



José Viegas Muniz Neto



2010000339

**O CAOS E A ORDEM NA GRANDE FUGA OP. 133 DE
BEETHOVEN: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA**

**UNESP - SP
1997**

JOSÉ VIEGAS MUNIZ NETO

**O CAOS E A ORDEM NA GRANDE FUGA OP. 133 DE BEETHOVEN:
UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA**

BANCA EXAMINADORA

**Tese apresentada como requisito
do Concurso Público para obtenção
do Título de Livre Docência junto ao
Departamento de Música do Ins-
tituto de Artes da Unesp.**



**SÃO PAULO
1997**



INTRODUÇÃO

Excêntrica, audaciosa, agressiva, golpista, sarcástica, irônica, enérgica, brava, forte, rápida, trágica, insubmissa, astuta, enigmática, tumultuosa, contraditória, ríspida, melancólica, serena, enfática, tenaz, obstinada, simpática, amável, charmosa, vaidosa, comitiva, voraz, brusca, demoníaca, feroz, impetuosa, violenta, drástica, exuberante, vigorosa, furiosa, feroz, autocrática, triunfante, polêmica, pródiga, cáustica, dramática, asombrada, trágica, heróica, combativa, cruel, ardida, impetuosa, nervosa, impetuosa, entusiasmada, fulgurante, devastadora, surpreendente, monumental, grandiosa, heróica, feroz, nuançada, entusiasmada, gloriosa, elegante, jubilante, insubmissa, sensual, sobre-humana, perturbadora... são algumas das adjetivos conferidos à Grande Fuga op. 133 de Beethoven por grandes músicos e críticos de arte como Román Holland, Otto Marx, Corneille, Vincent D'Indy, Emílio de La Guardia, Joseph Kerman, Warren Kirkendale, Basil Lam, Jacques Lacombe, Joseph de Marivaux, Leonard Ratner entre outros.

BANCA EXAMINADORA

Esta obra que expõe a vida de

convém certamente a uma análise de seus aspectos técnicos, sociais que se apresentam antes de serem destacados pela fragmentação descritiva. Quando se trata a nossa meta. Alinhar a análise de suas propostas é o nosso intento

De acordo com Walter Bruggen, "a qualidade, por ser uma determinação interna da substância, impõe a sua natureza ontológica". Não será então a sensação frágil e incerta de qualquer coisa em si, um jogo de vida ao acaso e a sensação de um mergulho na verdade, a interação das ações humanas?

INTRODUÇÃO

Excêntrica, audaciosa, agressiva, golpeante, sussurrante, inquieta, febril, enérgica, bravia, rude, áspera, austera, tempestuosa, estranha, encrespada, tumultuada, contrastante, etérea, misteriosa, abrupta, enfática, frenética, obstinada, suplicante, brincalhona, charmosa, vândala, complexa, viborática, brusca, demoníaca, feroz impetuosa, violenta, drástica, extremada, estranha, furiosa, terrível, avassaladora, triunfante, estimulante, profética, caótica, dramática, esmagadora, trágica, hercúlea, combativa, brutal, insidiosa, impiedosa, nervosa, imperiosa, estarrecedora, fulgurante, desafiadora, surpreendente, monumental, granítica, heróica, fogosa, hilariante, venturosa, dionisíaca, ofegante, jubilante, insaciável, sensual, sobre-humana, perfunctória..., são alguns dos atributos conferidos à Grande Fuga op. 133 de Beethoven, por credenciados musicólogos e críticos de arte como Romain Rolland, Otto Maria Carpeaux, Vincent D'Indy, Ernesto de La Guardia, Joseph Kermann, Warren Kirkendale, Basil Lam, Jacques Lonchampt, Joseph de Marliave, Leonard Ratner entre outros.

Esta obra que expõe à uma fartura de características qualitativas nos convida certamente à uma análise de seus signos icônicos, aqueles que se apresentam antes de serem destilados pela fragmentação descritiva. Desnudá-la seria a nossa meta. Atingir o âmago de suas propostas é o nosso intento.

De acordo com Walter Brugger, "*a qualidade, por ser uma determinação interna da substância, amplia a sua riqueza ontológica*". Não seria então a sensação frágil e inocente da qualidade em si, um jato de vida ao racionalismo e um mergulho na verdadeira intenção das ações humanas?

Portanto não é só o ato consciente da estrutura da Grande Fuga como tal que revelará seu intento, mas sim o sentido que o autor lhe deu. Esse é o objeto que deve ser conhecido.

É lógico que a sede da sensação consciente se encontra no cérebro, e, portanto, interceptando-se a comunicação com este, desaparece a sensação. Por esse motivo a análise semiótica da linguagem musical não deve permanecer só no mundo das conjecturas. No entanto, nossa intenção em configurá-la como uma manifestação de primeiridade pierciana não nos preserva de um pesado tributo.

A semiótica pierciana é recente e nela a semiótica musical é ainda um desafio. E nosso intento é provocar esse desafio. Assim, esperamos que nossa tentativa nesse campo instigue posteriores trabalhos afim de que vá se criando uma ainda inexistente semiótica da música.

CONCLUSÃO

BIBLIOGRAFIA

APÊNDICE



ÍNDICE

Página

I. Um traçado da evolução do pensamento instrumental em Beethoven a partir da sonata.....	01
II. A matéria prima beethoveniana: os instrumentos musicais. Uma narrativa Através dos símbolos, uma reflexão semiótica.....	29
III. O caos e a Ordem na Grande Fuga opus133.....	88
IV. Análise estrutural da Grande Fuga.....	112
CONCLUSÃO.....	173
BIBLIOGRAFIA.....	174
APÊNDICE.....	183

I. UM TRAÇADO DA EVOLUÇÃO DO PENSAMENTO INSTRUMENTAL EM BEETHOVEN A PARTIR DA SONATA.

1 - BEETHOVEN E A PRIMEIRA FASE.

Para abordarmos a questão do caos e da ordem na Grande Fuga op. 133, necessitaremos antes de mais nada entender como essas duas forças antagônicas operam no gênio criador de Beethoven.

Antes de sua chegada à Viena, Beethoven já havia composto um número razoável de composições que acabaram não sendo catalogadas com o número de opus.

Essas composições variavam em gêneros e também demonstravam um estilo ainda em formação, pois este Beethoven adolescente buscava entre as várias coisas que conhecia e apreciava, a sua própria identidade artística.

Podemos inclusive afirmar que o autor em sua fase embrionária estaria vivenciando um momento de caos e todo momento de caos visa o estabelecimento de algum tipo de ordem.

A ordenação se dá quando o jovem compositor se estabelece como mais um importante componente da musicalidade da cidade de Viena quando da execução de seu opus 1, os três trios para piano, violino e violoncelo dedicados ao mestre Hayon.

Com essa obra, Beethoven, passa a ser compositor oficialmente e já deixa claro quais vão ser as características desta ordem, ou seja tensão.

A primeira fase de Beethoven considerada em termos oficiais como sendo a fase do Beethoven galante é só em parte verdadeira e isso fica muito claro em



seu opus 1 que é a marca registrada desta contradição, pois enquanto os trios nºs 1 e 2 foram escritos dentro dos moldes padronizados do gosto da aristocracia vienense, o nº 3 já é bem mais dramático e conflituoso.

A revelação aqui presente é de um compositor em luta consigo mesmo. Por um lado, a necessidade por agradar o público patrocinador, no caso os aristocratas mecenas, por outro fazer a arte que sua consciência determinava.

Essa será a tônica da primeira fase, Beethoven alterna obras elegantes, aristocráticas com outras doloridas onde não faltam elementos trágicos.

Os concertos para piano e orquestra da primeira fase, nºs 1, 2 e 3 apresentam este conflito de maneira muito nítida, enquanto o primeiro e o segundo demonstram suavidade e leveza, o terceiro em dó menor é soleno e introspectivo. Vale observar que desde a primeira fase, Beethoven utiliza a tonalidade dó menor para expressar tragicidade, e o terceiro concerto para piano e orquestra é mais uma demonstração disso.

Com relação às sinfonias nós observamos um fenômeno diferente. Enquanto nos concertos para piano o autor procura, através da utilização dos modos maior e menor salientando suas diferenças, expressar graciosidade e tragicidade em suas duas primeiras sinfonias, ambas escritas em modo maior Beethoven procurando a tragicidade grandiosa sem recorrer ao emprego do modo menor. Este projeto é o projeto geral para a sinfonia que estava ainda em fase embrionária. Por este mesmo motivo toda a primeira fase não foi nada mais nada menos que um campo de testes por um lado e afirmação da possibilidade de se escrever ao gosto da época por outro.



A ordem consiste no fato do autor neste momento conseguir ter noção exata do seu projeto, o que ele compõe com intuito social e o que compõe dentro da perspectiva de sua genialidade.

Assim, podemos concluir que o conflito da primeira fase terá um vencedor e esse vencedor será a consciência do trágico e a necessidade dele se impor enquanto fator determinante de sua produção subsequente.

2 - BEETHOVEN E A SONATA

Beethoven teve formação clássica desde os tempos de Bonn e não passou por suas intenções criar alternativas formais que se distanciassem dos padrões da sonata estipulada por C.P.E. Bach e ampliada pelos mestres, seus predecessores HAYDN e MOZART. O que ele tinha em mente é que o piano, seu instrumento é que ele faria a maior parte dos testes de suas possibilidades expressivas e também das possibilidades de flexibilização formal.

Das sonatas escritas para o piano, mais da metade estão na primeira fase, sendo as outras do op.53 em diante encontradas na segunda e terceira, o que demonstra o caráter experimental da forma no piano e um interesse cada vez mais freqüente do autor por outros gêneros para expressar as possibilidades formais da sonata.

Entre os experimentos, temos a princípio o caso das tonalidades enquanto forma de expressão. Assim, temos sonatas importantes escritas em modo menor. Já na primeira fase estão entre as mais célebres a op.13 (patética) e a op.27 nº2 (ao luar), sendo uma em dó menor e a outra em dó sustenido menor respectivamente. Convém salientar ainda que somente uma quantidade muito



pequena de sonatas para piano de Beethoven estão no modo menor, porém a maior parte delas está entre as mais prestigiadas. Voltando às duas sonatas mencionadas, “patética” e “ao luar”, tentaremos analisar de uma maneira mais apurada o simbolismo desses modos e tons utilizados.

A sonata op.13 em dó menor é a mais trágica da primeira fase e não foi à toa que recebeu o título de “patética”. Temos então aí um bom exemplo do modo menor e mais especificamente o do menor simbolizando tragicidade no código beethoveniano. Nesta mesma tonalidade, o mestre de Bonn só voltará a escrever uma outra sonata em sua última fase, a op.11, que inclusive foi sua última sonata escrita.

Na sonata “ao luar” foi escrita na tonalidade de dó sustenido menor, aliás muito pouco relacionada a Beethoven pelo número mínimo praticamente nulo de obras escritas nesta tonalidade.

Apesar do modo menor estar sempre relacionado à idéia de tristeza, melancolia, tragicidade e outros aspectos mais negativos, observamos dentre toda essa gama de expressões diferenças importantes, muito bem ilustradas por essas sonatas.

Enquanto a “patética” se relaciona completamente com o ímpeto, com a luta de Beethoven pela expressão da própria identidade artística e expressiva, a sonata “ao luar” é serena apesar de sua afirmação menor. Esse dado é de extrema importância para o entendimento pleno do código de expressão de tonalidades em seu caráter mais simbólico.

Beethoven utiliza pouco a tonalidade dó sustenido menor porque este tom representa serenidade melancólica e a última coisa que observamos em



Beethoven é esta serenidade melancólica, pelo menos na maior parte de sua obra. Porém ele expressara isso no final de sua vida em uma de suas últimas obras, justamente em dó sustenido menor, op.131.

Seria muita ousadia afirmar que Beethoven já teria em mente um projeto para o quarteto op.131 na época da sonata “ao luar” ? A resposta é dúbia. Podemos dizer que se não observarmos a distância cronológica das duas obras e a preocupação do autor naquele momento em se firmar em seu prestígio procurando compor obras mais de acordo com a aceitação geral e além disso, sua expectativa de grande arte que estava mais próximo, de criar raízes com o chamado estilo heróico que se manifestaria um pouco mais tarde na segunda fase, a sonata “ao luar” seria simplesmente uma obra de introspeção leve e serenamente romântica e melancólica, uma obra para deleite, enfim.

Por outro lado, podemos fazer uma conexão interessante desta sonata com o quarteto op.131. Além de ambas as obras estarem escritas na mesma tonalidade, elas possuem a chamada serenidade melancólica e mais do que isso são obras revolucionárias do ponto de vista formal. É na sonata “ao luar” que Beethoven se dá ao desfrute de escrever uma sonata, iniciando com o movimento lento e fugindo dos padrões da forma. No quarteto op.131 o movimento inicial também é lento e não está dentro dos padrões da sonata-forma.

Uma outra curiosidade que nos deixa um tanto intrigados é que o movimento lento da sonata “ao luar” nos remete pela sua construção ao prelúdio nº1 do volume I do “cravo bem temperado” e o movimento lento do quarteto op.131 está em forma fugada ambos remetendo ao mestre de Eisenach. Teria sido mera coincidência?

O que mais importa é que a sonata “ao luar” acaba se revelando como algo mais importante nos projetos do autor sendo componente inspirador de ordem em perspectiva para o futuro mais distante de sua obra.

Entre outras sonatas interessantes escritas na primeira fase temos a de nº4, op.7 em mi bemol maior, a tonalidade da sinfonia heróica. Essa sonata tem uma particularidade. Apesar de ser concebida na tonalidade da heróica, não corresponde o seu conteúdo simbólico às mesmas proporções da sinfonia, e sabemos que Beethoven reservou à essa tonalidade, duas de suas obras mais grandiosas: a 3ª sinfonia (heróica) e, o 5º concerto para piano e orquestra (imperador), sem esquecer seu quarteto op.127, da última fase.

Por outro lado é uma obra que transborda em alegria e bom humor e a idéia temática se aproxima tanto do concerto imperador como da 3ª sinfonia. De qualquer maneira observamos nesta sonata o sentimento de júbilo que marca as duas grandiosas obras sinfônicas.

