiem* e *Quattro pezzi sacri*.



Figura 17 R. Wagner.

Richard Wagner (1813-1883): compositor alemão. Aos 15 anos escreveu uma peça teatral e, aos 16, começou a compor. Formou-se na Thomasschule, de Leipzig, e em 1833 tornou-se maestro do coro em Würzburg, escrevendo nesse ano o texto e a música de sua primeira ópera *Die Feen*, encenada somente em 1888. Em 1839 vai para Paris, permanecendo lá até 1842, ano em que sua ópera *Rienzi* foi estreada em Dresden. Wagner permaneceu nessa cidade como regente de ópera da corte e estudando a poesia épica alemã, tema de suas futuras óperas. Em 1849, depois de participar do levante de Dresden, fugiu para Weimar e depois para Suíça, permanecendo 11 anos em exílio, sem poder voltar à Alemanha. Em 1862, já de volta ao país natal, sua vida mudou quando o rei Ludwig II patrocinou a montagem de *Tristan und Isolde*, sob regência de Hans Von Büllow. Mais tarde, em 1874, após várias tentativas de Wagner para levantar fundos para a construção de um teatro específico para a apresentação de seus dramas musicais, Ludwig II forneceu o apoio necessário para que Wagner construísse em

Bayreuth o teatro lírico de festival (*Festpielhaus*), para que o ciclo completo de *Der Ring des Nibelungen*¹² fosse apresentado. Wagner foi quem reinventou a ópera como drama musical, escrevendo os textos e as músicas de seus dramas, supervisionando as montagens e trabalhando, ainda, como seu próprio diretor e regente. Algumas obras: óperas *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Parsifal*, *Der Ring des Nibelungen*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*; *Idílio de Siegfried* para orquestra; obras para piano e outras peças vocais.



Figura 18 J. Brahms.

Johannes Brahms (1833-1897): compositor alemão. Aos 7 anos começou a estudar piano e aos 13, teoria e composição. Em 1853, em *tournée* com o violinista húngaro Eduard Reményi, conheceu Liszt e o violinista Joseph Joachim, que o apresentou a R. Schumann e sua esposa, Clara. No ano de 1859 tornou-se diretor de um coro feminino em Hamburgo. Apesar de já famoso como pianista, teve dificuldades em ser reconhecido como compositor, talvez por sua oposição aos princípios estéticos de Liszt e da Nova Escola Alemã. Brahms é conhecido por ser um compositor de tradição clássica, buscando em suas obras a organização das formas clássicas, mas com um conteúdo expressivamente romântico. Negava-se a ser um compositor “moderno”, seguindo a nova estética da música programática de Liszt, Wagner e Bruckner. Em 1863 conseguiu uma posição influente como diretor da Singakademie de Viena, estabelecendo-se definitivamente nessa cidade em 1868. Durante esses anos, conheceu Wagner, realizou diversas *tournees* e começou a dar aulas de piano. Os anos seguintes foram de intensa produção e, mesmo tendo decidido parar de compor em 1890, ainda produziu algumas de suas melhores obras instrumentais, de 1891 a 1894. Algumas obras: 4 Sinfonias; 4 Concertos; cerca de 32 *Lieder* (*Vier Ernste Gesänge* op. 121); 39 peças corais (*Réquiem Alemão*); *Quarteto com piano* op. 25 nº 1; *Quinteto para*

12 *Der Ring des Nibelungen* (O Anel dos Nibelungos): ciclo de 4 óperas com 18 horas de música, aproximadamente. Faz parte do “Ciclo do Anel”: *Das Rheingold* (O ouro do Reno); *Die Walküre* (A Valquíria), *Siegfried e Götterdämmerung* (O Crepúsculo dos Deuses).

Clarinetas op. 115; várias obras para piano, entre elas: sonatas, danças, estudos, baladas, *intermezzi* e variações.



Figura 19 Piotr Ilich Tchaikovsky.

Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893): compositor russo. Aos 5 anos, iniciou seus estudos de piano, com talento notável. Também realizou estudos jurídicos, exercendo cargo de funcionário público em São Petersburgo até os 23 anos. Em 1863 entra para o conservatório e em 1866 muda-se para Moscou, onde passa a dar aulas de harmonia no novo conservatório. No final de 1876, após vários sucessos de suas obras e *tournées* pela Europa, Tchaikovsky foi contatado por Madame Nadejda von Meck, uma rica viúva que admirava sua obra e que decidiu patrociná-lo; mantiveram correspondência por 14 anos, sem que nunca tivessem se encontrado. Em 1877, atormentado por seus problemas sexuais (não aceitava sua homossexualidade), viu uma esperança no matrimônio, mas esse ato foi desastroso para sua criatividade e após 2 meses de casado se separou, viajando para o exterior. Os anos seguintes, de 1878 a 1884, foram de pouca produção importante em sua carreira. Incentivado por Balakirev, compôs a *Sinfonia Manfred* (1884) e continuou a viajar e a reger, sendo recebido em toda parte com grandes homenagens. Com uma música fortemente emocional, Tchaikovsky reúne várias influências em seu estilo original: nacionalismo sob um prisma pessoal, música folclórica russa com técnica europeia e a mescla do belo com o assombroso. Algumas obras: 6 Sinfonias; *Abertura 1812*, op. 49, *Romeu e Julieta – abertura fantasia*; 3 Concertos para piano; Concerto para violino em Ré Maior; várias obras de câmara e para piano; mais de 100 canções e duetos; obras dramáticas: *Opritchnik*, *Eugene Onegin*, *Mazepa* e os balés: *O Lago dos Cisnes*, *A Bela Adormecida* e *O Quebra-Nozes*, entre outras músicas incidentais.

Gustav Mahler (1860-1911): compositor austríaco. Seu talento musical foi precoce: aos 10 anos dava recitais e, aos 15, ingressou no Conservatório de Viena, ganhando vários prêmios em concursos de piano e composição. Em 1880 foi regente da temporada de verão em um teatro em Bad Hall; depois, em 1881 e 1883, ocupou cargos semelhantes nos teatros de Liubliana e Olomuc. No início de 1885 tinha o posto de segundo regente do Neues Stadttheater de Leipzig e, em 1887, substituindo o maestro Arthur Nikisch no ciclo do *Anel*, consolidou sua reputação de grande artista-intérprete entre os críticos e o público. Reconhecido internacionalmente como regente e compositor, sua meta era a Hofoper de Viena, mas sua origem judaica era um obstáculo. Em fevereiro de 1897 converteu-se ao catolicismo e 2 meses depois era nomeado *Kapellmeister* em Viena, ocupando esse cargo por 10 anos. Em Viena, especialmente durante os anos de 1903 a 1907, Mahler levou a estagnação do teatro lírico a uma posição de destaque nunca antes alcançada. Após alguns ataques antissemitas, ocorridos apesar de sua conversão, passou seus últimos 4 invernos de vida em Nova York, regressando à Europa nos verões. Em Nova York atuou como regente do Metropolitan Opera House e, em 1910, da New York Philharmonic Orchestra. Mahler é considerado um importante elo entre a tradição musical austro-alemã romântica e o modernismo do século XX. Apesar de ter um grande reconhecimento como regente, especialmente de óperas, sua criatividade se concentrou, sobretudo, na Sinfonia e na Canção. Algumas obras: 10 Sinfonias (sendo a décima inacabada); *Kindertotenlieder* – ciclo de canções; *Das Lied von der Erde* – canção-sinfonia, entre outras canções.

Outros compositores que figuraram no cenário musical do período Romântico, Nacionalistas ou Pós-Românticos:

- os alemães Carl Czerny (1791-1857), Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Max Bruch (1838-1920) e Richard Strauss (1864-1949);
- os austríacos Johann Strauss I (1804-1849), Anton Bruckner (1824-1896), Johann Strauss II (1825-1899) e Hugo Wolf (1860-1903);
- os franceses Charles François Gounod (1818-1893), Jacques Offenbach (1819-1880), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Léo Delibes (1836-1891), Georges Bizet (1838-1875), Jules Massenet (1842-1892) e Gabriel Fauré (1845-1924);
- os italianos Gioachino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835), Ruggiero Leoncavallo (1857-1919), Giacomo Puccini (1858-1924) e Pietro Mascagni (1863-1945);
- o belga César Auguste Franck (1822-1890);
- os ingleses Sir Arthur Sullivan (1842-1900) e Edward Elgar (1857-1934);

- o húngaro Franz Liszt (1811-1886);
- os russos Moritz Moszkowski (1854-1925), Alexander Scriabin (1872-1915) e Sergei Rachmaninov (1873-1943);
- o tcheco Leos Janáček (1854-1928);
- os espanhóis Pablo Martín de Sarasate (1844-1908), Isaac Albéniz (1860-1909) e Enrique Granados (1867-1916).

2.4 Considerações finais

O século XIX foi um período de grandes transformações e revoluções, tanto no cenário social como no cenário artístico e musical. Segundo Lovelock (1987), os objetivos básicos do Romantismo foram liberdade e autoexpressão. Sendo assim, principalmente sob a influência da Literatura, é possível identificar algumas características gerais da música do período Romântico:

- Livre expressão, de forma ilimitada, da emoção pessoal.
- Propensão em unir a música a um contexto literário ou de natureza não musical.
- Busca por resultados sonoros que atendessem às exigências do caráter musical.
- Atitude descontraída e irrestrita dos compositores perante a importância da forma e sua função.
- Ênfase em melodias líricas, ao estilo Canção.
- Harmonias mais complexas com emprego de passagens cromáticas, dissonâncias e modulações arrojadas.
- Texturas densas com emprego de contrastes dramáticos mais intensos e exploração cada vez maior das sonoridades, de dinâmicas e de timbres.
- Surgimento de novas formas musicais que atendessem aos anseios de “liberdade e autoexpressão” dos compositores: *lied*, peças curtas para piano, poema sinfônico, drama musical.
- Ligação estreita da música com outras linguagens artísticas, suscitando grande interesse pela música descritiva ou programática.
- Emprego de temas recorrentes (modificados ou desenvolvidos) para dar unidade à forma de peças muito extensas, principalmente as sinfônicas. É a chamada *idée fixe* de Berlioz, a transformação temática de Liszt ou o *leitmotiv* de Wagner.

- Ampliação da orquestra no que diz respeito ao número de instrumentos e potência sonora, sobretudo com os instrumentos de metais e percussão.
- Instrumentos musicais passaram por reformas ou melhoramentos, como no caso do piano e dos instrumentos de metais (invenção do sistema de válvulas).
- Invenção de novos instrumentos, como a tuba e o clarone.
- Época do virtuosismo técnico, especialmente dos pianistas e violinistas.
- Nacionalismo musical, sobretudo na Rússia, países escandinavos e tchecos, como reação à soberania musical alemã, italiana e francesa.
- Resgate da tradição romântica, sobretudo na Alemanha, com G. Mahler, e R. Strauss, com o Pós-Romantismo.