Um outro fator que justifica a escolha da tonalidade e a dimensão da sonata que chega à faixa dos trinta minutos, média que na primeira fase equipara à das sinfonias, a sonata op.31 nº2, escrita na tonalidade de ré menor, chamada de “tempestade” é uma obra onde predomina uma certa tensão agitada que propiciou o apelido. Beethoven utilizou a tonalidade somente nesta entre todas as outras sonatas para piano. Voltou a utilizá-la no entanto em sua mais monumental sinfonia, a nona.

É evidente que a sonata “tempestade” possui diferenças óbvias em relação à nona sinfonia, porém um aspecto muito importante deve ser salientado, ambas as obras salientam a atração mais clara de Beethoven pela agitação



tempestuosa. Isso sentimos no primeiro movimento tanto da sonata como da sinfonia. Tanto em uma como na outra o sentido de ordem luta contra o caos. A primeira sonata de Beethoven, op.2 nº1 está escrita na tonalidade de fá menor.

Poucas obras conhecidas de Beethoven se encontram nesta tonalidade o que revela o lado experimental do mestre que pelo visto não se interessou em reprisar a tonalidade em outras tantas obras, fá menor no entanto é a tonalidade da sonata op.57, a “appassionata”.

Um ponto em comum é a necessidade que ambas as obras têm de transmitir a idéia de paixão. Isso se torna mais óbvio na sonata escrita posteriormente, a “appassionata”, curiosamente, as duas sonatas iniciam na quinta do acorde de fá (do) em harpejo, sendo ascendente na primeira e descendente na segunda.

A sonata op.28, conhecida pelo apelido de “pastoral”, foi composta em ré maior, tonalidade que Beethoven utilizaria mas tarde no concerto para violino e orquestra.

A sonata pastoral é narrada por uma serenidade muito diferente na sonata “ao luar”. Enquanto naquela obra existe uma serenidade noturna e algo melancólica, na sonata pastoral a impressão que nos passa é de uma serenidade diurna e contemplativa. Esse caráter ao mesmo tempo contemplativo e sereno da sonata pastoral também é sentido no grande concerto para violino e orquestra.

Concluimos pois nestas sonatas da primeira fase a busca de Beethoven não só nas possibilidades formais da sonata mas também na decodificação simbólica das tonalidades e procurando através delas encontrar quais tons simbolizam com maior aproximação não exclusivamente sentimentos ou emoções

familiares como também aqueles que representam noções mais claras de caos e ordem. (Noções mais explícitas teremos no último capítulo dessa Tese, ao analisarmos a Grande Fuga op.133).

Durante a primeira fase produtiva, Beethoven escreveu mais sonatas que qualquer outro gênero, e conforme dissemos, não escreveu tantas como na primeira fase, como se a criatividade para o gênero se esgotasse gradativamente.

Na Segunda fase, o número de sonatas equivale ao de sinfonias, o que demonstra que o laboratório da primeira fase funcionou eficientemente e que chegada a segunda fase Beethoven deveria cuidar mais da orquestra.

Com efeito, um dos trabalhos importantes de Beethoven com relação à sonata foi a ampliação de seu tamanho normal, pois suas sonatas da primeira fase já superam em tamanho as grandes sonatas de Haydn e Mozart. Este fenômeno faz com que Beethoven já sinta suficiente firmeza para enveredar no caminho sinfônico.

Surge daí um problema. Se na primeira fase ele alargara as proporções da sonata ao tamanho de uma sinfonia, a sinfonia precisaria crescer em expressividade e a sonata por conseguinte retomar uma faceta mais intimista. Mas a segunda fase é a fase do estilo “heróico”. Como produzir obras de caráter intimista sem competir com as sinfonias ? Ou melhor, na segunda fase, o ideal foi a grandiosidade orquestral.

Beethoven consegue então eficientemente resolver essa problemática dos gêneros.

Nas sonatas ele procurou expressar alternadamente o intimismo e a grandiosidade dramática, fazendo com que as sonatas para piano não

adquirissem sentido orquestral mas reforçassem a sua essência pianística. Esse foi o grande desafio, nos moldes do seu conhecido estilo; não transformar a sonata em uma sinfonia para piano.

A sonata op.53 (Waldstein ou Aurora) é um bom exemplo de intimismo contrastando com a sinfonia heróica que é da mesma época.

Essa sonata se compõe de três movimentos. Beethoven alterna em suas sonatas, às vezes quatro, três ou dois movimentos e conforme a incidência, a preferência do autor recaía sobre a formação de quatro.

Ao que tudo demonstra, durante a segunda fase, Beethoven preferiu optar ora por 3 ora por 2 movimentos para manter bem distanciados os gêneros sinfonia e sonata para piano.

A tonalidade de do maior usada com pouca frequência por Beethoven, aparece somente em outra sonata para piano (op.2 nº3) e sem dúvida a sonata "Waldstein" é a mais interessante das obras de Beethoven em do maior, e ainda assim não revela características muito marcantes do significado desta tonalidade para Beethoven, mesmo porque, as referências da primeira fase (sinfonia nº1, concerto nº1 para piano e orquestra), são obras que transmitem a idéia de iniciação no gênero.

Surge então uma indagação em torno da sonata "aurora" e sua ligação com iniciação na medida que ela inaugura uma nova perspectiva no gênero sonata uma vez que é época do apogeu do Beethoven sinfonista.

Segue a ela a opus 57, em ordem de composição. É uma sonata em três movimentos, na tonalidade de fá menor e possui dois movimentos, o primeiro é o último que sugeririam pela bravura uma orquestração, porém Beethoven estava



simplesmente ampliando as possibilidades expressivas do instrumento no estilo heróico, por outro lado Beethoven não estaria disposto a escrever uma sinfonia em três movimentos como a realidade dos fatos nos demonstrou.

Todas essas atitudes revelam um Beethoven muito cioso de uma ordem ao lado da iminência caótica, por uma situação de evidência, aliás isso ocorreu em todos os momentos de sua carreira até romper finalmente essa mesma ordem no momento em que esfacelou propositalmente em sua Grande Fuga op.133 todo sistema tonal, ao qual, despoticamente se submeter por quase toda a sua existência.

Sendo o gênero sonata afirmação de sua primeira fase enquanto manifestação arquetípica e ao mesmo tempo o gênero que precisaria ainda ser cultivado, nada como revesti-lo de outras cores e portanto reordená-lo, nesse aspecto, foi portanto na sonata para piano que Beethoven mais evoluiu proporcionalmente.

As sonatas op.78 nº24 em fá sustenido menor e op.90 nº27 em mi menor foram concebidas em dois movimentos e são muito diferentes entre si. Na op.78 observamos uma manifestação de intimismo delicado, uma espécie de readaptação da linguagem pianística mozartiana aliada à maturidade pianística e também orquestral do compositor uma vez que ela é posterior a algumas sinfonias e alguns concertos.

A sonata op.90 possui uma característica que é intrigante, seus dois movimentos tem indicação dos nomes dos movimentos em alemão. Estão assim intitulados o primeiro: "Mit lebhaftigkeit und durchaus mit empfindung und ausdruck" e o segundo: "nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen".



Traduzindo teremos: “com vivacidade e sempre com sentimento e expressão” e “não muito rápido e muito cantante”. Em resumo, temos uma sonata sem movimento lento, dois movimentos rápidos antitéticos.

Nesta sonata, Beethoven expressa por um lado seu lado mais apaixonado e ao mesmo tempo dramático (1º movimento) e também seu lado mais sonhador e terno (2º movimento).

Enquanto no primeiro movimento sentimos um Beethoven típico da fase heróica, no segundo observamos uma faceta romântica que parece antecipar Schubert. Daí, pode se entender melhor o porquê das anotações em alemão nos movimentos uma vez que esta referência também se aproxima de sugestões românticas. Vale salientar que o segundo movimento tem bases folclóricas no tema.

Essa sonata carece de movimentos intermediários, na verdade é uma sonata composta de um tradicional primeiro movimento e um movimento de encerramento com características de quarto movimento dentro dos hábitos beethovenianos.

Misteriosamente estão ausentes o movimento lento e o scherzo. Por que Beethoven omitiu estes movimentos ?

Aí faz talvez um paralelo com a questão da ordem e do caos enquanto fator simbólico na arte beethoveniana, quando temos esses dois movimentos como um grande exemplo: o primeiro movimento em mi menor simbolizando caos e o segundo concluindo na homônima, a ordem necessária com conteúdo de paz.

Devemos ressaltar alguns fatores importantes ligados à composição desta sonata em relação à sua época.

A sonata op.90 é contemporânea das sinfonias nº 7 e 8 e assim como essas sinfonias são as últimas da segunda fase esta sonata é a última desta fase criativa.

Assim, a sonata op.90 representa esquematicamente o projeto destas duas sinfonias sendo o primeiro movimento aparentado do sentido da sétima sinfonia e o segundo singelo e sereno como a oitava.

Beethoven já deixa transparecer de maneira bastante nítida suas tendências de passagem para a nova fase criativa. A sonata anterior, op.81 a chamada “Les adieux” foi escrita em mi bemol maior como a sinfonia heróica e curiosamente apresenta um interessante de contato.

A terceira sinfonia teve a princípio o projeto de dedicatória a Napoleão e ainda marca de certa forma um Beethoven que acredita na grandeza revolucionária.

A sonata “Les adieux” é um movimento musical que representa as conseqüências nefastas das guerras napoleônicas, sendo isso muito bem claro nos nomes dados aos movimentos: “Despedida”, “Ausência” e “Regresso”. É uma sonata portanto com elementos programáticos, o que a aproxima da sinfonia pastoral, curiosamente sintetiza elementos de turbulência e tensão associados à “Sinfonia Heróica” com elementos de serenidade associados à “Sinfonia Pastoral”.

Mais uma vez, caos e ordem reunidos marcando a dinâmica da evolução do mestre.

Cinco sonatas Beethoven escreveu em sua terceira fase criativa, são elas a op.101, op.106, op.109, op.110 e op.111. É a fase criativa que possui o menor número de sonatas, e enquanto na primeira e segunda fases as sonatas serviram



como antecipação das sinfonias, na terceira elas são a base da formulação dos últimos grandes quartetos, pois o aspecto introspectivo, reflexivo e místico característico dos quartetos já está presente nestas sonatas. Não é à toa que Beethoven manifesta nesta terceira fase uma insatisfação com relação ao seu instrumento.

Conforme referências de Maynard Solomon: "Beethoven queixou-se com frequência das limitações do piano e assim continuou fazendo até o seu último ano, quando disse á Holz: "É e continua sendo um instrumento inadequado". Não obstante, era talvez inevitável que o piano, o mais antigo veículo da fantasia, e do virtuosismo de Beethoven, assumisse agora a verdadeira formação do seu estilo final" (Solomon pág.397).

Fica evidente, que o autor buscou no piano não a concretização de suas aspirações mas o projeto para a realização das mesmas. Continua ainda Solomon: "Essas sonatas, a par das variações Diabelli e das Bagatelles op.126, formam um dos pilares da realização criativa de Beethoven em seus últimos anos. Foi nelas que ele, pela primeira vez, elaborou a fusão da fuga, da forma variação e da forma variação e da forma sonata que é fundamental na formulação do seu novo pensamento musical". (Solomon pág.397).

Temos aí Beethoven em busca da ordem através da fusão das grandes formas e tendo o piano papel primordial neste projeto e a sonata o veículo mais apropriado.

A sonata op.101 é prova disso, pois já utiliza esta fusão fuga/sonata em seu último movimento.

A sonata op.106 em si bemol maior chamada "Hammerklavier" é a maior de todas as sonatas escritas por Beethoven com dimensões similares à as sinfonia "Heróica". Foi concebida no mesmo tom da grande fuga e curiosamente termina com uma fuga grandiosa tumultuada e que beira a modernidade estando muito aparentada com a Grande Fuga e outras composições desta fase que levam o autor para o paroxismo do caos conforme salienta Solomon: "na últimas obras, seus padrões arquetípicos retêm seu cunho característico: a luta é sublimada em êxtase como na Arietta da sonata op.111; o caos esforça-se para obter uma formação lúcida, como na transição para a fuga da sonata Hammerklavier e no início do Finale da nona sinfonia; onde são incessantemente procuradas e descobertas conclusões vitoriosas, como na Grande Fuga, na sonata op.110 e no Finale do quarteto em dó sustenido menor, op.131, (Solomon pág.391).

Conforme podemos observar, Solomon deixa bem claro os pontos de tensão (caos) e relaxamento nestas últimas obras de Beethoven, mostrando a sonata op.110 como uma espécie de resolução dos problemas da sonata op.106 e novamente mais um ponto tenso, a sonata op.111 escrita em dó menor, tonalidade da sonata patética e da quinta sinfonia.

3 - BEETHOVEN E A SEGUNDA FASE

Também chamada de a fase do estilo heróico, a segunda fase caracteriza-se pela valorização da música orquestral. Desse modo, não é de se estranhar que Beethoven escreveu dois terços de suas sinfonias durante este período criativo que já marca seu início neste período com a sinfonia nº 3, "Heróica". Também pertencem à essa fase seus três concertos mais importantes, ou seja nº.s 4 e 5



para piano e orquestra, o concerto para violino e orquestra. Compôs ainda as grandes aberturas: “Egmont” “Coroliano” e “Leonore nº 3” e a ópera Fidelio, deixando bastante nítida a caracterização sinfonista desta época.

É evidente que uma fase que se propõe à exteriorização, como foi a segunda fase de Beethoven, tem na orquestra o alvo principal de trabalho.

Com relação à questão do caos e da ordem, podemos dizer que enquanto a primeira fase se constituiu por uma ordem estabelecida abalada por momentos de tensão. A segunda fase é a própria tensão aparentemente ordenada por uma severa disciplina fortemente ameaçada pela iminência dos caos.

4 - BEETROVEN E A SINFONIA

Conforme foi dito, dois terços de suas sinfonias foram escritas na segunda fase, o outro terço se divide em duas sinfonias na primeira e uma na terceira.

Sempre se associou o nome de Beethoven à sinfonia e isso não é desprovido de sentido na medida que foi Beethoven o autor que trabalhou as revoluções mais significativas no gênero.

É bem verdade que esta valorização do gênero sinfonia na segunda fase, produziu um estigma junto a Beethoven que em muitos aspectos impossibilitou uma análise, ou até mesmo uma divulgação mais apropriada de outras obras importantes e entre elas, a Grande Fuga.

A primeira sinfonia em dó maior opus.21, obra da primeira fase, só foi escrita depois de muitos experimentos da sonata-forma na sonata para piano, portanto a primeira sinfonia só foi completada em 1800 e ainda assim é uma obra sinfônica menor comparada à sua evolução no gênero.



De qualquer maneira foi a mais popular de todas as suas sinfonias durante a vida do autor e não foi tratada como obra tão simples pelos críticos da época, conforme nos informa Solomon: "Entretanto, os críticos da época não a consideram, em absoluto uma obra tímida ou imitativa. O crítico do "Allgemline musikalische zcitung". Falou de "sua considerável arte, novidade e... riqueza de idéias", pensando, sem dúvida, na audaciosa abertura "dissonante" ; o surpreendente uso de tímpanos no andante cantabaile, que prenuncia solos semelhantes em obras subseqüentes de Beethoven; e a impertinente passagem de escala que inicia o Allegro Final. (Solomon pág.151).

Apesar do entusiasmo dos críticos devemos salientar que as audácias que eles aprontam na sinfonia nº1, já são encontradas em sinfonias de Hayon, e o uso do tom do maior, que não é cultivada com freqüência em obras importantes de Beethoven, indica a ligação desta sinfonia com a idéia de iniciação no gênero, uma preparação, um teste para o futuro. Possui portanto ao sentido de ordem característico da primeira fase produtiva.

A sinfonia nº 2 em ré maior opus 36 é contemporânea do 3º concerto para piano e orquestra. Ambas as obras procuram imitar o que havia de melhor no estilo de Haydn e Mozart, com relação à sinfonia. Escreve Solomon: "Completada em 1802, durante um período turbulento na vida de Beethoven, a segunda sinfonia em ré maior, op.36, já é obra de um mestre maduro que está liquidando contas – ou fazendo a paz – com a tradição sinfônica clássica antes de embarcar numa viagem musical sem precedentes, é uma obra que tem características retrospectivas e prospectivas: está firmemente enraizada nas últimas sinfonias de Mozart e Hayon, ao mesmo tempo que prenuncia os desenvolvimentos



subsequentes de Beethoven por seus contrastes dinâmicos, modulações inesperadas e movimento propulsivo, tudo controlado por um confiante e fluente classicismo". (Solomon pág.151).

Pudemos observar que a sinfonia, apesar de inserida, como a primeira, na ordem da primeira fase já possui uma turbulência intrínseca que antecipa alguns aspectos da segunda fase. Neste ponto porém, o terceiro concerto para piano e orquestra é um exemplo mais expressivo, pois entre outras coisas foi escrito em dó menor, tom preferido do autor para expressar tragicidade.

Curiosamente, do maior e ré maior tonalidades em que foram concebidas as primeira e segunda sinfonias de Beethoven, foram as tonalidades das últimas sinfonias de Mozart (nº 41) e Haydn (nº 104) respectivamente com a terceira sinfonia, entramos definitivamente na segunda fase e conseqüentemente com o espírito criador sinfônico mais tipicamente beethoveniano.

É nessa época que se incorpora todas as características do estilo heróico e que já faz com que o ouvinte sinta elementos "caóticos" que abalam a ordem, ou pelo aquela ordem do clássico vienense. Mas o que vem a ser esta música heróica ? Assim nos responde Solomon: "O conceito de uma música heróica em resposta às correntes tempestuosas da história da época já estava, pois, começando a ganhar forma".

Entretanto, apesar desses prenúncios, Beethoven foi o primeiro a fundir completamente a temática tempestuosa e impregnada os conflitos do estilo heróico emergente com o princípio sonata, inaugurando assim uma revolução na história da música.



Beethoven levou a música para além do que podemos descrever como o princípio de prazer do classicismo vienense; permitiu que forças agressivas e desintegradoras penetrassem na forma musical: "Colocou a experiência trágica no núcleo de seu estilo heróico. Introduziu agora na música instrumental elementos que tinham sido previamente negligenciados ou indesejáveis". (Solomon pág.262).

Essas afirmações de Solomon nos informa a respeito do caráter destruturador da obra de Beethoven. Na seqüência ele é mais detalhado no que diz respeito à especificidades desta tendência: "Uma característica ímpar sinfonia heróica, e de suas sucessoras heróicas, é a incorporação na forma musical da morte, destruição, ansiedade e agressão como terrores a serem derrotados e transcendidos no âmbito da própria obra de arte.

Por uma energia hostil e por razões como essas que à música de Beethoven se chamou música "trágica". Mas a música heróica de Beethoven não é primordial nem convencionalmente trágica, e muito menos uma música obcecada pela morte, por quanto a maioria de suas obras dessa índole termina numa nota de alegria, triunfo ou transcendência. (Solomon pág.262).

Essa é a marca da dicotomia caos versus ordem que sempre dá ao sentido de ordem, nele, a conotação de alegria e reconstrução. Desse modo, o dado mais interessante da segunda fase é a reconstrução dos momentos serenos que diferem profundamente daqueles da primeira fase que são marcados pelo sentido de prazer vienense. Assim, enquanto na primeira fase temos o sentido de ordem vinculado à alegria do prazer, na segunda o sentido da ordem está diretamente relacionada à alegria do júbilo ou da serenidade.



O sinfonismo da segunda fase deixa isso muito nítido; um compositor através da tragédia e do caos, construindo uma nova ordem a partir de um novo sentido de alegria, não convencional que gradativamente vai se definindo, como a exuberância e exaltação da terceira sinfonia.

A quarta sinfonia é uma obra serena que caracteriza plenamente as obras serenas da fase heróica, a esse respeito, Solomon assim se posiciona: "... suas mais recentes obras orquestrais, com sua temporária retirada da retórica exaltada para um estilo mais lírico, reflexivo e sereno, parece terem assumido certas qualidades de uma música de câmara ampliada. O que Bekker escreveu do quarto concerto para piano também é válido, em certa medida no tocante ao concerto para violino e à quarta sinfonia, a saber: que se caracterizam "pela gravidade meditativa, por uma energia latente, capaz de expressar, de tempos em tempos, intensa vitalidade mas preservando usualmente uma atmosfera de tranqüilidade". Embora essas obras retornem em certa medida a modelos clássicos – Haydn na quarta sinfonia, Mozart nos concertos – Beethoven tinha chegado agora a um novo estilo clássico de molde mais pessoal e individual". (Solomon pág.273).

Um outro aspecto curioso relativo à Quarta sinfonia é o fato desta obra suprimir uma flauta de sua orquestração tornando-se a sinfonia de orquestração menor dentre as sinfonias de Beethoven.

Com a quinta sinfonia de Beethoven chega à parte média de sua obra. Tendo composto obra numerada até o opus 138, na quinta que recebeu o número de opus 67, temos já metade de sua produção elaborada.



Mais do que uma mera questão numérica, a quinta sinfonia está completamente imbuída da idéia de ápice de uma parábola. O classicismo vienense galante da primeira fase que se transforma em estilo heróico no início da segunda fase, sofrerão uma espécie de síntese com a quinta sinfonia, uma vez que esta obra trata de maneira bastante amadurecida e evoluída elementos do “sturm und drank” presentes ainda na primeira fase criativa e também em obras de compositores mais antigos.

Tudo isso no entanto é recolocado com impacto trágico intenso que já difere muito daquelas outras obras, pois na quinta sinfonia, não há traços melancólicos, sua força trágica, é seca, e por vezes aterrorizante, contrastando com elementos de júbilo e grandiosidade quando utiliza o modo maior.

A respeito dessas particularidades explica Solomon: “A resistência à sinfonia decorreu de seu exterior monumental, disse Goethe, “É meramente pasmosa e imponente” e do peremptório dó maior do finale, Spohr considerou o último movimento uma “Babel desprovida de significação” e Berlioz assinalou argutamente que o efeito da transição do Scherzo para o Allegro é tão espantoso que seria impossível suplantá-lo no que se segue, “sustentar tamanha altura de efeito já constitui, de fato um esforço prodigioso. E.T.A. Hoffmann reivindicou a sinfonia para o romantismo em 1810 mas os críticos do século XX são propensos a ver a quinta como “o exemplo consumado de lógica sinfônica”, como a expressão final da racionalidade clássica, recusando-se a ceder aos tremores violentos do romantismo iminente.

O público aprendeu a identificar a obra com virtudes públicas (o motivo inicial foi um símbolo de resistência ao fascismo durante a 2ª guerra mundial),



talvez como um meio de apaziguar os terrores intraduzíveis e inexplicáveis que essa sinfonia desperta em todo o ouvinte, apesar dos efeitos catárticos em dó maior usados por Beethoven. Hoffmann e Goethe já pressentiam esses terrores". (Solomon pág.277).

Curiosamente, a despeito da época de sua criação, a quinta sinfonia, pelo menos no que se refere ao seu tema inicial continua com conotações muito similares ao que sentiam Goethe e Hoffmann, a sinfonia ainda, ao que tudo indica simboliza um elemento explícito de terror ou pelo menos suspense.

Do ponto de vista da orquestral essa sinfonia marca uma importante evolução com a introdução dos trombones. Outro dado inovador é a transformação do terceiro em quarto e não conclusão de um para introdução do outro, o que caracteriza em termos de símbolos não somente uma transformação sonora, mas também uma transformação de simbolismos psíquicos.

O terceiro movimento simboliza explicitamente a idéia de expectativa e espera, é como se fosse uma introdução que se conclui gradativamente na grandiosidade do Finale. Isso é uma peculiaridade da quinta sinfonia pois normalmente os terceiros movimentos são danças independentes do contexto geral. Essa característica da quinta sinfonia, nos sugere a idéia de "música de programa" mesmo que não seja música programática, o que foi realizado.

Esta mesma conotação sentimos com relação á sexta sinfonia em fá maior op.68, chamada pastoral. Neste caso, as discussões tem mais relevância pois Beethoven intitulou os movimentos com títulos sugestivos, fazendo referências explicitamente campestres. Por outro lado, representa mais do que a retratação

do campo, mas uma necessidade de estar, usufruir e por fim, fazer uma sinfonia que representasse suas aspirações mais repousantes e serenas.

No trecho que segue, Solomon nos dá uma indicação clara do que isso representa: “com a Sinfonia Pastoral, a elaboração dos projetos pós Heiligenstadt parecia estar chegando ao seu término, era especialmente apropriado que esse ciclo findasse em idílico repouso, numa conclusão arcádica da busca heróica da meia década precedente.

A luta de Beethoven com o destino – quer dizer, com a consubstanciação do princípio paternal – ainda não estava no fim mas era temporariamente posta de lado, enquanto Beethoven se deleitava um retorno fartamente merecido à natureza e à infância. O retorno à natureza está na superfície dessa sinfonia “característica”, que é intitulada “Sinfonia Pastoral, ou recordações da vida campestre” na partitura autografa, e que tem os seguintes cabeçalhos para os seus movimentos: “despertar de alegres sentimentos ao chegar ao campo” ; “cena à beira do regato” ; “alegre reunião de camponeses” ; “a tempestade” e “canção de agradecimento dos pastores ao todo poderoso após a tempestade”, (Solomon pág.278).

Essa sinfonia possui orquestração tão rica quanto a quinta e podemos considerá-las ambas como inovadoras neste particular. Outro ponto em comum é o encerramento conclusivo somente do primeiro e segundo movimentos. A exemplo do que ocorre com a quinta sinfonia, também na sexta, os movimentos finais se transformam, dando uma conotação bastante programática.

Neste caso porém, temos três movimentos e não dois como tradicionalmente se elabora.



Curiosamente, vemos repetida de maneira bastante diversa a idéia de expectativa – triunfo retratada pelo terceiro e quarto movimentos da quinta sinfonia. Na “Pastoral” isso se dá na passagem do quarto para o quinto movimentos sendo a expectativa representada pela apreensão de uma tempestade e o triunfo o júbilo do final da mesma.

Simbolicamente a sexta sinfonia pode ser considerada uma espécie de contraposição feminina da quinta na medida que ela expressa basicamente as mesmas coisas em suas finalizações, sendo na sexta explorados sentimentos mais delicados e por assim dizer menos militarizados.

Estas dualidades que representam elementos ativos e masculinos e passivos – femininos se alternam nas sinfonias de Beethoven. Sendo as sinfonias ímpares (3º, 5º e 7º) imbuídas de caráter ativo e são sucedidas pelas pares de caráter passivo (4º, 6º e 8º).

É interessante ainda constatar como a questão de ordem e caos mantém uma presença constante neste desenvolvimento, sendo as sinfonias pares imbuídas do sentido da ordem pacificadora à turbulência das ímpares que representaram o caos. Observamos ainda o fenômeno caos-ordem naquelas seqüências de movimentos da quinta e sexta sinfonias onde há prevalência da ordem representada no apaziguamento do movimento final de cada uma dessas sinfonias, pois se considerarmos a quinta em um macro contexto como sendo tributária do caos e se ordenando na sexta, em micro contexto esse caos já se dissolve em seu movimento final.

Assim como a quinta e a sexta sinfonias fazem um par coeso e coerente, o mesmo se dá em relação à sétima e à oitava. A natureza da união portanto é

outra, enquanto na quinta e na sexta o ponto de contato é o conflito com a existência na sétima e oitavas sinfonias temos o autor com uma inflexão com mais êxtase, não é de se estranhar o que diz Solomon: "Foi, evidentemente, uma qualidade festiva que os críticos do século XIX captaram na sétima sinfonia e que está igualmente presente na oitava, pois esta última constitui um produto do mesmo impulso criativo".

Nas palavras de Ernest Newman, a oitava "recebe o que transborda na poderosa sétima", expressando, com a sua companheira, "uma atmosfera de jubilosa aceitação da vida e do mundo".

Também Wagner viu a semelhança psicológica e o caráter festivo – das duas sinfonias: "o efeito das duas sobre o ouvinte e precisamente o de emancipação de toda a culpa, tal como efeito secundário é o sentimento de paraíso perdido, com o qual retornamos ao mundo fenomenal", (Solomon pág.287).