2.5 Estudos complementares

Para uma investigação mais profunda e direcionada acerca dos assuntos tratados nesta unidade, faz-se importante o estudo e a análise mais detalhada das obras apresentadas a seguir.

- *Características gerais da música/período Romântico:*

LOVELOCK, William. *História Concisa da Música*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. cap. 14, 285 p.

- *O Romantismo e sua Herança:*

CANDÉ, Roland de. Aspectos do romantismo. In: _____. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. v. 2, 507 p.

- *Os Romantismos:*

CARPEAUX, Otto Maria. O Romantismo na Música In: _____. *O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 525 p.

_____. O Romantismo Fantástico. In: _____. *O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 525 p.

- *Termos musicais relacionados ao período Romântico:*

SADIE, Stanley (E.). *Dicionário Grove de música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1048 p.

- *Formas instrumentais Românticas:*

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. O século XIX: música instrumental. In: _____. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Grádiva, 2007. cap. 17, 759 p.

BOFFI, Guido. O romantismo: formas e autores do canto solístico. In: _____. *História da Música Clássica*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006. cap. 12, 327 p.

- *Ópera do período Romântico:*

CANDÉ, Roland de. O Romantismo e sua Herança: O teatro musical no século XIX. In: _____. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. v. 2, 507 p.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. O século XIX: ópera e drama musical. In: _____. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007. cap. 18, 759 p.

LOVELOCK, William. Ópera romântica. In: _____. *História Concisa da Música*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. cap. 15, 285 p.

- *Biografia dos compositores Românticos:*

SADIE, Stanley (E.). *Dicionário Grove de música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1048 p.

BOFFI, Guido. A música instrumental no século XIX. In: _____. *História da Música Clássica*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006. cap. 15, 327 p.

BURROWS, John; WIFFEN, Charles (EE). A Era Romântica: 1810-1920. In: *Guia de música clássica*. Tradução de André Telles. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. 512 p.

- *Chopin (filmes):*

A SONG to Remember (À Noite Sonhamos). Direção de Charles Vidor. EUA: Columbia Pictures, 1945.

IMPROMPTU (George & Frederic). Direção de James Lapine. Inglaterra: CLG Films, 1991.

- *Schumann (filmes):*

SONG of Love (Sonata de Amor). Direção de Clarence Brown. EUA: Classicline, 1947.

FRÜHLINGSSINFONIE (Sinfonia da Primavera). Direção de Peter Schamoni. Alemanha: LINK, 1983.

- *Liszt (filme):*

SONG without end (Sonho de Amor). Direção de Charles Vidor & George Cukor. EUA: Classicline, 1960.

- *Wagner (filme):*

WAGNER. Direção de Tony Palmer. Inglaterra: Classicline, 1983.

- *Músicas para ouvir:*

Schubert: *lied Gretchen am Spinnrade* D118; Sonata para piano D960 nº 21; Quinteto *A Truta* D667; Sinfonia D759 nº 8 – *Inacabada*.

Mendelssohn: *Canções sem Palavras* para piano; *Variações Sérias para Piano* op. 54; Concerto para violino op. 64; *Sonho de uma Noite de Verão* op. 21; Sinfonia *Escocesa* op. 56.

Chopin: Prelúdios para piano op. 28; Valsas para piano; Estudos para piano op. 10 e op. 25; Noturnos op. 15 e op. 27; Barcarola op. 60; Concerto para piano op. 21 nº 2.

Schumann: *Carnaval* op. 9 para piano; Fantasia em Dó maior para piano op. 17; *Dichterliebe* op. 48 (ciclo de canções); Sinfonia *Renana* op. 97.

Liszt: *Valsa Mefisto*; Concerto para piano nº 1; Sonata para piano em Si menor; Estudos Transcendentais para piano; Rapsódias Húngaras para piano; Sinfonia *Fausto*.

Verdi: óperas *Macbeth*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Aída*; Missa Réquiem.

Wagner: óperas *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Parsifal*, *Der Ring des Nibelungen*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Brahms: *Variações sobre um tema de Haendel* para piano op. 24; *Danças Húngaras para piano*; Quinteto para clarineta op. 115; Concerto para violino op. 77; *Lieder Vier Ernste Gesänge* op. 121; Sinfonia op. 98 nº 4; *Ein Deutsches Requiem* op. 45.

Tchaikovsky: Concerto para violino op. 35; Concerto para piano op. 23 nº 1; Sexteto *Souvenir de Florence* op. 70; ópera *A Dama de Espadas* op. 68 e *Eugene Onegin* op. 24; Sinfonia op. 74 nº 6.

Mahler: Sinfonias nº 5, nº 8 e nº 9; *Kindertotenlieder*; canção-sinfonia *Das Lied von der Erde*.

UNIDADE 3

A Música do século XX e as tendências atuais

3.1 Primeiras palavras

Nesta última unidade serão abordadas a trajetória da música durante o século XX e as tendências atuais, passando pelas escolas nacionais latino-americanas. Assuntos como o Impressionismo e o Expressionismo, o Dodecafonismo e o Serialismo, a música concreta, a música aleatória, a música eletrônica, a politonalidade, a atonalidade, a microtonalidade e as influências jazzísticas que agitaram o mundo musical, entre outros aspectos, serão aqui discutidos. Os principais compositores e suas obras também serão estudados nesta unidade, em que somente os compositores mais representativos do século XX serão contemplados com uma breve biografia.

Cada período histórico é formado de suas peculiaridades e, se foi complexo definir o Romantismo, muito trabalhoso será conceituar a música do século XX com todas as suas numerosas técnicas e tendências, já que é um período que reflete toda a rápida transformação da sociedade em sua organização política, econômica, cultural e de costumes. Geralmente, a música do século XX é dividida em duas fases:

- “música moderna”;
- “música pós-moderna”, “vanguardista” ou “contemporânea”.

A fase “moderna” engloba todas as estéticas e tendências que aconteceram na música antes da Segunda Guerra Mundial, incluindo o Impressionismo, Expressionismo, Dodecafonismo e Atonalismo.

A fase “pós-moderna” engloba todas as estéticas e tendências que aconteceram na música depois da Segunda Guerra Mundial, incluindo a Música Concreta, Aleatória, Eletrônica e a Microtonalidade.

Em seguida, será apresentada uma pequena “linha do tempo” com alguns dos principais acontecimentos do século XX e da primeira década do século XXI.

Quadro 4 Linha do tempo: principais acontecimentos dos séculos XX e XXI.

1902: Ópera <i>Pelléas et Mélisande</i> – Debussy. 1905: Einstein propõe a Teoria da Relatividade.	1900	1907: Picasso e Braque – início do Movimento Cubista nas Artes Plásticas.
1911 e 1913: Stravinsky estreia os balés <i>Petruchka</i> e <i>A Sagração da Primavera</i> , respectivamente.	1910	1914-1918: Primeira Guerra Mundial.
1920: Surgimento do grupo “Les Six” francês. 1922: “Semana de Arte Moderna” em São Paulo.	1920	1924: <i>Rhapsody in Blue</i> – Gershwin, apresentada em Nova York. 1925: Ópera <i>Wozzeck</i> – Berg, montada em Berlim.
1931: <i>Ionisation</i> – obra de Varèse, com arranjo para percussão e duas sirenes.	1930	1938: Prokofiev compõe a trilha sonora para <i>Alexander Nevsky</i> , de Eisenstein.
1939-1945: Segunda Guerra Mundial.	1940	1944: Primeira apresentação do Concerto para Orquestra – Bartók, em Boston.
1953: Morte de Stalin – maior liberdade aos artistas soviéticos. 1953-1955: <i>Le marteau sans maître</i> – Boulez.	1950	1957: <i>West Side Story</i> – Bernstein, estreia na Broadway. 1959: Morte de H. Villa-Lobos.
1962: <i>War Requiem</i> – Britten, apresentado na Coventry Cathedral.	1960	1968: Sinfonia – Berio.
1973: Tropas dos EUA deixam Vietnã.	1970	1976: Ópera minimalista <i>Einstein on the Beach</i> – P. Glass.
1985: Início da venda dos primeiros CDs.	1980	1987: Ópera <i>Nixon in China</i> – John Adams. 1989: Queda do muro de Berlim.
1990: <i>Marea</i> – Magnus Lindberg.	1990	1991: Desintegração da URSS.
2000: Ópera <i>The Silver Tassie</i> – Turnage, baseada na peça pacifista de Sean O’Casey.	2000	2003: EUA invadem o Iraque.

3.2 Problematizando o tema

Grout & Palisca (2007) comentam que a primeira década do século XX foi de grande importância para o meio musical, pois além de marcar o fim da era clássico-romântica, essa década impôs-se como o início de uma nova época. Alguns compositores já desenvolviam suas ideias vanguardistas antes de 1910, outros, porém, se tornaram notáveis somente após a Segunda Guerra Mundial.

Um exemplo do primeiro caso é o do compositor Claude Debussy (1862-1918) que, de acordo com Lovelock (1987), apesar de cronologicamente ter vivido no século XIX, “trouxe para a música uma nova concepção e novos métodos” (LOVELOCK, 1987, p. 267).

Segundo Candé (1994a), a Primeira Guerra Mundial não só destruiu vidas e edificações, mas conteve o desenvolvimento universal do espírito inovador. Depois desse triste período, a geração pós-guerra se entregou a uma grande liberdade de prazeres e diversões, o que se manifestou, no meio artístico, por uma reação muito natural: a de uma estética insolente.

Apesar do período entre as duas Grandes Guerras ter sido de uma produção musical abundante, com compositores muito talentosos, o pensamento musical era demasiado pobre. A evocação irresistível a um Neoclassicismo provocador, alegremente recheado de notas dissonantes, fez com que as ricas concepções de Béla Bartók (1881-1945), Anton Webern (1883-1945) e Edgar Varèse (1883-1965) ficassem sempre encobertas.

Depois da Segunda Guerra Mundial, a música percorre um caminho totalmente inusitado. Graças a Oliver Messiaen (1908-1992) e a Pierre Boulez (1925), a renovação serial dos anos de 1950¹³ parte para as explorações rítmicas, modais e instrumentais, aos moldes audazes da influência debussysta. Para essa geração, nenhuma música poderia ser concebida distante da orientação serial. Nessa época, os compositores se orgulhavam muito mais de sua ciência combinatoria que de sua intuição artística.

Na complexa fase que alcançou a música serial dos anos de 1950, a liberdade da experimentação foi limitada pela generalização do princípio serial, e também

pelo sistema de notação, pela luteria, pelas habilidades de execução, por todas as instituições da música ocidental que repousam na escala de doze sons e numa rítmica paupérrima. [...] A reconquista do imprevisível e do excepcional, por uma superação do método serial e pela integração de fatores aleatórios, será o motor principal da importante evolução da nova música nos anos 60 e 70 [...] (CANDÉ, 1994b, p. 328).

Os compositores da segunda metade do século XX buscaram levar suas explorações do mundo sonoro até aquilo que não se pode notar e executar em instrumentos tradicionais. Nesse período, as composições eletroacústicas tomam espaço no mundo musical, suspendendo as restrições impostas pela notação musical tradicional e pela construção instrumental.

13 Nesse momento, o serialismo estava totalmente destinado ao mais intolerante academismo.

A partir desse ponto, muitos compositores adotaram uma linguagem de vanguarda, outros retomaram caminhos já esquecidos no tempo, outros, ainda, decidiram caminhar independentes, sem pertencer a uma escola ou tendência estética específica. Entretanto, uma característica geral levou os compositores a se esquecerem um pouco do piano nessa fase: a busca de novos e inusitados timbres, que somente a orquestra moderna e os novos instrumentos de percussão poderiam proporcionar.

3.3 A música do século XX

3.3.1 Contextualização política, social e artística

O século XX foi um período de grandes e rápidas transformações, principalmente no que diz respeito à tecnologia e aos avanços científicos. Foi um século de conquistas, de conflitos e de mudanças no setor social, econômico, político e cultural mundial, nunca antes experimentado.

Foi o momento da quebra da hegemonia europeia no campo econômico, político e social e da ascensão dos EUA enquanto potência industrial, líder em termos de produção. A África, a América do Sul e o sul da Ásia também ganharam mais autonomia e posições de destaque no mercado internacional.

O século XX conheceu as duas Grandes Guerras Mundiais, a Revolução Russa, a depressão econômica de 1929, a ascensão das ditaduras, a Guerra do Vietnã, a Guerra Fria, a corrida armamentista, a corrida espacial, a queda do Comunismo, a queda do muro de Berlim, a Guerra do Golfo, os conflitos separatistas internos de países europeus como Bósnia e Herzegovina, os conflitos entre Israel e Palestina, a Globalização, os atentados terroristas do final do século...

Em contraposição a todos esses acontecimentos mundiais, importantes desenvolvimentos e conquistas ajudaram no progresso da humanidade: invenção do automóvel e do avião; desenvolvimento da tecnologia da mídia de massa, como o rádio, o cinema e a televisão; ampliação da telefonia, emprego do computador e da Internet; criação de novos e modernos aparelhos eletroeletrônicos e outras invenções que facilitaram a “vida moderna”, desde a simples máquina de lavar roupas até o aparelho de micro-ondas e o celular.

O campo da Ciência e da Medicina pôde contar com nomes como Albert Einstein (1879-1955) e Alexander Fleming (1881-1955). Esse foi o período da invenção do plástico, de tecidos sintéticos, do calçado desportivo (tênis), de pesquisas sobre o DNA, da clonagem de seres vivos, do contraceptivo oral, do antibiótico, do transplante de órgãos... Momento de “descoberta” de novas doenças, como a causada pelo vírus HIV, mas também o momento da descoberta da

cura e/ou combate de muitos outros males. A conscientização da importância dos exercícios físicos foi essencial para a conquista de uma melhor condição de vida, especialmente porque a expectativa de vida do ser humano, hoje, é a maior desde que o homem surgiu na Terra.

O final do século XX e o início do século XXI trouxeram também uma maior conscientização ambiental por parte dos governantes e da população mundial. As preocupações com o aquecimento global e as tragédias naturais estão fazendo com que o mundo se volte mais para a “vida natural”, com a redução da produção de lixo e de gases poluentes, com a ideia do reaproveitamento de materiais. Ainda é um pouco cedo para avaliar ou analisar com precisão as reais consequências positivas e negativas do progresso atingido pela humanidade durante o século XX. Essa tarefa será um trabalho para pesquisadores e estudiosos dos próximos séculos!

A arte musical e de entretenimento também foi influenciada pelos fatores sociais e tecnológicos. “A rádio, a televisão e a fidelidade das gravações estiveram na origem de um crescimento inédito do público dos diversos gêneros musicais [...]” (GROUT & PALISCA, 2007, p. 697). Dessa maneira, por meio dos LPs, CDs e DVDs, o repertório “clássico” foi mais difundido, estimulando também o desenvolvimento do *blues*, do *rock*, do *jazz* e de suas versões comerciais.

Nas Artes, em geral, várias tendências e movimentos caracterizaram a chamada “Arte Moderna” – termo genérico usado para designar a maior parte da produção artística do final do século XIX até aproximadamente 1970. Após a década de 1970, a produção artística se designa sob o termo de “Arte Contemporânea” ou “Arte Pós-Moderna”.



Figura 20 *Nu descendo a escada*, de Marcel Duchamp (1912).

Nas Artes Visuais,¹⁴ tudo aquilo que se refere a uma nova abordagem da Arte, em que não é mais preciso representar literalmente um assunto ou objeto (a

¹⁴ É interessante o estudo mais aprofundado das diversas tendências artísticas para a própria compreensão dos rumos musicais durante o século XX.

fotografia se encarregou desse papel), faz parte de uma “Arte Moderna”, em que pintores e escultores, sobretudo, passaram a experimentar novas visões, com ideias inéditas sobre a natureza, sobre os materiais e sobre as funções da Arte.

A “Arte Moderna” é representada por diversas tendências: Impressionismo, Pós-impressionismo, Pontilhismo, Simbolismo, *Art Nouveau*, Expressionismo, Fovismo, Cubismo, Abstracionismo, Construtivismo russo, Bauhaus, Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo.

Na “Arte Contemporânea”, são identificadas as seguintes tendências: Pós-modernismo, *Pop art*, *Op art*, Minimalismo, Neoconcretismo, Arte conceitual, *Happening*, Performance, Instalações, *Land art* e Realismo Socialista.

Na Arquitetura, a característica principal é o discurso social e estético de renovação do ambiente de vida do homem contemporâneo. Essa nova estética de busca por uma nova sociedade naturalmente moderna, entendida como universal, foi formalizada com a fundação da escola Bauhaus,¹⁵ pelo arquiteto Walter Gropius (1883-1969). Marcel Breuer (1902-1981) foi também um dos mais renomados arquitetos da escola. Outros artistas ligados à Bauhaus: os pintores Wassily Kandinski (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940); o escultor Gerhard Marcks (1889-1981); a *designer* de metais Marianne Brandt (1893-1983) e o *designer* e fotógrafo László Moholy-Nagy (1895-1946).

A partir de 1970, uma reação mais sistemática e rigorosa contra o excessivo autoritarismo proposto pela Arquitetura modernista aconteceu, voltando-se à ideia da revitalização do “referencial histórico”, tendo como principais expoentes Aldo Rossi (1931-1997) e Robert Venturini (1925). Na década de 1980, o estilo imperativo arquitetônico foi o da “desconstrução”, relegado basicamente ao plano teórico. Entretanto, na década de 1990, essa estética tomou formas nas mãos de Rem Koolhaas (1944), Peter Eisenman (1932) e Zaha Hadid (1950).

3.3.2 O século XX e as tendências e técnicas musicais

A música do século XX, em geral, representa uma reação consciente ao estilo musical do Romantismo, constituindo uma ampla trajetória de experiências e tentativas – às vezes, totalmente contraditórias entre si – por parte dos compositores para encontrar uma completa ruptura com a tradição da chamada “música clássica”. Os compositores se opuseram ao sistema e às regras acadêmicas e aspiravam chegar a novas, fascinantes e inusitadas tendências e técnicas, buscando, além disso, a criação de novas sonoridades.

15 *Staatliches-Bauhaus*: literalmente “casa estatal de construção”, conhecida simplesmente por Bauhaus. Escola alemã de *design*, artes plásticas e arquitetura de vanguarda que funcionou entre os anos de 1919 e 1933. Foi uma das mais importantes expressões do Modernismo no *design* e na arquitetura.

Algumas das diversas tendências e técnicas da música do século XX: Impressionismo, Expressionismo, Dodecafonismo, Serialismo, Neoclassicismo, Nacionalismo do século XX, politonalidade, atonalidade, microtonalidade, influências do jazz, Música Aleatória, Música Concreta, Música Eletrônica, Música Minimalista, entre outras.

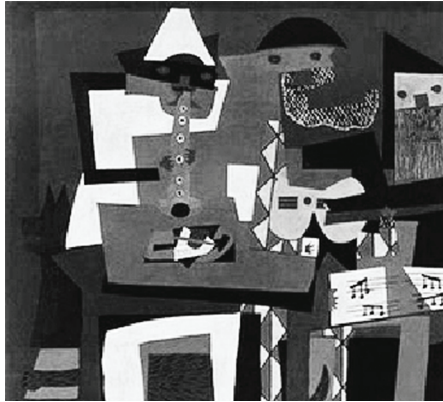


Figura 21 *Os três músicos*, de Pablo Picasso (1921).

Apesar dessa complexa mescla de tendências e técnicas, é possível encontrar algumas características ou marcas de estilo comuns que possibilitam a definição de uma obra como sendo do século XX. Por meio da análise dos aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos e tímbricos de uma obra, tem-se uma clara ideia dessas características: emprego de linhas melódicas curtas e fragmentadas, emprego de ritmos dinâmicos e sincopados, emprego de harmonias muito dissonantes e encadeamento de acordes inesperados e, finalmente, emprego de timbres totalmente novos, muitos dos quais foram obtidos por meio dos modernos instrumentos de percussão ou mesmo de instrumentos eletrônicos.

Impressionismo:¹⁶ quando se fala em Impressionismo na música, logo o nome de Debussy é lembrado. Ainda que Debussy reprovasse o rótulo de “impressionista” para sua música, esse termo se ampliou no decorrer dos anos.

A palavra evoca uma técnica sem equivalente musical; mas reteve-se dela apenas a imprecisão do desenho, o esfumado que se pensava ser a característica dominante do estilo debussysta [...] (CANDÉ, 1994b, p. 195).

Debussy seguiu o caminho do prazer e da liberdade sonora, buscando representar, por meio de sua música, aquilo que estava além da aparência. Precisamente foi esse o ponto comum entre a sua estética e a dos pintores impressionistas: a representação precisa do efêmero, do que está por vir e do que não se

16 Movimento artístico desenvolvido na França no final do século XIX, mais precisamente em 1874, com a exposição de pintura organizada no estúdio do fotógrafo Nadar, por obra da Société Anonyme des Artistes, em confronto com o *Salon* oficial de Paris.

pode apreender. Para que Debussy criasse esse mundo novo, repleto de mistérios, de infinito devaneio, de constante imprecisão e de dissolução linear, o piano lhe serviu maravilhosamente bem, e é nesse sentido que “a obra de Debussy é verdadeiramente grande, e constitui sem dúvida, a maior renovação sonora que se pôde oferecer à literatura pianística depois de Liszt” (CASELLA, 1948, p. 60).