Apesar dos pontos de contato, há necessidade de se salientar as diferenças que também são muito evidentes. Na sétima sinfonia, o caráter dançante é frenético e impetuoso que beira o orgástico, podendo inclusive se afirmar que essa obra é das mais excitantes do autor. A oitava possui também uma caráter dançante, porém sua característica mais marcante é o humor, como se a sétima se transformasse em uma sátira à excitação. A sétima deste modo representa a própria festividade em seu sentido mais despojado enquanto na oitava a festividade despojada penetra em um modelo social, querendo demonstrar o ridículo das convenções. A esse respeito, o segundo movimento é bastante significativo. Outro dado que demonstra o lado jocoso da oitava sinfonia

é como ela se aproxima de modelos cultivados no século XX por Prokofiev e Shostakovitch, ou seja o padrão formal como porta para o humor.

Desse modo, apesar de muitas vezes ser considerada uma sinfonia menor entre a sétima e a nona, a oitava é uma sinfonia extremamente importante pois ela antecipa alguns padrões de nosso século e é curiosamente uma obra metalingüística, pois simboliza sinteticamente o sentido do classicismo vienense revisitado em uma época que o autor já o tinha diluído.

Por outro lado, se as dimensionarmos dentro da perspectiva do caos e da ordem, podemos chamar a sétima sinfonia de uma “muito organizada apologia ao caos” enquanto a oitava representaria o caos existente na ordem.

Simbolicamente, a sétima é a mais frenética das sinfonias de Beethoven e a oitava a mais bem humorada.

Esse bom humor da oitava sinfonia é uma porta aberta à terceira fase, apesar de ter aparentemente algo da primeira fase, a nona sinfonia, escrita muitos anos mais tarde, não retoma o bom humor da oitava e tampouco se liga à maior parte das obras escritas nessa fase criativa derradeira.

Na verdade, a nona sinfonia é uma grande sinfonia, uma mega-sinfonia com proporções gigantescas para a época, escrita na terceira fase criativa mas, com todas as características da fase heróica (2º fase) amplificadas.

Simbolicamente, a nona sinfonia é a representação arquetípica do gênero sinfonia, pois hoje em dia pelo menos pensarmos em sinfonia e pensarmos na nona.

Porém, não é só com relação ao gênero sinfonia que a nona sinfonia representa um arquétipo. A nona sinfonia é no fundo uma coroação postergada da grandiosidade da fase heróica.

É importante salientar que a segunda fase proporcionou a Beethoven a possibilidade de consumir toda a sua criatividade sinfônica. Depois disso, a nona sinfonia já parece uma obra muito mais arquitetada e apesar de sua grandeza indiscutível, trata-se de uma obra muito mais planejada e um pouco menos espontânea que as sinfonias precedentes.

5 - BEETHOVEN E A TERCEIRA FASE

Enquanto a primeira fase representou o laboratório de provas da sonata para piano, que serviram de suporte essencial para a eclosão da grandiosidade da segunda fase, fase do apogeu da sinfonia, a terceira fase é o momento de depuração.

Falamos em tese, antítese e síntese para tentarmos entender o desenvolvimento da obra de Beethoven aplicando à evolução das fases e simplista e incorreto.

A segunda fase não foi uma antítese da primeira e sim uma evolução já pré-estabelecida. E a terceira fase por sua vez não sintetiza as outras duas. Uma quarta fase não se realizou.

Dos três gêneros mais cultivados por Beethoven, vai ser o quarteto de cordas que ele privilegiará neste momento. Tendo a segunda fase chegado ao apogeu da grandiosidade com a sinfonia, e chegando o momento da contemplação introspectiva e o quarteto foi o gênero mais adequado para tanto.



6 - BEETHOVEN E O QUARTETO

O processo beethoveniano seguia uma ordem lógica que não foi somente o modelo de dimensão das fases em si, mas também a ordem na fase propriamente dita, isso quer dizer que Beethoven sempre iniciava com sonatas, crescia nas sinfonias e se tornava mais refinado e intimista nos quartetos.

Foi assim na primeira fase com os op.18, o mesmo se deu na segunda fase com os op.59 (Razumosky) e posteriormente com o op.74 e op.95.

Daí, podemos afirmar que o quarteto foi o mais eficiente dos refúgios do mestre e portanto as últimas de suas obras, ou seja a última fase da terceira fase. É também na terceira fase que os quartetos, comparados à sinfonia e à sonata preponderaram na relação numérica.

Na primeira fase temos vinte sonatas para piano, seis quartetos de duas sinfonias. Na segunda, seis sinfonias, sete sonatas e cinco quartetos, se considerarmos a nona sinfonia com elementos estilizados da Segunda fase, o número de sinfonias aumentaria para sete. E finalmente na terceira fase, cinco sonatas, seis quartetos (considerando a "Grande Fuga" como obra à parte) e a nona sinfonia por questões cronológicas.

De qualquer maneira; quarteto na produção de Beethoven simboliza o seu lado mais íntimo e pessoal e os últimos são os mais representativos dessa faceta que não abre mão de um certo misticismo.

Esse misticismo seria a contraposição perfeita da alegria jubilosa da segunda fase, quase uma transformação que está também ligada no envelhecimento do autor. Esse dado particular fez com que Carpeaux observasse o seguinte: " As obras derradeiras de Beethoven são os cinco últimos quartetos.



II Durante decênios, depois da morte do mestre, foram considerados com reverência tímida, como manifestações inexecutáveis de uma inteligência musical perturbadora pela surdez e, talvez, por um alheamento já parecido com anormalidade mental". (Carpeaux – "Uma nova história musical"). De qualquer forma, os quartetos da terceira fase: op.127 em mi maior, op.130 em si maior op.131 em dó # menor, op.132 em lá menor e op.135 em fá maior juntamente com a grande fuga em sibemol maior op.133 são a coroação da obra de Beethoven e a prova cabal de sua ligação com o fenômeno musical além de seu tempo, de acordo com a menção de Carpeaux a Stravinsky: "Ainda em 1962 o ex-antibeethoveniano Stravinsky declarou considerar essa fuga como a mais moderna e talvez a maior obra musical de todos os tempos". (Carpeaux, op. Cit. P.138).



II . A MATÉRIA PRIMA BEETHOVENIANA: OS INSTRUMENTOS MUSICAIS.

UMA NARRATIVA ATRAVÉS DOS SÍMBOLOS, UMA REFLEXÃO SEMIÓTICA.

1 - AS CORDAS

Graças a Corelli, o violino passou a ser instrumento de nível erudito. Antes disso o instrumento era tratado como sendo impróprio para se apresentar junto à aristocracia. O caráter de instrumento popular, marcou muito a imagem do violino apesar dos esforços de Corelli e dos grandes violinistas do barroco no sentido de adaptá-lo a finalidades outras, facilmente vemos o violino como elemento indispensável da música cigana que entre outras manifestações musicais é uma das mais importantes fontes da inspiração popular entre os grandes compositores.

Foi o violino dos ciganos que inspirou as “Rapsódias Húngaras” de Liszt, as “Danças Húngaras” de Brahms e até mesmo anteriormente movimentos de concertos e sinfonias de Hayon.

Todos eles entendiam essa musicalidade cigana como sendo Húngara, incompreensão que foi desfeita posteriormente por Bartok.

O que nos interessa é que a idéia de uma música tipicamente cigana e essencialmente popular pode ser simbolizada no instrumento violino.

Outro aspecto que liga até hoje o violino à manifestação de musicalidade popular é a tradição de grandes violinistas de ordem judaica, o que queremos demonstrar é que isso não é um fenômeno casual.

Assim como entre os ciganos, entre os judeus era comum o cultivo do violino como principal instrumento desde tempos remotos. Isso tem uma



justificativa que parece válida tanto no caso dos judeus como dos ciganos. O fato de ambos se deslocarem muito pelo continente europeu, sem morada definitiva por motivos diferentes em situações diferentes os obrigava a cultivar música com instrumentos de fácil transporte. Isso explica a preferência por um instrumento leve e pequeno como o violino no lugar de um instrumento como o cravo por exemplo. Esta justificativa por outro lado, não explica por que entre ciganos e judeus o violino foi mais popular que a flauta, sendo este instrumento também leve e facilmente transportável, a partir daí, entramos em especificidades do violino que tornam o instrumento portador de características muito particulares e que o torna insubstituível como expressão de determinados fenômenos musicais.

O violino possui, como todos os instrumentos de cordas condições de tocar vários sons simultaneamente porém com a vantagem de fazê-lo nos registros mais agudos, essa articulação de sons agudos simultâneos no registro agudo através das arcadas, faz do violino instrumento único como transmissor do sentimento de dor, melancolia, ao mesmo tempo que alegria e festa.

Devido a possibilidade tão diversificadas de transmissão emocional, o violino tem apelo popular imediato. E particularmente aos ciganos e judeus temos em suas manifestações populares, uma música carregada destes elementos. O violino precisa de menos notas em uma linha melódica para expressar eficientemente sentimentos do que qualquer outro instrumento e isso se deve unicamente a suas características timbrísticas.

O que podemos concluir diante de tal fato é que a chamada elevação do violino, à categoria de instrumento erudito no período barroco, foi um fenômeno



inverso. Não é o violino que se tornou erudito, mas o erudito, a música chamada culta que abriu-se ao fenômeno popular e a ela se moldou de alguma forma.

Há um histórico que justifica essa modelação. Com o nascimento da ópera no período barroco a musicalidade erudita se torna mais permeável à expressão dos sentimentos devido à tragicidade dos textos operísticos. Essa abertura no campo vocal terá uma contrapartida no campo instrumental. É a partir de então que o violino terá o seu espaço garantido como principal instrumento, dividido somente com o cravo e depois com o piano.

Essa condição se mantém inalterado pelo menos até o final do século XIX, pois até então a idéia que fazemos de violino é de um instrumento que traduz sentimentos e emoções, dos mais diversos tipos e das mais variadas formas.

O barroco tratou, graças aos seus grandes expoentes de concebê-lo. Assim, podemos senti-lo mais melancólico em Corelli, mais festivo e exuberante em Vivaldi ou Tartini.

O período clássico moderou a intensidade do caráter emocional do instrumento. E, se Corelli o colocou junto aos demais instrumentos eruditos, foi um músico do período clássico, e por sinal violinista quem tratou de reduzir a sua emocionalidade, trata-se de Leopoldo Mozart. Em um livro teórico, "ensaio sobre a verdadeira arte de se tocar o violino", ele defende a austeridade do instrumento, pretendendo então uma eruditização de fato, coisa que não foi sentida no barroco.

O período clássico mantém o papel principal para o violino devido às suas possibilidades técnicas, mas a verdade é que o instrumento cria fora de seu quadro primitivo, anterior e popular no classicismo. Nesse período não o vemos tão sentimental quanto antes. Os concertos para violino e orquestra de W. A



Mozart não têm o brilho de suas demais obras e poderiam perfeitamente ser escritas para outro instrumento solista. Nesse ponto, podemos inclusive afirmar que o concerto para violino e orquestra de Beethoven não é só o primeiro dos grandes concertos para o instrumento, como também é o renascimento do violino sentimental. É importante salientar, que esse "violino sentimental" do concerto de Beethoven já não é mais o mesmo de sua tradição popular. Beethoven resgata o aspecto básico do instrumento enquanto símbolo, mas o seu trabalho é muito pessoal, poderíamos chamá-lo de sentimentalismo beethoveniano ou talvez beethovenianismo sentimental.

Por motivos óbvios, o violino sentimental da tradição popular só será resgatado definitivamente no período romântico.

Na verdade, é fácil entender porque o renascimento deste violino sentimental se dá no romantismo. Sendo este período, o momento em que a música passa a revalorizar o elemento folclórico, e também os sentimentos como tônica da expressão da arte, não é para menos que o violino vai ter também o papel mais destacado de sua história. É no início do século XIX, graças a Paganini que o instrumento ganha projeção não mais entre aristocratas como no período barroco, mas entre a burguesia dominante do período pós-Napoleão. Essa projeção uniformiza definitivamente o trinômio: Violino-Sentimentalismo-Paganini. Podemos afirmar que a partir de então o violino áustero do clássico Leopold Mozart não terá mais eco, então podemos concluir que o significado de violino seria sentimentalismo.

Essa marca, continua durante todo o século XIX. Encontramos esse fenômeno em exemplos tão diferentes como Mendelssohn e Brahms que apesar



de terem composto concertos tão diferentes, ambos são marcados por fortes traços sentimentais. Devemos ressaltar ainda que tanto Mendelssohn quanto Brahms sempre foram tidos por compositores de sólida formação clássica com dose razoável de contenção dos sentimentos e emoções. Outro exemplo dessa exteriorização sentimental do violino é o concerto de Tchaikowsky. Tampouco podemos esquecer a sonata para violino e piano de Franck.

O século XX e a emergência da modernidade com a conseqüente difusão da arte moderna transformou o violino em muitos casos, fenômeno do passado.

O sentimentalismo do instrumento passou a ser associado a um fenômeno do romantismo incompatível com os ideais estéticos do novo século. O exemplo mais flagrante é o de Stravinsky que reduziu o número de violinos da orquestra devido à sua expressividade romântica.

Em contrapartida, nosso século mantém a glória do instrumento com um grande concerto. Alban Berg escreveu um concerto onde consegue fundir a modernidade da música atual com a estética expressionista marcada por um profundo toque sentimental. Nesse sentido, o concerto de Berg comprova o quanto o instrumento se impregnou do símbolo sentimental mesmo se considerando a modernidade.

1.2 - A viola

A viola tem um histórico radicalmente diferente do violino apesar de serem instrumentos tão similares, uma diferença no entanto marca o porquê da disseminação do violino em detrimento da viola. A força do violino está justamente onde se manifesta o ponto frágil da viola, ou seja, a 1ª corda. Enquanto no violino,



a 1ª corda, ou a corda aguda é forte e brilhante, na viola o som é mais opaco, isso sem considerar que a viola é afinada uma quinta abaixo em relação ao violino.

Devemos considerar que o registro agudo do violino foi fundamental para sua glória e para o ofuscamento da viola, esse ofuscamento tratou de colocar a viola longe do contato popular e portanto criou alguns símbolos relacionados a este instrumento.

A viola, ao contrário do violino é um instrumento da música erudita para a música erudita. Isso é tão verdade que muitas pessoas desconhecem a sua existência. Um número significativo de pessoas confunde viola com violino. No caso do Brasil em particular temos o problema de que o termo viola é empregado para designar a viola caipira parente do violão.