De acordo com Candé (1994a), de todas as tendências musicais que se sucederam ao wagnerismo, a que Debussy representa, talvez, seja a mais importante por oferecer novas possibilidades sonoras: a harmonia passa a ser livre, não direcionada, hedonista, perdendo sua origem contrapontística; a proposta de uma onipresença tonal por meio de encadeamentos de acordes distantes, pelo pantonalismo de reuniões sonoras ou pelo emprego de escalas modais incertas; a revelação do timbre puro como material temático; a abolição do ritmo marcado e a utilização sutil da notação rítmica, redescobrimo os movimentos vitais e favorecendo a polirritmia.

Expressionismo: foi uma corrente cultural nascida na Alemanha no início do século XX. Na música, caracterizou-se como uma distorção do Romantismo Tardio, em que os compositores passaram a retratar em suas músicas uma carga emocional mais intensa e profunda, representando toda uma experiência interior, em contraposição ao Impressionismo, que pretendia representar os objetos do mundo exterior exatamente como os sentidos os captavam em determinado instante.

Segundo Grout & Palisca (2007), a temática expressionista recai sobre o homem moderno, tal como a psicologia do início do século XX o retrata: tenso, ansioso, isolado, em conflitos interiores, com medo, revoltado contra a ordem estabelecida, um brinquete nas mãos de poderosos.

O Expressionismo musical coincidiu com a obra de três grandes compositores da Segunda Escola de Viena e com a dissolução da tonalidade por eles realizada. São eles: Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) e A. Webern. De acordo com Boffi (2006), é muito comum associar o Expressionismo com compositores e obras que se aproximavam da tensão expressiva e do caráter de ruptura das experiências dos compositores citados, especialmente durante os anos de 1910 a 1920.

Dodecafonismo: com o crescente abandono da tonalidade tradicional em favor da música atonal, A. Schönberg, após seis anos sem compor, formula em 1923 um “método de composição com doze notas relacionadas exclusivamente entre si” (GROUT & PALISCA, 2007, p. 733). Esse método ficou conhecido como Dodecafonismo.

A música dodecafônica, portanto, é aquela construída com base em uma série que é retirada da escala das 12 notas cromáticas da escala de temperamento igual. Candé (1994a) explica que a série, idealizada primeiramente por

Josef Matthias Hauer (1883-1959), portanto, é uma sucessão dos 12 sons, sem repetição, sem oitava dobrada, e que são dispostos pelo compositor na ordem em que ele decidir.

Cada série pode apresentar-se sob quatro formas, segundo o princípio utilizado nos estilos tradicionais de imitação contrapontística: forma original, forma retrógrada ou caranguejo (começando pelo fim), inversão do original (em que os intervalos são invertidos), retrógrado da inversão (CANDÉ, 1994b, p. 218-219).

The image displays four musical staves, each representing a different variation of a 12-tone series. The first staff is labeled 'Direta' and shows the original series. The second staff is labeled 'Inversão' and shows the series with intervals inverted. The third staff is labeled 'Retrógrada' and shows the series played in reverse order. The fourth staff is labeled 'Retrógrado da Inversão' and shows the inverted series played in reverse order. Each staff uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Figura 22 Schönberg, série da *Suíte op. 25*.

O método dodecafônico criado por A. Schönberg tem várias outras nuances, é complexo, mas o ponto principal foi a quebra total do sistema tonal vigente, em que, teoricamente, nenhuma nota ocupa posição privilegiada, todas têm igual importância dentro da série.

Serialismo: o “Serialismo total” manifestou-se um pouco antes de 1950, caracterizando-se pela ampliação do sistema dodecafônico de A. Schönberg. No Serialismo, não só as 12 notas da escala cromática eram seriadas (como no Dodecafonismo), mas também a duração, intensidade, timbre, textura, pausas e outros fatores que os compositores acreditavam ser necessários. As primeiras obras seriais a alcançarem reconhecimento público foram as compostas por Milton Babbitt (1916), P. Boulez, Luigi Nono (1924-1990) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007).

No Serialismo, portanto, uma série de alturas pode ser combinada com uma série de um ou mais fatores musicais diferenciados, como a duração e/ou a textura, por exemplo, e que O. Messiaen demonstrou em sua obra *Mode de valeurs et d'intensités* e M. Babbitt em suas *Três Composições para Piano*, de 1948.

Não se pode classificar o Serialismo como um sistema composicional nem mesmo como um estilo, mas sim como uma técnica racional de construção de música sob inspiração atonal e aleatória. Como comentam Grout & Palisca (2007), não é possível conseguir uma combinação entre as séries, em que todos os aspectos musicais devem ser totalmente controlados pelo compositor, simplesmente selecionando-as de maneira arbitrária ou mecânica. É preciso fazer uma relação entre as séries de maneira musicalmente racional, mas não matemática, para que a música possa produzir um efeito de combinação completamente aleatória.

A técnica rígida e racional do Serialismo logo perdeu sua força, especialmente após o *Le Marteau sans Maître* (1954-1957) de P. Boulez, cujo refinamento na escrita vocal e instrumental demonstrava a necessidade de humanização da música serial por meio da interpretação musical mais sensível.

Neoclassicismo: foi um estilo surgido num período entre guerras e adotado por alguns compositores do século XX, que pretendiam reviver as formas musicais equilibradas e os processos temáticos explícitos dos estilos de séculos anteriores ao Romantismo. Segundo Bennett (1986), as características musicais do Neoclassicismo foram a clareza das linhas melódicas e texturas mais leves, em que a expressão excessiva das emoções era fortemente evitada.

Apesar dos compositores Neoclássicos buscarem sua inspiração no passado, “redescobrimo” as formas e concepções clássicas como a tocata, a *passacaglia*, a fuga e a sonata, por exemplo, não deixavam de imprimir em suas obras as características da música de seu século: harmonias ousadas, modulações repentinas, dissonâncias, politonalidade, distorções melódicas, etc.

Um importante nome dentro do Neoclassicismo é o do compositor Igor Stravinsky (1882-1971), com obras que compreendem desde o balé *Pulcinella* (1920, baseado na música de G. B. Pergolesi) até a ópera *The Rake's Progress* (1951). Outros compositores Neoclássicos: o russo Sergei Prokofiev (1891-1953), com sua *Sinfonia Clássica*, a ópera *O Amor das Três Laranjas* e algumas Sonatas e Concertos para piano e o alemão Paul Hindemith (1895-1963), com seus 4 Concertos op. 36 para piano, violoncelo, violino e viola e a *Música de Concerto para Metais e Cordas*.

Segundo Candé (1994a), o grupo de compositores “Les Six”¹⁷ (do francês, “Os Seis”), da primeira metade do século XX, que na prática sobreviveu somente por dois ou três anos durante a década de 1920, conseguiu desmistificar a música profissional de concerto, proporcionando a ela um caráter mais ameno e agradável, o que muito contribuiu para o fortalecimento da corrente Neoclássica.

Nacionalismo do século XX: o nacionalismo em música não é algo especificamente novo, característico do século XX, entretanto, foi o Impressionismo francês, com todo o novo mundo sonoro instaurado por Debussy, que soube despertar no ambiente musical europeu uma terceira fase dessa busca por uma maior identidade nacional.¹⁸

O Nacionalismo do século XX continuou o processo iniciado pelos compositores do século XIX, mas, com suas características específicas, acrescentou outro aspecto: a participação mais ativa e consciente de países que já haviam contribuído à Música Ocidental e que desde o final do século XIX buscavam rever sua identidade nacional, como foi o caso da Espanha e da Inglaterra.

Essas tendências nacionais se apoiam no profundo conhecimento por parte dos compositores de um autêntico patrimônio nacional, sendo não mais um nacionalismo empírico, mas consciente. Os espanhóis Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) e Manuel de Falla (1876-1946), o tcheco Leos Janáček (1854-1928), os húngaros B. Bartók e Zoltán Kodály (1882-1967) foram os compositores mais representativos dessa nova fase nacionalista europeia.

Politonalidade: é uma técnica de composição em que são empregados de uma só vez duas ou mais tonalidades diferentes. Geralmente, quando há somente duas tonalidades diferentes, emprega-se o termo “bitonalidade”.

Exemplos de Politonalidade são encontrados nos balés *Petruchka* e *A Sagração da Primavera*, de I. Stravinsky; no *Bolero*, de Maurice Ravel (1875-1937) e na obra orquestra *Three Places in New England – Putnam’s Camp*, de Charles Ives (1874-1954).

Atonalidade: termo aplicado à música que tem total ausência de tonalidade. A atonalidade é geralmente associada à música Dodecafônica (que não necessariamente é atonal), e foi a consequência de uma tendência iniciada no Romantismo com F. Liszt e R. Wagner, depois com C. Debussy, que por meio do emprego

17 Grupo de 6 amigos e compositores franceses: Arthur Honegger (1892-1955), Francis Poulenc (1899-1963), Georges Auric (1899-1983), Germaine Tailleferre (1892-1983), Louis Durey (1888-1979) e Darius Milhaud (1892-1974). O grupo foi batizado pelo crítico e compositor Henri Collet (1885-1951) por meio de dois artigos: *Os cinco russos, os seis franceses e Erik Satie* e, depois, *Os seis franceses*. Os propósitos musicais: retorno à melodia e ao contraponto, reação contra o incerto, precisão e simplificação musical.

18 Pode-se identificar a primeira fase do nacionalismo musical europeu com Carl Maria von Weber e a segunda fase com os românticos R. Schumann, F. Chopin, F. Liszt, Glinka e “Os Cinco”, etc. As duas fases tiveram como característica o despertar de uma consciência nacional de países que pouco haviam contribuído à música Ocidental até então.

constante de dissonâncias e cromatismos para “colorir” as harmonias, fizeram com que a tonalidade ficasse enfraquecida, sendo totalmente dissolvida.

Microtonalidade: é o emprego do microtom (intervalo menor que um semitom) na música. Os microtons são empregados na música Oriental e conhecidos desde a Grécia Antiga. Na Música Ocidental, os primeiros experimentos foram feitos pelo compositor mexicano Julian Carillo (1875-1965), já no final do século XIX.

Vários compositores escreveram músicas empregando a microtonalidade, como C. Ives, em sua obra para dois pianos afinados com a diferença de um quarto de tom, Alois Hába (1893-1973) e Ivan Vishnegradsky (1893-1979). Apesar das incursões dos compositores pelo mundo microtonal, a dificuldade de interpretação de músicas com o intervalo de 8ª com mais de 12 divisões (de 31 a 53 microtons!) era grande, sendo superada somente pela criação nos recentes instrumentos musicais eletrônicos.

Influências do Jazz: além do Neoclassicismo, outra tática usada pelos compositores para reagir contra as tradições do Romantismo foi o emprego da linguagem jazzística em suas composições. Os ritmos sincopados, as melodias sincopadas sobre ritmos constantes, a bemolização de algumas notas da escala (*blue notes*), os efeitos de surdina, a exploração dos registros agudos e um maior interesse pelos instrumentos de percussão foram alguns dos componentes estilísticos do jazz que fascinaram os compositores do século XX, sobretudo os europeus, segundo Bennett (1986).

Compositores que usaram a linguagem do jazz em suas obras foram I. Stravinsky, com seu *Ragtime* (1918) para 11 instrumentos; D. Milhaud, com sua fuga jazzística no balé *La Création du Monde* (1923); M. Ravel, com sua Sonata para violino (1923-1927), em que há um movimento ao estilo *blues*; e o norte-americano George Gershwin (1898-1937), que por meio de suas obras de concerto como *Um Americano em Paris* e *Rhapsody in Blue*, totalmente jazzísticas, fazia a ligação entre a música popular norte-americana e a música profissional de concerto, a chamada “música séria” ou “música erudita”.

Música Aleatória: é um gênero musical que trabalha com muita liberdade, jogando com o imprevisto, tanto no momento do processo composicional como no momento da interpretação da peça. Daí o termo “aleatório(a)”, do latim *alea*, que significa “jogo de dados”, expressar o sentido figurado de sorte/azar na música.

Os recursos mais típicos empregados pelos compositores em uma composição aleatória são: favorecer ao intérprete o poder de decidir sobre a ordem das seções, empregar elementos randômicos ou casuais e utilizar notações musicais gráficas, simbólicas, textuais ou outras, que o executante interpretará a sua maneira (às vezes uma “bula” ou “legenda” é adicionada para explicação parcial da partitura).

O compositor norte-americano John Cage (1912-1992) é o principal representante da Música Aleatória. Alguns exemplos de sua obra: *Imaginary Landscape nº 4*, composta para 12 aparelhos de rádio ligados e sintonizados em diferentes estações, em que cada aparelho tem dois “intérpretes”, um para sintonizar e outro para comandar o volume, e o *Concerto para Piano e Orquestra*, que pode ser executado como obra solo, como música de câmara, como uma ária para soprano, como uma Sinfonia e como um Concerto. Nessa obra, são os intérpretes quem escolhem por onde querem começar a ler sua partitura – o maestro simplesmente comanda o tempo, mantendo seus braços como os ponteiros de um relógio.

Outro importante compositor de Música Aleatória foi o alemão K. Stockhausen (*Klavierstücke nº 11*, *Zyklus* e *Aus den Sieben Tagen: Compositions May 1968*), sem esquecer de P. Boulez, Vinko Globokar (1934) e La Monte Young (1935), e também de compositores que somente empregaram a aleatoriedade em parte de suas composições, como Hans Werner Henze (1926), Witold Lutoslawski (1913-1994) e Peter Maxwell Davies (1934).

Música Concreta: segundo Boffi (2006), o ano oficial do nascimento da Música Concreta foi 1948, com a composição *Étude aus chemins de fer*, do engenheiro e compositor francês Pierre Schaeffer (1910-1995). Depois dessa data, fundou o *Groupe de Recherches de Musique Concrète* e seus trabalhos se tornaram referências para as experiências desse gênero musical.

[...] É a música que não se serve dos sons emitidos pelos instrumentos tradicionais, mas por elementos sonoros preexistentes (o canto das aves, o estrépito de um motor, etc.), gravados e manipulados de vários modos mediante modificações do timbre, da intensidade, da altura (BOFFI, 2006, p. 255).

A Música Concreta é às vezes confundida com a Música Eletrônica, mas apesar dos dois gêneros empregarem aparelhos eletroacústicos parecidos, a Música Concreta não utiliza somente as frequências produzidas eletronicamente como material de base para as composições.

E. Varèse foi um compositor de grande importância para esse gênero musical, assim como P. Boulez, Pierre Henry (1927), O. Messiaen e Luciano Berio (1925-2003).

Música Eletrônica: os avanços tecnológicos proporcionaram o surgimento da Música Eletrônica, que teve seu início na História da Música no ano de 1948, assim como a Música Concreta, com as experiências de P. Schaeffer nos estúdios da RTF em Paris.

Música Eletrônica é aquela música que tem seus sons registrados por microfones e também produzidos por geradores eletrônicos. Segundo Bennett (1986),

os sons produzidos podem ser “puros”, “impuros” ou “sons brancos”: sons “puros” são aqueles produzidos sem a série harmônica ou sobretons, sons “impuros” são aqueles produzidos a critério do compositor, e “sons brancos” são aqueles obtidos por meio da soma de todas as frequências audíveis pelo ser humano, resultando num ruído semelhante ao de uma rajada. Após a produção dos sons, eles poderão ser modificados eletronicamente de diferentes maneiras, podendo ser mixados ao mesmo tempo, em sobreposição ou divididos.

Durante os anos de 1950 a 1960, vários estúdios de Música Eletrônica foram fundados na Europa, EUA e Japão, o que motivou os compositores a não só criar suas obras em estúdio para propagação em fita magnética, mas também para apresentações públicas, mesclando o emprego de instrumentos convencionais com as gravações realizadas nos estúdios.

A técnica eletrônica foi se aperfeiçoando conforme os avanços dos sintetizadores, a capacidade de armazenamento de sons e a mudança da tecnologia de analógica para digital, especialmente durante a década de 1980 até os dias atuais.

Música Minimalista: a partir de 1960 a música asiática, especialmente a música da Índia e da Indonésia, tornou-se muito apreciada nas Américas, estimulando os compositores a escreverem suas músicas num estilo mais simples, explorando as sutilezas da melodia e do ritmo, assim como na música do Oriente. “[...] A improvisação controlada sobre os *ragas*, com intervalos microtonais e a alternância fixa de unidades rítmicas, bordões e figurações rapsódicas, foi uma das fontes de inspiração [...]” (GROUT & PALISCA, 2007, p. 752, grifo dos autores).

O termo *minimalismo*, portanto, veio desse ideal de simplicidade e como reação à complexidade do Serialismo, em que o objetivo principal é a limitação intencional do material rítmico, melódico, harmônico e instrumental.

Alguns compositores minimalistas e suas obras: La Monte Young, um dos pioneiros desse movimento, com *The Tortoise: His Dreams and Journeys* (1964); Terry Riley (1935), com *Rainbow in Curved Air* (1970); Steve Reich (1936), com *Piano Phase* (1967); e Philip Glass (1937), com as óperas *Einstein on the Beach* (1976), *Satyagraha* (1979) e *Akhnaten* (1984).

3.3.3 A música latino-americana

O “Novo Mundo” tem uma história musical recente se comparada à história musical europeia. Nesses quase 520 anos de vida, a História da Música Latino-americana tem algumas características extremamente peculiares e outras muito comuns à História da Música Europeia. Entretanto, se compararmos a trajetória musical entre os diferentes países do continente americano, será

possível perceber características muito semelhantes na História da Música de cada país, ainda que tenham sido colonizados por povos diferentes.

A formação musical latino-americana está estruturada em influências indígenas, africanas e europeias – sobretudo a espanhola, na maioria dos países latino-americanos, e a portuguesa, no Brasil. Evidentemente que pelo curso específico do desenvolvimento de cada país, essa mescla não foi homogênea, favorecendo traços característicos de uma dessas culturas sobre as outras. Exemplo disso é observar um folclore tipicamente hispânico no Chile, a forte influência indígena na música do México e perceber as fortes características da cultura africana na música cubana e brasileira. Analisando mais especificamente a música popular e folclórica do Brasil, será possível identificar a grande influência africana na música do Nordeste do país, as características indígenas que ainda sobrevivem na música do Centro-Oeste e a forte herança europeia das regiões Sul e Sudeste do Brasil.

Com relação à trajetória da música profissional de concerto, a história se repete em quase todos os países: como os países latino-americanos eram nada mais que colônias europeias, sofriam fortemente as imposições econômicas, políticas, sociais e culturais de suas metrópoles, razão pela qual compositores latino-americanos escreviam música europeia, muitas vezes esquecendo-se de suas próprias raízes, que eram totalmente diferentes das dos povos europeus. Segundo Slonimsky (1947), as tradições italianas eram tão marcantes na ópera latino-americana que os compositores nativos preferiam adotar o italiano para o libreto, ainda no caso de que o tema ou a história da ópera retratasse alguma lenda indígena. Isso foi o que aconteceu com *Il Guarani* de Carlos Gomes, a primeira ópera de cunho brasileiro, mas com uma música totalmente italiana.

No período anterior à independência nacional dos países, era comum a importação de compositores e artistas europeus para que formassem o ambiente cultural de cada país, como também era comum que os compositores e artistas nativos estudassem na Europa, adotando assim, de certa maneira, todas as tradições e pensamentos culturais do Velho Mundo. Não só importavam-se músicos como também instrumentos musicais. Slonimsky (1947) comenta que nos últimos anos do século XVIII foram importados pianos no México e que em 1796 havia se estabelecido, na Cidade do México, uma fábrica de pianos.

Com a luta dos países latino-americanos por sua libertação, por sua independência política, econômica, social e cultural das metrópoles, houve uma tomada de consciência por parte dos eruditos de cada um desses países para um olhar mais cuidadoso sobre as ricas e distintas tradições de seus próprios países. Foi assim que no final do século XIX e início do século XX o movimento nacionalista nos países latino-americanos teve extrema importância, estabelecendo a típica identidade desses países frente ao mundo europeu.

A partir desse momento, os compositores passaram a valorizar o folclore e o popular de seus países, resgatando assim suas identidades culturais. Obviamente, a tradição europeia não foi totalmente esquecida, mas pôde-se encontrar

uma grande diversidade de estilos entre os compositores latino-americanos, que vai desde o acadêmico até o ultramoderno. Livres das inibições impostas aos músicos europeus e norte-americanos por considerações de economia e política musical, sem as travas de um exercício profissional convencional, os mais originais entre os compositores latino-americanos criam seu estilo próprio, muitas vezes de caráter improvisado, e assombrosamente distinto de todo tipo de harmonia, melodia ou ritmo de inspiração européia (SLONIMSKY, 1947, p. 45).