A viola porém, a despeito de seu pouco conhecimento popular é um instrumento indispensável. A música orquestral tem nesse instrumento apoio indispensável, isso sem falar na música camerística. A viola é portanto instrumento sempre presente. A sua única ausência está no papel de astro principal. Isso transforma a viola no artista coadjuvante mais presente da história da música.

Essa presença permanente do instrumento no repertório, transformou a viola em símbolo clássico. Traçando um paralelo com violino que sempre se disseminou em importância em função do seu lado vinculado ao sentimentalismo exaltado e ligado às fontes folclóricas e populares, a viola representa, devido ao seu timbre mais forte no seu registro médio e grave, a melancolia e a tristeza surdas e sem exaltação emotiva. Por isso é tido como instrumento de sonoridade



opaca e fosca. Essas características impediram que a viola ocupasse um papel de maior destaque do que aquele que realmente ocupou.

No transcorrer da história os destaques nas cordas serão dados ao violino e em outros momentos ao violoncelo, porque mesmo com uma característica de som que induz à melancolia, a viola sempre foi preferida. O papel de melancolia já tinha sido ocupado, por exemplo, pelo oboé, com maior brilho.

Em função desses aspectos, a viola passa a simbolizar o operário da orquestra.

Esse papel terá uma grande relevância, pois da mesma forma que os séculos XVII, XVIII e XIX vão relegá-la a segundo plano, no nosso século, um compositor como Hindemith escreverá uma importante obra para viola e orquestra, o concerto denominado "Schwanendreher".

Outro compositor, William Walton também dedicará um concerto para o instrumento. Existem sérias razões para o despertar da viola no século XX.

Conforme colocamos a princípio, a viola é antes de tudo um instrumento musical cujas referências se restringem ao meio musical. Dentro do meio musical viola é sinônimo de instrumento. Indispensável, porém coadjuvante, essa dupla face caracterizadora do instrumento aliada ao anti-romantismo do nosso século, fará com que sua valorização seja evidente.

Devemos lembrar o neo-classicismo corrente em nosso século, que permitiu também a valorização do instrumento.

Um fato no entanto tem primazia no que tange à valorização da viola em tempos mais modernos.



Por mais problemas que possam Ter tido no transcorrer do século, não resta a maior que o século XX foi a época das emancipações, das lutas democráticas, dos movimentos de contestação. É evidente que os leigos em música não conseguirão fazer a conexão total desses fatos com a valorização da viola, porém o músico entenderá isso perfeitamente, se a viola representa o mais apagado dentre os instrumentos componentes da orquestra, nada como o século das emancipações para lhe fazer justiça. Portanto simboliza para o músico, o operário, o trabalhador da orquestra.

1.3 - O Violoncelo

Diferentemente da viola, o violoncelo terá um caráter bastante relevado, com efeito, esse instrumento não passará tão apagado em sua história.

Inicialmente, era tido como instrumento de base harmônica. Porém não tardou para que cedo criasse um importante repertório solístico. Podemos inclusive constatar que o violoncelo é um instrumento que não atingiu ainda o seu ápice, sua história tende ainda a conquistar várias modalidades de público e repertório, isso pode ser afirmado em função da utilização recente do violoncelo em arranjos de música popular e da crescente busca de gerações jovens em relação a esse instrumento.

A característica principal do instrumento é a versatilidade. Essa versatilidade é consequência de alguns fatores. A tessitura do violoncelo é privilegiada podendo atingir desde de sons muito graves até o registro agudo.



Evidentemente, o seu registro agudo não se equipará às possibilidades do violino, mas de qualquer maneira é um instrumento que conduz satisfatoriamente melodias nessa região.

Outro fator que determina sua versatilidade é a sonoridade brilhante. Ao contrário da viola, e da mesma maneira que o violino, o violoncelo é capaz de soar com muita intensidade, sem parecer opaco.

Completando tudo isso, o violoncelo satisfaz como instrumento solístico a muitos que têm problemas com a sonoridade do violino devido aos excessos do registro agudo deste último. Para aqueles que não vêm com bons olhos o romantismo do violino, o violoncelo parece um instrumento mais adequado. Desse modo, o fator de desprestígio do violino em tempos modernos, não afeta o violoncelo.

A história do violoncelo enquanto instrumento solista, além de sua primorosa utilização no período barroco, tem início ainda nos primórdios do classicismo. Consta que o compositor austríaco Georg Mathias Monn teria escrito o primeiro de todos os concertos para solista e orquestra nos moldes clássicos justamente com o violoncelo. Nesses termos, o violoncelo é o pai dos solistas no gênero concerto.

Este fato é extremamente significativo, pois apesar do piano e o violino teriam sido as principais estrelas do gênero, foi o violoncelo o inaugurador.

No período clássico, conhecemos alguns exemplos de concertos para violoncelo em Haydn. Dentro da produção de concertos de Haydn esses concertos são destacados e são os mais importantes para o instrumento no período. Mozart e Beethoven não se sentiram tão inspirados pelo instrumento.



No caso de Mozart isso é perfeitamente compreensível em função de sua predileção pelo piano, de fato Mozart foi grande no gênero concerto e o piano respondia mais às suas necessidades de expressão. Na obra de Beethoven, o concerto tem uma dimensão menor, apesar da grandeza indiscutível dos seus concertos n°s 4 e 5 para piano e orquestra e do concerto para violino, Beethoven foi essencialmente um compositor mais ligado à sinfonia como forma de expressão. Com efeito, o mesmo também poderia ser dito de Haydn, isso nos leva a refletir sobre a opção de Haydn no uso do violoncelo como solista entre seus concertos mais importantes. É sabido que Haydn foi tido pelos compositores que o sucederam como um compositor clássico típico, isso quer dizer, muito mais ligado à sua época do que Mozart ou Beethoven. Isso é discutível, porém de qualquer maneira foi um estigma que se cristalizou e uma vez tendo se cristalizado podemos compreender o clássico Haydn ligando com maior apreço ao violoncelo do que ao piano ou ao violino em seus concertos. Estaria eventualmente seguindo as pegadas de Monn.

De fato, o violoncelo combina mais com a expressão clássica do que o violino e o nascente piano. Por outro lado, o período romântico valorizará profundamente o violoncelo, pois concertos importantes foram escritos durante o século XIX e isso se deve ao papel que o instrumento começa a desempenhar na orquestra graças a Beethoven. Se o mestre de Bonn não buscou o instrumento para exprimir nele grandes possibilidades solísticas, em suas sinfonias seu papel evoluiu e isso determinou mudanças na concepção orquestral. Essas mudanças fazem com que o romantismo localize no instrumento novas possibilidades de expressão.



Um exemplo bastante significativo é Frederic Chopin. Conhecido universalmente como o grande compositor do piano moderno, dedicou sonatas importantes para violoncelo e piano. Mendelssohn e Brahms também se dedicaram ao gênero com sucesso e se considerarmos a ligação que esses dois compositores tinham em relação ao classicismo, podemos entender o porquê de seu destaque.

Essa mesma ligação sentimos em outros compositores do romantismo que escreveram importantes concertos para violoncelo e orquestra.

Dvorak sempre foi fiel á sonata forma e esse instrumento dedicou um importante concerto. O mesmo pode ser dito sobre Saint-Saens, apesar deste compositor ter se dedicado ao gênero concerto de maneira mais ampla. Brahms, bastante criterioso nas questões formais, tem um importante concerto escrito para violino, violoncelo e orquestra.

Um exemplo diferenciado é o concerto para violoncelo e orquestra de Schumann, esse sim romântico por definição e muito original. O que percebemos é uma utilização meditativa que equipara todas essas composições tão diferentes de todos esses períodos. Mas a história do violoncelo prossegue com um importante repertório no século XX.

Debussy tem uma importante sonata para violoncelo e piano com sabor clássico apesar da ausência de ligação deste compositor com o classicismo de modo geral.

O século XX, no entanto aprecia mais o violoncelo que o violino, dentre os instrumentos de corda e isso está vinculado às possibilidades do instrumento.



Exemplos interessantes são os concertos de Hindemith e o concerto de Schönberg.

Kodaly escreveu uma sonata para violoncelo solo que é bastante importante em função desse repertório tão raro, onde se destacam quase que exclusivamente as obras de Bach.

Villa-Lobos dedicou uma de suas Bachianas Brasileiras para oito violoncelos e voz. O violoncelo é um instrumento que sempre se manteve dentro de um respeitável patamar. Se equiparmos sua trajetória histórica com a do violino e da viola, observamos que apesar de ter um repertório menor que do violino, o violoncelo nunca sofreu restrições, o que o colocou em condição privilegiada. Esse privilégio se manifesta devido às suas possibilidades e ao fato do violoncelo não definir a expressão de uma época. Ele não é unilateralmente romântico como o violino ou expressão dos tempos novos como foi utilizada a viola. O violoncelo é expressão de qualquer época e de qualquer tendência, o violoncelo pode ser brilhante, ao mesmo tempo que reflexivo e se teve um papel de destaque nos vários períodos foi justamente por sua pluralidade e força. O violoncelo pode simbolizar para o músico, o mestre, de todos os instrumentos, seu timbre é a transmissão de uma idéia, de uma sensação qualitativa na qual encontramos todo o seu potencial.

1.4 - O Contrabaixo

Com esse instrumento entramos em um campo de análise bastante peculiar. Enquanto o violino, a viola, o violoncelo compõem o trio clássico das



cordas e com a duplicação do violino esse trio se transforma em quarteto, com o contrabaixo o caso se torna um tanto quanto atípico.

A primeira questão que fazemos é: porque o quarteto clássico duplica o violino e não introduz o contrabaixo ? Não seria mais lógica uma formação de quarteto com violino, viola, violoncelo e contrabaixo ? O fato é que o violoncelo fazia o papel do baixo na formação enquanto que a viola se encarregava do papel de interrogação harmônica e cabia aos dois violinos executarem a parte principal da melodia em notas duplas. O contrabaixo só seria incluso no caso da formação do quinteto clássico que também é a formação do quinteto de cordas da orquestra.

Na orquestra no entanto, esse quinteto de cordas funciona com o contrabaixo atuando uma oitava abaixo do violoncelo. Na própria formação de quinteto clássico onde sua aparição se dá ela nem sempre é efetiva.

Em muitos quintetos de cordas prefere-se duplicar o violoncelo, à maneira de Boccherini ou às vezes, à viola. Há um exemplo histórico interessante onde se utilizou quarteto com contrabaixo no lugar do 2º violino. Acompanhados de piano. É o quinteto de Schubert denominado "A truta".

O contrabaixo, apesar de seu papel tradicionalmente limitado na música erudita, teve suas comportas abertas no século XX, como podemos verificar o seu indispensável papel, por exemplo, na música popular.

Sua participação no "jazz" é extremamente destacada ainda que sua execução seja restrita ao "Pizzicato".

É na "música pop" o instrumento ganhou um outro formato, à maneira de guitarra e deixou de ser acústico tornando-se elétrico. A esse respeito, um

fenômeno interessante ocorreu ao violino. Com a eletrificação de alguns instrumentos, violinistas que participam da música popular parecem ter gostado da transformação de seus instrumentos acústicos em elétricos. Um célebre exemplo é o de Jean-Luc-Ponty.

Voltando ao contrabaixo, em função de tudo o que relatamos, somos obrigados a concluir que esse instrumento é o que tem a projeção mais moderna entre os quatro instrumentos de corda. Isso não entanto tem uma explicação que se remete às origens históricas do contrabaixo.

Os primeiros contrabaixos surgem no século XVII com o intuito de cumprirem a função do baixo, na base da harmonia que caracterizava o período barroco.

A partir da definição desta função, também se discutiu muito a respeito da questão do número de cordas do instrumento.

Hoje o contrabaixo é construído com quatro cordas como os outros instrumentos de arco. Uma particularidade porém, distingue o contrabaixo das demais cordas. Enquanto violino, viola e violoncelo têm suas cordas afinadas em quintas, o contrabaixo possui afinação em quartas, sendo a sua corda mais grave "mí", uma sexta abaixo da corda mais grave "dó" do violoncelo. Essa relação cria também uma situação peculiar, pois a relação da viola com o violino é de uma quinta entre suas cordas mais graves, da viola em relação ao violoncelo, uma oitava a partir de suas cordas mais graves o que cria uma relação de série harmônica do violoncelo até o violino.

Sendo assim, o contrabaixo fica fora da sequência natural. Essa condição o coloca de alguma forma apartado da família das cordas. Por outro lado, o fato de



ter como corda mais grave o “m” fez com que muito empenho tenha se despendido com o intuito de que ele pudesse soar uma oitava abaixo do violoncelo, para fazer um apoio grave mais substancial a este último. Por isso desenvolveu-se o contrabaixo de cinco cordas com o “do”, corda mais grave fazendo uma oitava abaixo da corda mais grave do violoncelo. Esse aumento de possibilidades do registro grave abriu ao instrumento uma melhor possibilidade de apoio ao violoncelo, porém sua evolução em termos de função na orquestra também influiu na condição do contrabaixo. O contrabaixo fixou definitivamente o papel de abaixo, muitas vezes, a orquestra passou também a empregá-lo com efeitos particulares.

É bem verdade que o timbre dos contrabaixos em conjunto dão sempre o caráter de instrumento lúgubre ao mesmo tempo que austero. Essa pelo menos tem sido a utilização mais freqüente. Há no entanto a utilização cômica, como no caso de Saint-Saens em “O carnaval dos animais” onde o instrumento faz o papel do elefante.

Os casos de emprego do instrumento como solista são muito limitados. Existem no repertório as obras dos grandes compositores que foram contrabaixistas como Dragonetti ou Bottesini.

Dittersdorf escreveu um concerto para o instrumento assim como o grande regente do nosso século Kussewitzki.

Na “Suíte Pulcinella” Strawinsky utilizou o contrabaixo com efeito solístico de maneira bastante virtuosística.

Virtuosidade no entanto é o que não falta ao contrabaixo quando o assunto é o jazz. O seu emprego nesse tipo de música tem participação solística



abundante e possui outras características jamais exploradas na música erudita. O destaque essencial é dado para as possibilidades do “Pizzicato”, pois não é usado o arco na música jazzística. Sua utilização chega a efeitos de surpreendente brilho, podemos inclusive afirmar que os grandes contrabaixistas são os de Jazz, em função do destaque do instrumento.