Evidente que o nacionalismo musical latino-americano teve sua própria trajetória. Ainda que não tenha caminhado totalmente alheio às orientações europeias dos séculos XIX e XX, nesse período essas orientações já não eram mais impostas aos compositores nativos, uma vez que eles as emprestavam da Europa, de uma maneira consciente, somente para enriquecer suas linguagens musicais próprias. Entretanto, essa fase de promoção do nacional por parte dos compositores nativos se reduziu muito depois da Segunda Grande Guerra Mundial exatamente por haver uma maior ideia por parte desses compositores para uma universalização musical.

Brasil: como aconteceu em praticamente toda a América Latina, a tradição cultural europeia era muito presente no Brasil até o final do século XIX. Os ouvintes das salas de concerto, acostumados às óperas italianas e francesas, depreciavam tudo aquilo procedente do povo, não valorizando o caráter mais rico e pitoresco do popular musical brasileiro.

Entretanto, foi nesse período que o piano passou a ser o instrumento principal do meio musical brasileiro.

Instrumento completo, ao mesmo tempo solista e acompanhador do canto humano, o piano funcionou na profanação da nossa música, exatamente como seus irmãos, os cravos, haviam funcionado na profanação da música européia (ANDRADE, 1975, p. 16).

O piano era o instrumento preferido da burguesia para demonstrar à sociedade a distinta “educação europeia” de suas filhas e também para apreciar as deliciosas músicas ligeiras de salão. Além disso, o piano era extremamente popular nos cafés-concertos e nos cinemas mudos, onde os “pianeiros” davam vida aos filmes por meio de sua inspiração improvisatória. Segundo Andrade (1975), essa popularização e preferência dos compositores pelo piano foi ainda mais evidente depois de 1929, quando pelo *crack* da bolsa de Nova York e pela

consequente crise econômica no Brasil, a maioria dos instrumentistas de orquestra se mudou para Montevideu, onde eram mais bem remunerados, o que fez com que o sinfonismo e a música dos conjuntos de câmara brasileiros quase desaparecessem por completo.

Apesar de compositores como Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920) darem início a uma maior valorização do nacional brasileiro, esse estado de consciência musical nacionalista nesses compositores eram experiências individuais, ilhadas no meio musical da época. Ainda nas primeiras décadas do século XX era comum compositores disfarçarem os sambas, ou mesmo maxixes e lundus que compunham, sob a denominação de “tangos”, para que suas obras fossem aceitas pelos ouvintes e editores musicais.

O final da década de 1950 marca o início do desaparecimento do nacionalismo como tendência dominante na criação artística brasileira. Com a morte de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), o meio musical brasileiro se viu sem representantes em condições de liderar o pensamento nacionalista, assegurando sua continuação e afirmação no país e no estrangeiro. Nem Francisco Mignone (1897-1986), nem Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), os compositores mais capacitados técnica e esteticamente, tiveram o espírito para suceder Villa-Lobos na estética nacionalista brasileira. O meio musical brasileiro ficou sem rumos até que, a partir de 1960, houve uma renovação musical liderada pelos discípulos de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) – o “pai” do dodecafonismo no Brasil –, que deram origem a uma nova visão do ato composicional, em que a estética se baseava em uma expressão universalizada de uma cultura em evolução, e não simplesmente em refletir uma cultura definida.

Essa atitude experimental na música brasileira dos anos de 1960 foi um retorno às ideias do movimento modernista dos anos de 1920. O modernismo surgido na década de 1920 teve pouquíssimas influências no meio musical, que estava mais preocupado em resgatar o nacional do que em buscar estéticas e técnicas musicais mais atuais.

Na década de 1960

se realiza, então, o desejo dos modernistas que buscavam a “atualização da inteligência brasileira”, entendendo-se por isso a utilização dos mesmos recursos e seguindo o mesmo caminho da arte contemporânea internacional. Dentro deste neo-modernismo, aparece na música brasileira um sincronismo claro com a pesquisa criativa desenvolvida nos diferentes países do mundo: os jovens compositores brasileiros seguirão praticando o serialismo integral, a aleatoriedade, a arte-total, a eletroacústica (NEVES, 1981, p. 147).

Ainda de acordo com Neves (1981), durante e depois dos anos de 1960 os compositores se reuniam conforme suas aspirações e preferências estéticas e técnicas, por exemplo: o *Grupo Música Nova* de São Paulo de tendências serialistas e neodadaístas, com Gilberto Mendes (1922) entre um de seus melhores representantes; o *Grupo de Compositores da Bahia*, o núcleo mais ativo da moderna música brasileira, de tendência a manter um equilíbrio entre a renovação e a tradição, e entre o nacional e o internacional, tendo como líder Ernst Widmer (1927-1990); a *Escola de Brasília*, com Cláudio Santoro (1919-1989) presidindo o Departamento de Música da Universidade de Brasília; o movimento musical no Rio de Janeiro, caracterizado por um trabalho mais individualizado dos compositores não cariocas, como o caso de Edino Krieger (1928), Aylton Escobar (1943) e Marlos Nobre (1939).

Podemos citar, ainda, o trabalho de compositores de outras regiões do Brasil, que desenvolvem atividades musicais isoladas, buscando suas próprias soluções para a problemática musical, como o gaúcho Bruno Kiefer (1923-1987) e o paulista José Antônio de Almeida Prado (1943).

3.3.4 As formas musicais instrumentais e vocais, os instrumentos e a orquestra

Em se tratando das *formas musicais instrumentais*, a música dodecafônica rompe definitivamente com a imensa tradição da estrutura formal musical, especialmente quando elimina um dos princípios básicos da composição: o da repetição. Por esse motivo, as obras dodecafônicas ou seriais foram difíceis de serem aceitas pelo público e as obras mais significativas foram aquelas mais curtas e apoiadas em textos (obra vocal), ajudando assim em uma espécie de organização formal dessas obras.

Entretanto, alguns compositores como C. Debussy, B. Bartók e W. Lutoslawski foram capazes de inovar a linguagem musical sem romper necessariamente com a mais elevada tradição formal. Geralmente empregavam o “desenvolvimento contínuo”, em que os temas e a intenção do caminho harmônico ajudavam na construção musical.

Segundo Marco (2006), há uma tendência a uma “abstração formal” por parte dos compositores contemporâneos em que os elementos formais de esquemas musicais tradicionais e os elementos específicos do folclore ou música popular dos diversos países não são empregados de uma forma direta e precisa, mas utilizados de modo que se mesclam até chegarem a uma forma própria. Talvez essa seja a tendência formal mais usual na música dos dias atuais.

Dentro das *formas musicais vocais*, houve uma grande transformação no conceito de canto, principalmente no que diz respeito ao surgimento de uma nova estética vocal que não o *bel canto*, repleta de experimentações do aparelho fonador, incluindo gritos e ruídos. Além disso, a utilização dos aparelhos eletroacústicos para a decomposição do som vocal nas mais diferentes nuances também contribuiu para a formação dessa nova estética vocal, que prima pela monodia.

Comentando sobre a *Ópera*, Candé (1994a) explica que ela deixou de ser popular no século XX, representando o inefável e inconsciente, totalmente independente de toda a tradição operística dos séculos anteriores. Mas, pelas poucas oportunidades de se assistir às representações das novas óperas, é difícil traçar uma opinião segura sobre o seu valor dramático e musical.

Em se tratando dos *instrumentos musicais* e da *orquestra*, o século XX presenciou inúmeras transformações.

[...] compositores começaram a fazer experiências com novos sons, novas técnicas, a usar instrumentos recém-inventados, a descobrir novos horizontes sonoros a partir de instrumentos bem familiares, e mais recentemente a explorar as fascinantes possibilidades dos sons eletrônicos [...] (BENNETT, 1985, p. 74).

Os novos instrumentos eletrônicos, como os sintetizadores, os teclados e, mais recentemente, os instrumentos de cordas e baterias eletrônicos, transformaram o mundo sonoro contemporâneo. Além disso, vários instrumentos de percussão foram descobertos ou “redescobertos”, dando uma sonoridade exótica às músicas orquestrais. Dependendo da caracterização musical, foram incluídos na orquestra sinfônica instrumentos folclóricos tradicionais de determinados países, como a cuíca e o reco-reco, que foram empregados no *Choros nº 6* (1926) de H. Villa-Lobos. Instrumentos orientais também foram empregados em obras de C. Debussy, I. Stravinsky e B. Bartók.

Apesar de alguns compositores, como Gustav Holst (1874-1934) em sua suíte *Os Planetas* (1914), empregarem grandes orquestras com instrumentação não convencional, exagerando nos naipes de madeiras, metais e percussão e restringindo as cordas simplesmente às harpas, outros compositores passaram a compor para orquestras reduzidas. Segundo Bennett (1985), isso se deu por serem as orquestras numerosas muito dispendiosas.

3.3.5 Os compositores

Segundo Candé (1994a), agora vive-se a época em que a mídia determina o comportamento que a sociedade deve ter, em que a música perdeu sua função

social real, tornando-se um mero produto comercial, quer artesanal (música “erudita”) ou industrial para rápido consumo. “A banalização industrial da música condiciona a grande massa dos ouvintes a uma estética simplista” (CANDÉ, 1994b, p. 401).

Nesse aspecto, Grout & Palisca (2007) têm uma visão semelhante. Os autores comentam que a preocupação dos compositores em simplificar o conteúdo musical para se aproximar mais facilmente do ouvinte acabou reforçando a ideia da organização musical ao invés de dissimulá-la, reforçando também as tentativas de aproximar a música do passado com a do presente, contradizendo, portanto, todas as práticas musicais revolucionárias do século precedente.

Entretanto, no início do século XX, até por volta dos anos de 1960 a 1970, os compositores buscavam uma revolução musical por meio da racionalização da música, escrevendo suas obras em uma linguagem de difícil compreensão, que não era imediatamente aceita pelo público, ou não era aceita pela maioria dele. Com isso, muitos compositores acabavam escrevendo somente para outros compositores, para os estudantes de música e para os analistas musicais.

Por meio da procura dessa “nova música”, compositores criaram novas estéticas, novos movimentos, outras experimentações sonoras, vivenciaram tendências contraditórias. A seguir, será apresentado uma breve biografia de alguns compositores que foram representantes importantes da tendência musical que professavam.



Figura 23 C. Debussy.

Claude Debussy (1862-1918): compositor francês. Estudou no Conservatório de Paris de 1872 a 1884, ano em que recebeu o Gran Prix de Roma de composição. Em grande parte autodidata, viajou pela Europa, entrando em contato com artistas e absorvendo a recém-chegada cultura Oriental na Europa. Em 1892 já era reconhecido como compositor renomado, mas somente 10 anos mais tarde é que suas ideias revolucionárias de dissolução das regras e convenções musicais tradicionais numa nova linguagem harmônica, rítmica, formal, de estrutura e

timbre foram plenamente aceitas e reconhecidas no âmbito musical. Também foi crítico musical, escrevendo sob o pseudônimo de Monsier Croche (Sr. Colcheia). Algumas obras: *Estampes*, para piano; *Prélude à L'après-midi d'un faune* e *La Mer*, para orquestra; ópera *Pelléas et Mélisande*; Sonata para violino e piano, entre outras obras de câmara; obras vocais e música para balé.

Arnold Schönberg (1874-1951): compositor austro-húngaro. Iniciou os estudos musicais aos 8 anos, tocando violino e dedicando-se à composição, mas recebeu instruções formais somente no final da adolescência com seu único professor e amigo, Zemlinsky. Entre 1901 e 1903 passou por Berlim, como músico de cabaré e professor. Voltando à Viena, aceitou alunos particulares, entre eles, Berg e Webern. Era também talentoso pintor (teve aulas com Richard Gerstl), e em 1933, escandalizado com o antissemitismo alemão, converteu-se à fé judaica (cerimônia presenciada pelo pintor e amigo Marc Chagall), mudando-se para Boston e depois para Los Angeles (EUA), onde lecionou na Universidade da Califórnia até o fim da vida. Algumas obras: *Suíte op. 25* para piano; as obras de câmara *Ode a Napoleão Bonaparte op. 41* e *Pierrot Lunaire op. 21*; a Cantata *Gurrelieder*; vários concertos e obras para orquestra; óperas e música vocal.

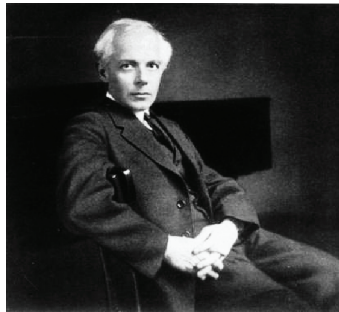


Figura 24 B. Bartók.

Béla Bartók (1881-1945): compositor húngaro. Suas primeiras lições musicais foram com a mãe, que criou a família após a morte do marido em 1888. Em 1898 foi aceito no Conservatório de Viena, mas seguindo o amigo Dohnányi, foi para a Academia de Budapeste (1899-1903), onde teve sucesso como pianista e passou a se apresentar pela Europa. Em 1904 conheceu Kodály e iniciaram suas pesquisas sobre o folclore da Europa oriental, sendo ajudado por Márta Ziegler – primeira esposa de Bartók. Em 1940, após a invasão alemã, mudou-se para Nova York, onde faleceu enquanto terminava a composição de seu 3º Concerto para piano. Bartók, grande professor e compositor, de estilo próprio e peculiar, foi um grande expoente da música moderna, com músicas influenciadas pelo vigor dos temas, modos e ritmos da música folclórica húngara, especialmente. Algumas obras: *Mikrokosmos*, em 6 volumes para piano; *Kossuth*, para orquestra; Concerto para orquestra; balé *O príncipe de madeira*; Sonata para violino solo.

Igor Stravinsky (1882-1971): compositor russo. Estudou com Rimsky-Korsakov entre os anos de 1902 e 1908, mas seu talento musical não foi evidente a princípio, o que o levou a estudar Direito na Universidade de São Petersburgo, dedicando-se à música somente nos momentos livres. Seu sucesso como compositor começou em 1910, com a encomenda do balé *O Pássaro de Fogo*, por Diaghilev. Com o advento da Primeira Guerra Mundial, Stravinsky se muda para a Suíça, depois para a França e, finalmente, para os EUA. Stravinsky, em decorrência de sua longa vida, teve o privilégio de cruzar continentes, culturas, tendências e épocas, tendo se tornado um ícone das artes modernas, igualando-se ao pintor Pablo Picasso no sentido de suas inovações precursoras, que criavam choque e excitação no público e nos críticos. Algumas obras: os balés *Les Noces*, *Apollo* e *Agon*, obra coral *Oedipus Rex*, Ópera *The Rake's Progress*, músicas para piano, músicas de câmara e obras orquestrais, entre elas, *Dumbarton Oaks*.

Aaron Copland (1900-1990): compositor norte-americano. Começou seus estudos musicais sozinho, buscando informações em bibliotecas até que se interessou pelo jazz e, em 1921, foi estudar em Paris com Nadia Boulanger. De volta a Nova York, suas obras, que associavam a técnica rigorosa e a estética neoclássica com o jazz, já eram rotuladas com um estilo “modernista radical”. Sem muitas encomendas, abraçou a causa da nova música, trabalhando como professor e escritor. Na década de 1940, tornou-se a referência musical nos EUA, recebendo o prêmio Pulitzer com o balé *Appalachian Spring*. Algumas obras: *Variações para piano*, Sinfonia nº 3, Concerto para Clarineta, ciclo de canções *12 Poemas de Emily Dickinson*, diversas músicas para filmes.

Dmitri Shostakovich (1906-1975): compositor russo. Sua vida foi confortável até outubro de 1917, época em que os bolcheviques assumiram o poder na Rússia. Iniciou os estudos musicais com a mãe, pianista profissional, e depois estudou no Conservatório de Petrogrado (1919-1925), onde sua obra de formatura, a *Sinfonia nº 1*, atraiu para ele a atenção internacional. Durante os anos de 1920 a 1930, escreveu diversas músicas para cinema e teatro. Sua obra foi muito ofuscada pela política de Stalin, tendo sua Ópera *Lady Macbeth do distrito de Mtsensk* atacada pelo jornal oficial Pravda. Durante o governo de Stalin, foi obrigado a compor peças “oficiais” otimistas, sinfonias e quartetos “puros”. Após a morte de Stalin (1953), sua estética tornou-se menos rígida, voltando-se triunfante à composição de Sinfonias. Foi uma figura polêmica: não era tido como reacionário entre os modernistas e era tido como um leigo do regime soviético. As tentativas de encontrar em sua música mensagens contra Stalin reacenderam a polêmica em torno de seu nome. Algumas obras: 15 Sinfonias, reconhecidas como as maiores desde Mahler; 15 Quartetos, tidos como os mais relevantes desde Bártok; Concerto para piano, trompete e cordas op. 35; música vocal e para piano.

Outros compositores que figuraram no cenário musical durante o século XX e dias atuais:

- os alemães Paul Hindemith (1895-1963), Kurt Weill (1900-1950), Hans Werner Henze (1926) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007);
- os austríacos Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935);
- os franceses Maurice Ravel (1875-1937), Edgar Varèse (1883-1965), Arthur Honegger (1892-1955), Francis Poulenc (1899-1963), Georges Auric (1899-1983), Germaine Tailleferre (1892-1983), Louis Durey (1888-1979), Darius Milhaud (1892-1974), Olivier Messiaen (1908-1992), Pierre Boulez (1925) e Pierre Henry (1927);
- os ingleses Constant Lambert (1905-1951), Michael Tippett (1905-1998), Benjamin Britten (1913-1976), Peter Maxwell Davies (1934) e John Rutter (1945);
- os italianos Luigi Dallapiccola (1904-1975), Luigi Nono (1924-1990) e Luciano Berio (1925-2003);
- o espanhol Manuel de Falla (1876-1946);
- os checos Leos Janáček (1854-1928) e Alois Hába (1893-1973);
- os húngaros Zoltán Kodály (1882-1967), György Ligeti (1923-2006) e György Kurtág (1926);
- os poloneses Krzysztof Penderecki (1933) e Witold Lutoslawski (1913-1994);
- os russos Sergei Prokofiev (1891-1953), Ivan Vishnegradsky (1893-1979) e Alfred Schnittke (1934-1998);
- o armênio Aram Khachaturian (1903-1978);
- o grego Iannis Xenakis (1922-2001);
- o iugoslavo Vinko Globokar (1934);
- os norte-americanos Charles Ives (1874-1954), George Gershwin (1898-1937), Samuel Barber (1910-1981), John Cage (1912-1992), Leonard Bernstein (1918-1990), Milton Babbitt (1916), La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Steve Reich (1936), Philip Glass (1937) e John Adams (1947);
- os latino-americanos Alberto Ginastera (Argentina, 1911-1983), Roque Cordero (Panamá, 1917-2009), Harold Gramatges (Cuba, 1918-2008), León Biriotti (Uruguai, 1929), Alcides Lanza (Argentina, 1929), Fernando Garcia (Chile, 1930), Jorge Sarmientos (Guatemala, 1931), Edgar Valcarcel (Peru, 1932), Roberto Valera (Cuba, 1938), Roberto Villalpando (Bolívia, 1940), Guido Lopez-Gavillan (Cuba, 1944), Alfredo Rugeles

(Venezuela, 1949), Andrés Posada (Colômbia, 1954), Javier Alvarez (México, 1956) e Alejandro Cardona (Costa Rica, 1959);

- os brasileiros Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986), Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), Cláudio Santoro (1919-1989), Gilberto Mendes (1922), Bruno Kiefer (1923-1987), Ernst Widmer (1927-1990), Edino Krieger (1928), Marlos Nobre (1939), Aylton Escobar (1943) e José Antônio de Almeida Prado (1943).

3.3.6 Século XXI: tendências atuais

Em pleno século XXI, é totalmente impossível traçar com exatidão os caminhos musicais que serão percorridos e conseguidos pelos compositores, já que a tradição de diversas tendências e escolas musicais iniciadas no século anterior ainda continua e muitos dos compositores da atualidade não sentem mais a necessidade ou a obrigação de estarem vinculados a uma ou outra tendência estética; eles mesmos criam sua estética.

Também é impossível afirmar se a ideia da descoberta de territórios musicais totalmente novos e inusitados, sem a menor relação com o passado, conforme a intenção de compositores como P. Boulez e seus seguidores, será possível.

[...] mas os territórios do passado e do exotismo certamente continuarão a ser explorados, pois a nostalgia é pelo menos tão característica de nossa época quanto a “indagação insuportável” [...] (GRIFFITHS, 1998, p. 188).

Ainda de acordo com Griffiths (1998), por meio do advento das gravações, praticamente todas as músicas existentes, desde o cantochão aos compositores contemporâneos, do *rock* às músicas tradicionais de todos os países, estão ao alcance de todos, o que torna desnecessária a descoberta de uma “nova música”. “A arte seguramente prosseguirá, e sem dúvida levará em conta esta multiplicidade de experiências” (GRIFFITHS, 1998, p. 188).

3.4 Considerações finais

O século XX foi marcado por inúmeras transformações no cenário mundial e rápidos avanços tecnológicos. No mundo musical não foi diferente: a revolução da concepção musical durante o século XX aconteceu no sentido pleno do termo.