Na “música pop” e mais propriamente no “Rock”, a versão eletrônica do instrumento possibilitou neste tipo de música onde não há muito espaço para os instrumentos acústicos.

A função do “baixo elétrico”, nome que recebeu nessa modalidade de música e praticamente limitada à base de apoio, assim como era na maior parte do repertório clássico e barroco. Da mesma forma que no repertório erudito tradicional seu uso era indispensável, também o é na música pop.

Simbolicamente podemos atribuir vários significados a esse instrumento. O seu registro grave sugere sempre austeridade severa especialmente quando tocado lentamente. Essa mesma execução grave e lenta pode sugerir ainda, pelo menos na maneira como foi sempre consagrado, uma idéia de horripilância podendo ser excelente para descrever ambientes sinistros e tenebrosos, podemos afirmar que assim como o violino simboliza em muitos aspectos a estética romântica, o violoncelo a estética clássica, a viola, parcialmente no ponto de vista do músico, o despojamento da modernidade, o contrabaixo tem uma ligação com aspectos soturnos da estética no expressionismo. No entanto, sua multi-facetação pelo emprego humorístico de Saint-Saens em o “carnaval de animais” ou o uso “Pizzicato” do jazz impede uma definição mais categórica, pois abriu uma insuspeitada versatilidade do instrumento. Um fato porém é



indiscutível, nenhuma dos outros instrumentos de cordas penetrou em tantas modalidades de música. Isso faz com que toda a consideração ao instrumento seja muito ponderada e refletida.

No quadro comparativo os instrumentos de cordas com arco ocupam posições que são muito fixas.

O violino é o "Grande Astro", a viola o "Coadjuvante" e o violoncelo, apoiado pelo contrabaixo, seria o piano de fundo ou a localização especial do fenômeno. Essa configuração é no entanto a mais básica, a mais elementar. A análise a qual submetemos os instrumentos, nos demonstrou que ao longo do tempo esse quadro pode ser alterado. A manutenção daquele velho quadro vai alternar ligeiramente com dados novos. Entre esses dados novos, a posição do "Grande Astro" ocupado pelo violino vai disputar lugar com o violoncelo que não será mais um mero instrumento de base indicando ambientações, o próprio contrabaixo que seria consequentemente o substituidor do violoncelo agora sozinho na função, também terá papéis mais dignificantes.

Na condição antiga de acompanhante, fazendo base harmônica, pouco ou quase nada ficava a cargo do contrabaixo. Beethoven põe alguns momentos de importância ao instrumento em sua nona sinfonia. Wagner e os compositores que de alguma maneira seguiram suas pegadas fortalecerem em muito a importância do instrumento. Podemos até dizer que a partir de Wagner uma tendência de valorização dos instrumentos de timbre grave, fez com que o papel das cordas não ficasse mais delineado em função daqueles velhos estereótipos.

Tendo em vista o repertório existente, os papéis, por mais diversificados que tenham sido exercidos, são ainda limitados. O violino com todas as suas



possibilidades é um instrumento que ficou excessivamente estigmatizado dentro do perfil romântico, o que é uma realidade parcial, a viola, por sua vez não chegou a criar um representativo repertório. O violoncelo é de todos esses instrumentos o que mais evolui em relação à descoberta de possibilidades de expressão. O contrabaixo, por sinal, é o que tem maior diversificação no seu emprego e o que possui o número mais variado de mensagens simbólicas. Isso é bastante surpreendente em função da sonoridade do instrumento que aparentemente não permitiria expressar muitas coisas. A demonstração de todos esses fenômenos é que musicalmente não é sempre que o instrumento mais rico em possibilidades melódicas é o mais indicado para transmitir imagens simbólicas e satisfazer as expectativas humanas.

1.5 - Função orquestral das cordas

As cordas representam o papel principal dentro do âmbito orquestral. Isso é tão verdadeiro que o músico, pelo menos dentro do universo da chamada música erudita, considera a base orquestral aquele núcleo instrumental que intriga as cordas. Os concertos do período barroco têm como formação orquestral única e simplesmente as cordas. Às vezes nos referimos à essa formação como “orquestra de cordas”, porém isso nem sempre é assim; os concertos de Bach para solista e orquestra, se referem ao acompanhante simplesmente pelo nome de orquestra e essa orquestra não é uma orquestra sinfônica, nem uma “camerata” dos tempos clássicos, trata-se de uma orquestra de cordas.



O que queremos dizer é que só a orquestra de cordas por si só pode ser tratada como “status” de orquestra.

Esse fato proporciona em relação ao público leigo uma visão de música bastante peculiar. Sendo as cordas praticamente indispensáveis na formação orquestral erudita. E esse fato não se repetindo com as orquestras de música popular, o ouvinte que não conhece música de maneira mais a fundo considera as cordas como música clássica. Inclusive, é comum ouvir afirmações desse público se referindo a versões de música popular em arranjo para cordas, como sendo clássico. É evidente que a origem dessas afirmações está no fato da utilização essencial desta formação na música erudita.

Podemos então dizer que cordas simbolizariam de uma maneira muito genérica, música erudita. Esse papel no entanto é demasiado generalizante e é ligado às considerações do público mais leigo, para fazer uma análise mais apurada do papel das cordas, precisamos também apurar suas atribuições no contexto orquestral junto aos outros grupos instrumentais.

Na orquestra sinfônica as atribuições das cordas são as mais variadas possíveis. Se analisarmos uma partitura orquestral constituída de cordas, sopros (madeiras e metais) e percussão, observaremos que em momentos muito raros a orquestra se privará da utilização das cordas.

A impressão que fica ao ouvinte mais cultivado é que a ausência mais longa das cordas representa a falta de alguma coisa. Essa falta seria a constatação de que sem as cordas a orquestração carece de sustentáculo. Desse modo, a função de sustentáculo está completamente integrado às cordas de modo que existe a sensação de que a falta das cordas marca uma queda na



conduta da música. É importante que se esclareça que essa função de sustentáculo não predispõe as cordas a executarem trechos ou partes de dificuldade virtuosística.

O papel de sustentáculo se dá com aquilo que o próprio nome diz, ou seja sustentação e isso é feito através de simples notas sustentadas. E a partir daí, entramos em questões técnicas. As cordas, apesar de carecerem muitas vezes de intensidade sonora, possuem algumas vantagens importantes em relação aos outros instrumentos da orquestra. A mais importante delas é a possibilidade de sustentação mais longa de notas que se dá devido ao número grande de instrumentos que podem fazer relezamento da arcada. Os instrumentos de sopro, por exemplo têm dificuldade maior em sustentação pois além da falta de um número maior de representantes, temos que considerar outras questões que dificultam sustentação, tais como articulação do som, ataque e particularmente a possibilidade de sustentação em função do próprio tempo de sopro.

Outro ponto que é fator de uma razoável vantagem das cordas em relação aos outros instrumentos é a possibilidade de com a arcada possibilitar ao ouvinte a sensação de transformação do som. Enquanto que nos instrumentos de sopro ou mesmo em um piano, as mudanças de alturas são sentidas como finalização de uma articulação para outra, nos instrumentos de cordas a arco.

Existe a possibilidade de se passar para o ouvinte a idéia de transmutação de alturas. Essa possibilidade faz com que as cordas possam se incumbir de tarefas que são completamente inconcebíveis em outros instrumentos. Só as cordas podem transmitir mensagens sonoras que tem por objetivo transmitir sutileza e refinamento.



Não é a toa que o gênero mais cultivado da música camerística é o quarteto de cordas, e não é à toa que Beethoven escolheu justamente esse gênero para expressar o seu lado mais místico em suas últimas criações.

Por outro lado, cabe às cordas expressar também aquilo que é mais sublime na linguagem orquestral.

De qualquer modo, quer cumprindo o papel de base indispensável da orquestração quer exprimindo o que há de mais nobre na linguagem da orquestra é graças às possibilidades técnicas oriundas da construção desses instrumentos que isso se torna possível.

Podemos entender melhor agora porque as cordas representam tanto para a orquestra e porque simbolizam o caráter essencial daquilo que chamamos música erudita.

Podemos também observar outras possibilidades da utilização das cordas como um conjunto dentro do conjunto orquestral. Para tanto, teremos que recorrer a exemplos musicais onde esses instrumentos foram utilizados com intuito intencional de representar efeitos específicos. Um efeito natural que é imitado pelos instrumentos de corda com bastante facilidade e o de ventania. Um exemplo antigo desta utilização nós encontramos em Vivaldi. Em seu último concerto da série "As quatro estações" denominado "Inverno". Ele procura através das cordas demonstrar a chegada do inverno passando a impressão de um vento que vai se tornando cada vez mais intenso. Ainda na série "As quatro estações", Vivaldi consegue transmitir a imagem do ar parado e do calor típicos da estação do verão em seu segundo concerto que recebeu exatamente este título.



O que mais chama a atenção é que a utilização dos instrumentos com finalidades descritivas ainda não era a tônica dos compositores do período barroco. Devemos lembrar que essa utilização só passa a se tornar comum depois da criação do gênero poema sinfônico bem mais tarde, a partir da segunda metade do século XIX.

A ópera no entanto, vai se aproveitar dos instrumentos para utilizá-los como transmissores de efeitos naturais. O efeito de vento utilizado por Vivaldi, vai ser também aproveitado por Wagner.

Na abertura de “O navio fantasma”, obra ainda de sua produção juvenil, o autor descreve uma viagem em alto mar com uma tempestade. Cabe às cordas fazerem o efeito dos ventos que acompanham a tempestade. Esse efeito de ventos que vão redundar em uma tempestade, já foram utilizados antes por Beethoven no quarto movimento de sua sexta sinfonia, a “Pastoral”.

Beethoven denominou o movimento de tempestade. Podemos citar inclusive a sexta sinfonia de Beethoven como obra precursora do poema sinfônico, uma vez que “As quatro estações” e toda a obra de Vivaldi, não tinham execução normal durante o século passado.

Outra fonte de inspiração de Wagner, foi sem dúvida alguma, Weber, pela dimensão de grandeza que este compositor conferiu à ópera alemã. Dentro deste engrandecimento o que mais chama a atenção são os efeitos sonoros que Weber utiliza para retratar florestas, e outras ambientações naturais do imaginário alemão. Mencionamos o compositor porque dentre suas várias utilizações instrumentais, um emprego de cordas chama a atenção. Trata-se da cena da fundição das balas da ópera “Der Freischütz” onde ele utiliza um efeito que

poderia ser tido como o de ventania, mas o que na verdade Weber procura transmitir é a idéia de ambientação lúgubre e misteriosa.

Wagner mais algumas vezes se utilizou das cordas para efeitos sonoros como em "Tannhäuser" quando no prelúdio que fica a cargo dos metais conduzir o tema, enquanto as cordas criam a atmosfera que oscila do grandioso ao sinistro. Esse mesmo clima é o que caracteriza a "Cavalcada das valquírias" o que demonstra o quanto Wagner se afeiçoou do efeito das cordas para finalidades programáticas.

Liszt em seu poema sinfônico "Os prelúdios" faz utilização bastante similar à de Wagner, o que podemos considerar essa obra orquestral de Liszt como sendo essencialmente wagneriana, pois nesse caso, não há dúvida da anterioridade de Wagner, uma vez que "Tannhäuser" foi composta antes dos poemas sinfônicos de Liszt.

Outro emprego das cordas para produção de efeitos naturais foi em Sibelius. O compositor finlandês em sua quinta sinfonia (1º movimento) usa as cordas para retratar algo que se assemelha a uma ventania.

A obra não tem intenção programática, porém o uso já consagrado faz com que essa conclusão não seja equivocada. A diferença do uso de Sibelius desse efeito e dos demais compositores mencionados é a frieza. Enquanto todos os outros compositores tratam o fenômeno natural, através do efeito das cordas colorindo sempre o efeito com a emocionalidade e o sentimento, Sibelius simplesmente procura retratar o fenômeno fazendo o que poderíamos dizer paisagismo em música onde o elemento humano está excluído. Ele faz isso se aproveitando do timbre dos instrumentos mas não usa tensão dramática. Para



fugir desta tensão. Sibelius simplesmente aboliu as tríades diminutas e menores que caracterizam emocionalidade dolorida em termos simbólicos.

Outro fenômeno observado muito apropriadamente por outro compositor, Rimsky Korsakov, que com um traço característico do timbre das cordas produz a similaridade deste com aqueles emitidos pelos insetos.

No caso escolheu o besouro em seu célebre "Vôo". Simplesmente, Korsakow consagrou aquilo que já era senso comum. O mesmo instrumento que simboliza pelo seu som as mais altas aspirações e sentimentos humanos e aquele que vai simbolizar elementos também hostis ao homem.

As cordas são instrumentos que graças às suas possibilidades conseguem retratar de maneira mais eficiente tudo aquilo que mais dignifica como também aquilo que é mesquinho e trivial no universo simbólico da natureza e dos sentimentos. Sem as cordas a música perde a possibilidade de expressar a maior parte de seu potencial portanto, não é de se estranhar que toda a grande arte musical faz das cordas instrumentos indispensáveis.

2 - INSTRUMENTOS DE CORDAS DEDILHADAS

2.1 - A harpa

Falaremos em harpa, não só da harpa propriamente dita como também de suas variantes. A harpa é um instrumento de referências muito antigas e são célebres as suas citações na bíblia como também na mitologia greco-romana.

Nas citações bíblicas temos celebrizados os episódios em que David tocava harpa para acalmar a ira do rei Saul. De qualquer modo, sabemos que trata-se deste mesmo instrumento, pois há gravuras mesopotâmicas e egípcias



que o demonstram. Consta da bíblia inclusive o uso da palavra “Nevel” que em hebraico quer dizer harpa. O fato é que esse instrumento se disseminou junto ao império romano, mas teve junto aos povos de origem céltica um destaque maior. Na idade média, galeses, escoceses e irlandeses eram vistos como cultivadores destacados do instrumento. Posteriormente o cultivo do instrumento se dará também em países mais meridionais: França, Itália e Espanha. É evidente que falamos do emprego popular que é oriundo dos povos célticos.

Um traço particular da idade média com relação ao instrumento é que neste período se associaram as sete virtudes com as sete cordas de uma harpa ancestral. O fato é que o instrumento possui mais do que aquelas sete cordas e se tivermos que fazer qualquer tipo de associação com o sete, musicalmente pensaremos antes nas sete notas.