Segundo Grout & Palisca (2007), no século XX, das quatro características básicas da Música Ocidental que se estruturaram a partir do século XI, três delas foram totalmente modificadas: a composição, a notação musical e os princípios ordenadores da música; somente a polifonia prevaleceu.

A composição passa a ter um caráter de improvisação controlada; com relação à notação musical, a partitura deixa de ser a instrução primordial, já que os intérpretes, além de mediadores entre o compositor e o público, tornaram-se coautores das obras. Sobre os princípios ordenadores da música, ou seja, a melodia, o ritmo, a harmonia e o timbre, basicamente, deixaram de existir tal como eram conhecidos!

3.5 Estudos complementares

Para uma investigação mais profunda e direcionada acerca dos assuntos tratados nesta unidade, faz-se importante o estudo e a análise mais detalhada das obras apresentadas a seguir.

- *Características gerais da música do século XX:*

CANDÉ, Roland de. O Século das Metamorfoses ou a Contestação geral do Sistema: Singularidade da música no século XX. In: _____. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. v. 2, 507 p.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 206 p.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. O século XX. In: _____. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007. cap. 20, 759 p.

- *Termos musicais relacionados ao século XX:*

SADIE, Stanley (E.). *Dicionário Grove de música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1048 p.

- *A Ópera do século XX:*

CANDÉ, Roland de. O Século das Metamorfoses ou a Contestação geral do Sistema: A ópera no século XX. In: _____. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994. v. 2, 507 p.

- *Biografia dos compositores do século XX e atualidade:*

SADIE, Stanley (E.). *Dicionário Grove de música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1048 p.

BURROWS, John; WIFFEN, Charles (EE). *A Música Moderna: 1900*. In: _____. *Guia de música clássica*. Tradução de André Telles. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. 512 p.

- *Músicas para ouvir:*

Debussy: Prélude à L'après-midi d'un faune, La Mer, Pelléas et Mélisande, Children's Corner, Suíte Bergamasque, Trois poèmes de Mallarmé.

Schönberg: Erwartung, Pierrot Lunaire, Moisés e Arão, Quarteto de cordas.

Berg: Wozzeg, Peças para orquestra op. 6, Der Wein, Concerto para violino À memória de um anjo.

Bártok: Concertos para piano, peças para piano, Mikrokosmos, O Castelo de Barba-Azul.

Stravinsky: O Pássaro de Fogo, Petrushka, A Sagração da Primavera, Pulcinella, obras para 2 pianos e piano a 4 mãos.

Varèse: Arcana, Ionização, Desertos, Américas.

Milhaud: La création du monde, obras para piano, Suíte provençale.

Messiaen: La transfiguration, Chronochromie, Des canyons aux étoiles, obra para piano.

Shostakovich: Sinfonias, Prelúdios e Fugas, Quartetos de cordas.

Britten: War Requiem, Peter Grimes, Quartetos.

Lutoslawski: Sinfonias, Concerto para violoncelo.

Xenakis: Oresteia, Medea, Nomos Gamma, Nuits.

Ligeti: Aventuras, Atmosferas, obra para piano.

Cage: Sonatas e Interlúdios para piano preparado.

Boulez: Structures pour deux pianos, Sonata nº 2, Pli selon pli, Le Marteau sans maître, Livre pour cordes.

Berio: Laborintus, Circles, Sinfonia, Sequenza I.

Stockhausen: Carré, Aus den Sieben Tagen, Sirius, Klavierstücke, Am Himmel wander ich.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. 2. ed. São Paulo: Martins-MEC, 1975. 247 p.
- BENNETT, Roy. *Instrumentos da orquestra*. Tradução de Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. 76 p.
- _____. *Uma breve história da música*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. 80 p.
- BOFFI, Guido. *História da Música Clássica*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006. 327 p.
- BURROWS, John; WIFFEN, Charles (EE). *Guia de música clássica*. Tradução de André Telles. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. 512 p.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994a. v. 1, 631 p.
- _____. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994b. v. 2, 507 p.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 525 p.
- CASELLA, Alfredo. *El piano*. Tradução de Carlos Floriani. 3. ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1948.
- DANCE, George. *Retrato de J. Haydn*. 1794. 1 quadro.
- DAVID, Jacques-Louis. *O Juramento dos Horácios*. 1785. 1 quadro.
- DELACROIX, Eugène. *Frédéric Chopin*. 1838. 1 quadro.
- DUCHAMP, Marcel. *Nu descendo a escada*. 1912. 1 quadro.
- FRAGONARD, Jean-Honoré. *A Lição de Música*. [ca. 1770]. 1 quadro.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 206 p.
- GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007. 759 p.
- KRAFT, Barbara. *Wolfgang Amadeus Mozart*. 1819. 1 quadro.
- LEHMANN, Henri. *Retrato de Franz Liszt*. 1839. 1 quadro.
- LOVELOCK, William. *História Concisa da Música*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 285 p.
- MARCO, Tomás. *Marlos Nobre*. El sonido del realismo mágico. Madrid: Fundación Autor, 2006. 222 p.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Brasília: Musimed, 1981.
- PICASSO, Pablo. *Os três músicos*. 1921. 1 quadro.
- RIEDER, Wilhelm August. *Retrato de Franz Schubert*. 1825. 1 quadro.
- RUSHTON, Julian. *A Música Clássica: uma história concisa e ilustrada de Gluck a Beethoven*. Tradução de Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. 185 p.

- SADIE, Stanley (E.). *Dicionário Grove de música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1048 p.
- SLONIMSKY, Nicolás. *La música de América Latina*. Tradução M. Eloísa González Kraak. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.
- STIELER, Joseph Karl. *Portrait Beethovens mit der Partitur zur Missa Solemnis*. 1820. 1 quadro.
- TURNER, Joseph William. *The Fighting Temeraire*. 1839. 1 quadro.
- ZERNER, Gustav. *Retrato de Robert Schumann*. [ca. 1840]. 1 quadro.

Referências consultadas

- ADORNO, Theodor. *Sobre la música*. Barcelona: Paidós ICE/UAB, 2000. 96 p.
- BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Tradução de Nicolas Lamuraglia. 4. ed. Buenos Aires: Ricordi, 1964. 333 p.
- BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Estampa, 1993. 459 p.
- CANDÉ, Roland de. *História da música clássica: Barroco e Classicismo*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995a. v. 1, 264 p.
- _____. *História da música clássica: O Romantismo e seu legado*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995b. v. 2, 250 p.
- _____. *História da música clássica: As grandes correntes do século XX*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995c. v. 3, 262 p.
- CARPENTIER, Alejo. *La cultura en Cuba y en el mundo*. La Habana: Letras Cubanas, 2003. 266 p.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música, 2001. 760 p.
- DUFOURCQ, Norbert. *Breve historia de la música*. Tradução de Emma Susana Speratti. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1963. 238 p.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972. 269 p.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *A arte da música através dos tempos: ensaios histórico-críticos sobre a música no Ocidente*. Rio de Janeiro: Atheneu-Cultura, 1990. 243 p.
- FUBINI, Enrico. *Estética de la música*. Tradução de F. Campillo. Madrid: A. Machado Libros, 2001.
- GARCÍA, Zoila Gómes. *Musicología en Latino América*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985. 441 p.
- HADJINICOLAOU, Nicos. *História da arte e movimentos sociais*. São Paulo: Martins Fontes, 1979. 231 p.
- HANSLICK, Eduard. *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.
- HERZFELD, Friedrich. *La música del siglo XX*. Tradução de Margarita Fontseré de Petit. Barcelona: Labor, 1964. 417 p.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1990. 337 p.

- LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth-century music*. New York: W. W. Norton & Company, 1989. 320 p.
- McLEISH, Kenneth; McLEISH, Valerie. *Guia do ouvinte de música clássica*. Tradução de Enio Silveira e Eduardo Francisco Alves. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. 255 p.
- MICHELS, Ulrich. *Atlas de música: dos primórdios ao Renascimento*. Lisboa: Gradiva, 2003. 286 p.
- _____. *Atlas de música: do Barroco à Actualidade*. Lisboa: Gradiva, 2007. 590 p.
- MOSER, Hans Joachim. *Estética de la música*. Tradução de Carlos Gerhard. Ciudad de México: UTHEA, 1966.
- PERSICETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Tradução de Alicia Santos. Madrid: Real Musical, 2001. 291 p.
- PIANA, Giovanni. *A filosofia da música*. Tradução de Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001. 335 p.
- RATTALINO, Piero. *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes*. España: SpanPress, 1997. 302 p.
- RIEMANN, Hugo. *Composición musical: teoría de las formas musicales*. Tradução de Roberto Gerhard. 2. ed. Barcelona: Labor, 1950. 526 p.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*. Tradução de A. Santos. Madrid: Real Musical, 2000.
- _____. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora da Unesp, 2001. 579 p.
- SIMMS, Bryan. *Music of the twentieth century: style and structure*. New York: Schirmer Books, 1986.
- TRANCHEFORT, François-René (Org.). *Guia da música sinfônica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 942 p.

SOBRE A AUTORA

Maristella Pinheiro Cavini

Doutora em Ciências sobre Arte – especialidade História, Teoria e Crítica da Música, pelo Instituto Superior de Arte (ISA) de Havana. Recebeu seu título em julho de 2009 com a tese *Inmanencia de la sonoridad de los conjuntos instrumentales folklóricos en las danzas de los cuatro “Ciclos Nordestinos para Piano” de Marlos Nobre*. Participou de recitais e concertos como solista e pianista acompanhante entre 1992 e 2004; participou dos cursos de Interpretação Pianística e História da Música no Conservatório Estatal P. I. Tchaikovsky em Moscou (1997), e do III Encontro Ibero-americano de Música no ISA, em Havana (1999). Apresentou dois de seus trabalhos no III Fórum de Pesquisa Científica em Arte, promovido pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), em Curitiba (2005), e em maio de 2008 apresentou parte dos resultados de suas pesquisas de doutorado no I Fórum de Musicologia da Universidade do Sagrado Coração (USC) – Bauru. No mesmo ano teve seu artigo *As Danças Fascinantes do 4º Ciclo Nordestino para piano de Marlos Nobre: Caboclinhos e Maracatu* publicado na OPUS, revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, volume 14, número 1 (julho/2008). Atualmente, leciona nos cursos presenciais de Música da USC (Bauru) as disciplinas *História da Música: Pré-História – Idade Média*, *História da Música: Renascimento e Barroco*, *Harmonia Tradicional*, *Análise e Piano Complementar*. Leciona também as disciplinas de *História da Música* e da *Educação Musical 1 e 2*, no curso de Educação Musical da UAB-UFSCar.