O fato é que a harpa sofreu transformações ao longo de sua história. No século XV já existia a harpa cromática que possui o problema do volume excessivo de cordas que impedia o toque virtuosístico, desse modo em 1660 criou-se a pestana manual móvel que elevava e abaixava meio tom, outras inovações foram surgindo até que chegamos ao modelo que conhecemos hoje que vem de 1812.

De qualquer maneira a utilização do instrumento não é tão vasta na música erudita o que seria de se supor pela sua longa história.

É interessante observar que os compositores franceses foram os que mais se dedicaram ao instrumento. Entre eles podemos mencionar Gounod, Bizet, Massenet, Debussy, Ravel e fora estes, ainda utilizaram de maneira bastante pertinente, Meyerbeer, Wagner e Puccini. Através desses dados, podemos

concluir que o predomínio dos compositores desse instrumento se associa com a ópera como Gounod, Bizet e Massenet, Meyerbeer, Wagner e Puccini.

A relação da harpa com a música operística tem relações históricas. As primeiras aparições do instrumento no repertório erudito já aparecem em Caccini e Monteverdi. Gluck e Spontini também se utilizaram do seu efeito em óperas.

É evidente que isso aconteceu, pois a harpa possui um timbre muito peculiar e sugere efeitos simbólicos com muita clareza. Por outro lado a música instrumental absoluta não necessária tanto de seus recursos tímbricos para sua melhor expressão.

Entre os efeitos conseguidos pelo timbre da harpa o que mais se destaca é o efeito etéreo onde habitam entidades celestiais tais como anjos e congêneres. Não é toa que harpa é muito utilizada para evocar o clima natalino.

Podemos a partir daí fazer uma retrospectiva histórica analítica, a ópera utiliza o instrumento em um primeiro momento, quando a mesma em seu início, era calcada basicamente na mitologia. Temos então o "porquê" do gosto desses compositores pela harpa uma vez que o seu timbre se relaciona simbolicamente com ambientes míticos e divinos.

Isso explica porque compositores ligados ao chamado impressionismo como Debussy e Ravel também se atraíam pelo instrumento uma vez que o impressionismo também se relacionava com o mítico e o elemento onírico.

A harpa é um instrumento onírico por definição, pois se o instrumento foi utilizado para aplacar a ira do Rei Saul conforme mencionado na Bíblia, é porque o instrumento foi consagrado pela sua sonoridade repousante e relaxante e portanto capaz de transmitir efeito de sonhos.



Essa relação da harpa com o onírico, com o relaxante e o repousante explica também a ligação tão forte da harpa com o feminino. Em nenhum outro instrumento a imagem do executante sendo uma mulher é tão claro. O uso orquestral do instrumento é pequeno.

O repertório concertante e solístico do instrumento não possui grandes exemplos devido às características inflexíveis de expressão do instrumento. Mesmo assim podemos citar o concerto para flauta e harpa de Mozart bem como composições solísticas de Debussy, Ravel e Villa Lobos.

2.2 - O violão

Nome que se dá em português a um instrumento conhecido por "guitarra" em castelhano é o mais popular dos instrumentos. Apesar do pequeno repertório na música erudita, o violão é instrumento praticamente indispensável nas pequenas e grandes manifestações da música popular quer do Brasil quer do outros povos. No início utilizava-se do repertório dos antigos alaúde e Vilhuela, porém com o tempo foi criando os seu próprio repertório. A história do instrumento registra em determinados momentos uma preferência maior pelo instrumento nos países do mediterrâneo: Espanha e Itália, não sendo casual que as grandes obras de música erudita juntamente com seus compêndios para tal instrumento foram escritos por Luis Milán, Cabezón, Sor, Carulli e Giuliani todos espanhóis e italianos. Não devemos não em tanto esquecer da Inglaterra, o "Alaúde" do século XVI com John Dowland. O descaso aparente da música erudita para com esse instrumento tem também relação com a decadência musical da Inglaterra e Espanha e a valorização quase unilateral na Itália, por



outro a Áustria e a Alemanha países que mais se desenvolveram musicalmente nos séculos XVIII e XIX não tinham tradição violonística.

A verdade é que a mudança do polo musical para a região Austro-Alemã foi decisiva para o pobre repertório erudito do instrumento. A orquestra não faz utilização do instrumento pelo mesmo motivo que ele não se disseminou dentro de um outro núcleo que não o da música popular. O desenvolvimento da música orquestral principalmente na Áustria e na Alemanha contribuiu de certa forma para a sua não inclusão, pode-se alegar por outro lado o timbre um pouco baixo que prejudica a sua audição na massa orquestral.

O repertório na música erudita, descontadas as obras dos músicos já citados, conta ainda com exemplos de Boccherini e Paganini na música da câmara. Weber e Schumann, a despeito da fraca popularidade do instrumento junto aos alemães também se utilizaram do instrumento. O mesmo também se deu com Schönberg. A música concertante destaca alguns exemplos como concertos de Vivaldi ou Castelnuovotedesco ou ainda o mais famoso de todos o "Concerto de Aranjuez" de Rodrigo. No âmbito orquestral existem aparições contadas em algumas obras todas operas: "O barbeiro de Sevilha" (Rossini), "Oberon" (Weber), "Don Pasquale" (Donizetti) e "La Vida Breve" (De Falla).

Em tempos mais recentes devemos destacar a importância de dois compositores latino-americanos que tem obra destacada para o instrumento: Heitor Villa-Lobos e Leo Braver.

A história do instrumento para a música popular já é bem mais rica toda a música da Andaluzia representada no flamenco tem nesse instrumento veículo indispensável de transmissão de suas cores. A música popular brasileira tem no

instrumento um fator decisivo em sua expressão. Podemos inclusive afirmar que a “Bossa Nova” depende muito do violão para expressar sua poética.

Com efeito, o violão é associado a muitas coisas diferentes mas há o estigma do popular em todas elas, chamamos de estigma porque o violão é um instrumento de domínio técnico muito complicado e lamentavelmente é visto ainda nos tempos atuais com mero instrumento de lazer. Guardadas as devidas proporções, o violão ainda tem a conotação que o violino tinha antes de Corelli.

Símbolos relacionados no Brasil ao violão o associam sempre à descontração e à boêmia e elemento indispensável da alegria de uma festa ou roda de amigos. Essa tradição que é também Latino-Americana de uma maneira geral vem da origem mediterrânea e ibérica especificamente onde o instrumento se disseminou por séculos junto àqueles povos.

Outra manifestação popular do instrumento foi o “Rock” e “Música Pop” de uma maneira geral. Devemos lembrar que a Inglaterra iniciou uma tradição no instrumento, interrompida pelo seu próprio desaparecimento do cenário musical. O “Rock” e a “Música Pop” são manifestações musicais desenvolvidas especialmente nos EUA e Inglaterra.

É mais o uso do instrumento nesses casos em sua versão elétrica, desse modo a “Guitarra elétrica” se tornou a partir do final da década de 50, o instrumento mais popular entre os jovens do mundo inteiro, tocar “Guitarra elétrica” era mais do que tocar um instrumento para juventude. O guitarrista era ao mesmo tempo um portador de uma mensagem de contestação e libertação, sem contar o aspecto sensual relacionado a tudo isso.



A rigor o violão acústico comum, já tinha em si associados todos esses símbolos, a diferença e o lado industrial, tecnológico e moderno que o instrumento adquire pela sua disseminação entre as potências Anglo-Saxônicas, porém, quando os países latinos da tradição do violão acústico, resolvem também aderir a guitarra elétrica, há uma simbolização local dos significados. O Violão passa a ser visto como um instrumento menos típico da juventude e portanto menos adequado para representar o pensamento da juventude, para tal o ideal e a guitarra elétrica, outro fator que marca simbolicamente a guitarra elétrica e a idéia de poder da modernidade, sendo o instrumento portador ao mesmo tempo, da idéia de libertação e por outro lado é símbolo da destruição dos velhos tempos, pois a guitarra é marca registrada da música eletrônica efetivamente que veio para ficar.

Devemos salientar ainda que a Guitarra elétrica já participa da música do Jazz e apesar do seu passado de instrumento "Pop" hoje vem gradativamente adquirindo uma dimensão erudita, sendo sua técnica, cada vez mais sofisticada e desde o célebre Jimmy Hendrix, muitos outros grandes guitarristas têm contribuído para o seu desenvolvimento.

2.3- Bandolim e instrumentos correlatos

O bandolim é um instrumento de quatro cordas duplas introduzido na Itália do Sul pelos Árabes. Instrumentos de formato similar ao bandolim têm o banjo norte-americano, a balalaika russa e o buzuki grego.

A pesar do repertório quase que essencialmente de música folclórica e popular desses instrumentos, há no entanto alguma manifestação em música



erudita. Para o bandolim, Vivaldi escreveu alguns concertos e Beethoven possui algumas obras menores que são raríssimas vezes executadas. O bandolim é um instrumento utilizado amplamente não só na música popular da Itália. Aqui no Brasil por exemplo sua disseminação nas rodas de chorinho é bastante ampla e o seu efeito simboliza muito bem o efeito chorado que esse tipo de música procura transmitir. Podemos até afirmar que devido a isso o bandolim representa em muito o aspecto melancólico de música popular brasileira e se o violão tem uma representação mais genérica, o bandolim, a pesar da disseminação menor é o instrumento que mostra sempre o aspecto mais interiorizado.

O mesmo ocorre com a balalaika em relação ao folclore russo, podendo se dizer que a balalaika é a própria representação da “alma russa”, é evidente que todas essas afirmações são simbólicas. Uma diferença fundamental entre a balalaika e o bandolim em seus respectivos usos na música russa e brasileira é que a música russa tem para a balalaika um papel primordial.

O banjo, instrumento de utilização na música “country” norte americana tem grande força simbólica e seu uso faz logo com que lembremos dos E.U.A. Porém a mensagem transmitida pelo banjo sempre tem um caráter mais aberto e alegre do que o bandolim ou a balalaika.

2.4- O cavaquinho

Apesar de parecer no formato um violão miniatura, na verdade o cavaquinho é instrumento de quatro cordas simples, não duplas como o bandolim e não se trata de um violão agudo, é um instrumento muito particular e indispensável na música popular brasileira. Esta presente tanto no chorinho como na roda do samba e ao contrario do bandolim o cavaquinho é menos choroso



sendo usado preferencialmente para a transmissão dos momentos mais alegres. Isso não se deve à sonoridade aguda, pois quanto à questão da altura, o instrumento poderia transmitir tanto alegria quanto tristeza com a mesma eficiência. Porém, sendo o seu som particularmente mais “seco” do que o bandolim, têm se preferido dar ao cavaquinho destaques mais alegres, saltitantes e quando eventualmente o cavaquinho expressa tristeza, isso se dá de maneira não tão “chorosa”.

Papel similar ao do cavaquinho na música brasileira é representado pelo “charango” na música dos países andinos. Trata-se também de um pequeno instrumento de cordas cuja caixa de ressonância é um casco de tatú, e poderia muito bem ser visto como um bandolim andino. De qualquer modo o papel representado na música regional daqueles países o identifica muito mais com o cavaquinho. De qualquer forma charango é sempre simbolizador de música andina, ou até mesmo simplesmente de países andinos.

2.5- Outros instrumentos da mesma família

Entre os vários outros correlatos de instrumentos de cordas dedilhadas, dois merecem uma menção à parte. Trata-se da “Cítara” e do “Koto”.

A cítara disseminada amplamente na música indiana teve aparições na música do ocidente graças a figura do citarista Ravi Shankar.

Shankar conseguiu disseminar o gosto pelo instrumento no ocidente junto ao público jovem especialmente após os contatos do ex-beatle George Harrison com a Índia e sua cultura.



Desse modo, a popularização da cítara no mundo ocidental também representou o encontro com a cultura e religião do oriente que vieram acompanhados disto. É a época da disseminação do movimento "Hare Krishna" e do interesse por práticas e leituras correlatas.

Seja o que se execute com a cítara, esse instrumento sempre estará relacionado aos sons do oriente, particularmente a Índia. O koto por outro lado, é um instrumento da cultura musical japonesa. Não teve a disseminação que a cítara teve no ocidente, porém a música do ocidente produziu algum repertório que teve versão para esse instrumento. Um exemplo que merece menção é Bach, cuja obra teve versões para o instrumento. Curiosamente, o resultado foi bastante satisfatório.

O importante para nós é que sendo Bach símbolo da música do ocidente e tendo sido vertido para o "Koto" conclui-se que mais do que simplesmente uma questão musical, o instrumento vem sendo símbolo da ocidentalização do Japão.

Ao contrario da cítara, que sempre soa como um instrumento exótico e do oriente, mesmo quando o seu repertório é ocidental, o "Koto" é um instrumento que transmite a idéia, graças ao seu timbre mais "seco" de maleabilidade e adaptabilidade que correspondem a muitos aspectos ao Japão modernizado e ocidentalizado.

2.6- Instrumentos de cordas dedilhadas - Síntese geral unindo o sentido da Harpa do Violão e de todos esses instrumentos analisados chegaremos a interessantes pontos de contato mesmo com as diferenças evidentes.



Os instrumentos de cordas dedilhadas, com todas suas dificuldades de execução tem uma relação permanente e inalterada com os sentimentos populares. Pode-se até estranhar colocar a harpa no mesmo patamar popular em que se encontra o violão ou a "balalaika", mas o fato é que as origens do seu uso no continente europeu são populares bem como o seu sentido musical associado sempre com o sentimentalismo que fez sua presença garantida no início do repertório operístico. Esse sentimentalismo ligado ao popular, que também é marca dos outros instrumentos de cordas dedilhadas é diferente do violino, porém nesse caso, para se estabelecer uma comparação mais exata é necessário avaliarmos caso a caso. O violino, conforme estudo anterior é um instrumento que nasce da expressão popular e sentimental que transforma em instrumento erudito e culto devido à sua incorporação por núcleos aristocráticos da sociedade. A harpa está ligada ao sentimentalismo porém a um outro tipo de sentimentalismo. Trata-se de um sentimento ligado à infância, à família, enfim a tudo aquilo que consideramos pureza.

Existe na harpa elementos que ligam o homem à uma espécie de paraíso perdido enquanto que o violino representa aqueles que se lamuriam por estarem perdidos no inferno. É evidente que essas equiparações se referem ao aspecto mais básico das origens desses instrumentos

O violão por seu turno, é um instrumento de caráter popular cuja ligação com esse tipo de música é patente até nossos dias e dificilmente pensamos nele como instrumento de música erudita. Enquanto o violino penetrou no universo social da aristocracia se transformando em instrumento socialmente mais aceito, o violão, a despeito de suas dificuldades técnicas e de seu repertório de grande



nível se estigmatizou universalmente como o instrumento popular por excelência. Alguns aspectos da estrutura do instrumento, contribuíram para isso. O violão é um instrumento de fácil transporte que pode, como o piano, acompanhar o canto fazendo acordes. Essa característica facilitou muito a disseminação popular do instrumento que já tinha respaldo também por ser muito útil e eficiente na veiculação das linhas melódicas.

Instrumentos como o bandolim, o buzuki, a balalaika e o banjo têm história similar à do violão apesar de suas histórias terem sentidos culturais específicos e não universais.

3 - INSTRUMENTOS DE SOPROS - AS MADEIRAS

3.1- A flauta

A flauta é um instrumento de história muito antiga, assim como a harpa, existe menção da mesma na bíblia com o nome hebraico de "Khali". É evidente que estamos nos referindo à flauta doce construída de madeira muito mais fácil de ser tocada do que a moderna e metálica flauta transversal

Essa flauta de madeira passa a ser gradativamente abandonada a partir do período barroco, dando lugar a flauta transversal metálica moderna e com sonoridade muito mais forte e intensa.

A tessitura do instrumento é privilegiada podendo o instrumento participar como instrumento concertante e solístico com grande facilidade. Porém, a história da música não registra um número muito grande de concertos com o instrumento. Destaques existem entre concertos de Vivaldi, Bach, e Mozart.



Obras solísticas não se conhecem em grande difusão, Debussy tem um exemplo importante que é o "Prelúdio para uma tarde de fauno". Encontramos sonatas para flauta com acompanhamento de cravo o alaúde (violão) no período barroco.

O classicismo possui repertório menor, no romantismo o instrumento foi mais esquecido. Modernamente foi tentada uma reabilitação principalmente entre os compositores neo-clássicos e mais especificamente os membros do grupo dos seis.

A participação da flauta na orquestra se efetiva com o uso em par no final do século XVIII através da sistematização da chamada orquestra sinfônica clássica, antes disso, sua aparição apesar de freqüente porém não efetiva. Bach utiliza a flauta em varias obras para orquestra. As sinfonias clássicas do início do período já fazem utilização tímida do instrumento em suas orquestras.

Devemos salientar inclusive que a flauta a princípio, na orquestra procurou acompanhar os violinos para não haver excesso de destaque para um instrumento que deveria criar atmosfera orquestral mais coesa. Aos poucos com a evolução da orquestra sinfônica isso foi gradativamente se modificando, tendo a flauta adquirido utilização bem diferenciada e diversificada apesar de tudo a correlação da flauta com suavidade bucólica é um fato incontestável.

Para tanto não podemos esquecer essa utilização na sinfonia pastoral de Beethoven por exemplo. Vivaldi possui um concerto para flauta e cordas denominado "O Pintassilgo" onde também fica claro essa intenção. A própria suíte em SI menor de Bach também salienta esse aspecto. O mesmo pode ser visto em Gluck em solo da Ópera Orfeu.



Essa visão bucólica do instrumento porém pode justificar em parte porque desse instrumento criou repertório tão limitado apesar das possibilidades, porém bastante significativo. Como Brahms em momentos expressivos do instrumento na quarta sinfonia (movimento final).

O instrumento flauta esta completamente vinculado à idéia de bucolismo, campo, leveza, retratação de atmosfera pastoril, etc.

Fora a flauta transversal soprano comum, existem também a flauta contralto e a flauta baixo que foram utilizadas com maior freqüência na música moderna.

A música popular brasileira teve um grande representante na figura de Pixinguinha e atualmente desponta ainda o nome de Altamiro Carrilho. Devemos lembrar ainda que nossa música popular tem a flauta como instrumento tradicional e importante para o chorinho.

Ramificações diferenciadas de flauta são utilizadas na música andina. Essas flautas seguem o modelo da flauta de Pan mitológica.

A partir daí podemos ampliar a nossa visão simbólica do instrumento, pois "Pan" passou a representar o antigo mundo pagão.

Se considerarmos que o mundo pagão pré-cristão era um universo onde a natureza era deificada, não é de se estranhar a correlação da flauta, instrumento de Pan com o bucolismo.

Fica patente uma forte conexão da flauta com o mundo antigo, pré-cristão e ligado a tradições remotas.

Essa similaridade faz com que o flautim possa ser apreciado amplamente pelos compositores que querem apreender uma linguagem mais moderna.



3.2 - O flautim ou piccolo

O flautim é conforme já sabemos uma flauta de proporções menores que soa uma oitava acima. Sua utilização no entanto é muito mais diversificada apesar das limitações evidentes.

Enquanto a flauta praticamente se utilizou como instrumento de carácter bucólico e paisagístico, o flautim teve destino diferente.

Em Beethoven encontramos as utilizações mais antigas de inclusão do instrumentos na orquestra, na quinta e sexta sinfonias e na abertura "Egmont", efeitos interessantes aparecem na sexta sinfonia, onde o instrumento faz efeitos que lembrar o impacto violento da tempestade, e de violência propriamente dita na "Abertura Egmont".

Na quinta sinfonia há utilização de efeito marcial. O instrumento se presta ainda para retratar festividades como acontece na Carmen de Bizet, o que não é de estranhar, pois J.P. Souza usa o instrumento de maneira bastante festiva em "Stars and Stripes for ever".

Modernamente houve utilização interessante nos casos de Stravinski (A sagração da Primavera), Ravel (Concerto em Sol) e Schonberg (Pierrot Lunaire).

Apesar do uso bem menor em relação à flauta, temos que admitir que o flautim teve aparições bem mais diversificadas e muito menos estigmatizadas.

O timbre extremamente agudo do instrumento ajuda para criar efeitos especiais, isso sem considerar que os efeitos bucólicos que a flauta produz não podem ser reproduzidos pelo flautim uma vez que seu timbre agudo.

Essa similaridade faz com que o flautim possa ser apreciado amplamente pelos compositores que queiram apreciar uma linguagem mais moderna.



O próprio Beethoven conforme mencionamos já o utilizou com intenções bastantes inovadoras para o seu tempo.

3.3 - Oboé

Quando falamos oboé, estamos nos referindo ao oboé soprano, remanescente de uma família de instrumentos de varias dimensões e extensões.

O oboé, ao contrario da flauta, possui algumas dificuldades na expressão virtuosísticas. Seu timbre tampouco soa igual e de maneira satisfatória em todos os âmbitos, não entanto ele foi incorporado como integrante permanente da orquestra antes da flauta.

Nas orquestras do classicismo anteriores à formação sinfônica-clássica das últimas sinfonias de Haydn e Mozart, o oboé já aparece utilizado em pares. No período barroco obras de Bach têm o oboé como instrumento mais destacado que a flauta e para tanto podemos mencionar sua aparição no concerto de Brandemburgo nº1 (2º movimento).

Sem esquecer ainda a importância que foi dada ao instrumento por Albinome B. Marcello.

Portanto, temos uma valorização permanentemente do instrumento que se inicia no período Barroco e se estende até o modernismo, a razão para tal fato é sem dúvida o timbre do instrumento que tem características analisadas que servem tanto para emitir idéias musicais trágicas e sofridas tipicamente relacionadas aos ideais operísticos barrocos como também efeitos as vezes bizarros e grotescos especialmente em seu registro mais grave.



Essas possibilidades incentivaram modernamente compositores como Poulenc a escrever para o instrumento.

Simbolicamente, o oboé criou a partir do período barroco à noção de instrumento bastante eficaz para transmitir melancolia. De fato, o seu som choroso é muito propício para efetivar essa idéia e as obras mencionadas de Bach e de outros mestres do barroco reiteram isso. O período clássico não alterou esse estado de coisas, mas não incorporou repertório muito mais rico que o já existente.

Durante o período clássico e romântico o instrumento cumpriu o papel de instrumento indispensável do corpo orquestral, mas não cresceu muito mais do que isso. O exemplo de aparições em obras sinfônicas famosas dão mostras que o papel assumido desde o barroco continuava válido. Brahms na terceira sinfonia (terceiro movimento) demonstra isso.

Na música de câmara o instrumento é indispensável quando se pensa em conjunto de madeiras, porém o mesmo não acontece em formas variadas de formação.

3.4 - Corne Inglês

Trata-se de um oboé contralto. Se som é tão anasalado quanto o do oboé porém com características mais frias. Suas aparições com instrumento solístico ou na música camerística são praticamente nulas.

Na orquestra o seu destaque passa a ser maior a partir do romantismo. Foi utilizado antes por Bach na forma antiga do oboé de caça (oboe di caccia) e posteriormente por Haydn e sua sinfonia nº22 (sinfoniado filosófico) onde é



utilizado aos pares e de maneira bastante particular. Convém salientar que Haydn fez uso do instrumento de modo muito peculiar que jamais foi reprisado, inclusive no quarto e último movimento da sinfonia onde sugere efeitos humorísticos, o romantismo se não conheceu esse modelo de Haydn, pelo menos não o considerou pois os exemplos que se seguem são muito mais sombrios.

Há uma aparição importante em “Tristão e Isolda” (Wagner) onde o instrumento é visto em sua tradicional acepção melancólica. Também assim foi vista por Franck na “Sinfonia em Re menor” e de maneira um pouco mais doce ou mesmo romântica na “Sinfonia do novo mundo” de Dvorak.

O fato é que um instrumento que fez a história de sua simbologia no período romântico, mas tem toda a chance de ser revisto em sua potencialidade. Enfim o corne inglês é um instrumento ainda não descoberto em toda a sua potencialidade expressiva.

3.5 - O clarinete

Este instrumento, hoje indispensável na orquestra teve incorporação junto às madeiras bem depois da flauta, do abo e do fagote. Apesar disso, é entre todos os mencionados o mais rico em possibilidades quer na tessitura quer na intensidade sonora. O clarinete, comparado a flauta e ao oboé, possui mais ampla tessitura tanto no grave como no agudo e por outro lado possui sonoridade bem mais articulada em seus extremos. Outra vantagem do instrumento é a agilidade virtuosística.

Esses fatores todos possibilitam ao clarinete uma gama muito mais diversificada de repertório que se estende da música erudita à música popular.



Com efeito, o instrumento é elemento essencial da orquestra sinfônica, das orquestras de música popular em formações de jazz e em formações de banda.

No repertório erudito temos as primeiras grandes aparições no final do período clássico, em particular na obra de Mozart.

Mozart tendo no final de sua vida conhecido o instrumento, demonstrou por ele tanto apego que escreveu duas obras primas para ele, primeiro, o quinteto para clarinete e cordas e em seguida o concerto para clarinete e orquestra, que diga-se de passagem é uma de suas maiores obras concertantes, como de todo o repertório concertante em geral. Outro exemplo de destaque encontramos em Brahms que à maneira de Mozart escreveu também um quinteto para clarinete e cordas bem como outras obras do repertório camerístico. É importante salientar o destaque do instrumento junto aos compositores modernos. Ocupa papel importante nas orquestrações de Stravinsky, faz parte do grupo de instrumentos que compõem o "Pierrot Lunaire" de Schoenberg, compõe parte do quarteto op.22 de Webern entre outras aparições importantes na obra dos mais diversificados compositores.

Dentro do repertório popular o destaque cabe principalmente à música jazzística, onde o clarinete se notabilizou graças a instrumentistas brilhantes como Benny Goodman, Artie Shaw e Woody Herman.

O que podemos constatar com relação ao instrumento é que a versatilidade e a sua marca registrada, seu uso diversificado em vários âmbitos demonstra isso, mas principalmente as possibilidades expressivas são as principais determinantes desta difusão de repertório. Comparando o instrumento à flauta que praticamente se limita à efeitos bucólicos e ao abo que se destaca como



instrumento melancólico, o clarinete expressa praticamente qualquer coisa e o concerto de Mozart é um excelente exemplo de demonstração das possibilidades expressivas ou de cada movimento é colorido com características completamente diferentes. Isso nos faz refletir a respeito da consciência do compositor no tocante à expressividade timbrística dos instrumentos e do clarinete em particular.

Dado às condições da construção, o instrumento é dotado de grandes possibilidades virtuosísticas conforme já foi afirmado, essas possibilidades contribuíram muito para que o instrumento tivesse esse desenvolvimento tão expressivo ao longo de sua história.

3.6 - O clarone ou clarinete baixo

Apesar de Ter sido introduzido na orquestra a partir do século XIX, só modernamente é que este instrumento passou a ser melhor explorado e com uma valorização mais adequada de suas possibilidades.

O fato é que o romantismo musical não se atentou devidamente à riqueza deste instrumento, utilizando em muitos casos o fagote em seu lugar mesmo em situações onde o clarine atuaria com mais eficácia.

No repertório de nosso século devemos mencionar a aparição do instrumento no "Pierrot Lunaire" onde Schoenberg utiliza o instrumento principalmente com ênfase expressionista.

Este traço enfático do pai do dodecafonismo na estética expressionista utilizando o clarone para essa finalidade nos é muito reveladora, pois o clarone, com seu timbre límpido e claro, a princípio pareceria, muito distante daquelas imagens lúgubres e até mesmo sórdidas que freqüentemente relacionamos como



expressionismo, porém Schoenberg assim como os outros representantes da Segunda escola de Viena perceberam que o timbre deste instrumento possui expressividade que revela um duplo sentido que é muito propício para a evolução efetiva da arte musical em nosso século, infelizmente como no caso do cornê-inglês, o instrumento não possui ainda repertório tão vasto e diversificado para podermos fazer uma análise mais aprofundada.

3.7 - O fagote

Temos no fagote um caso muito interessante de aplicação bastante diversificada na música erudita. O fagote, é um instrumento de amplas possibilidades devido à sua tessitura ampla que vai desde regiões muito graves até notas muito agudas o que poderia por o instrumento facilmente ao lado do violoncelo enquanto amplidão de possibilidades de alturas.

Assim como o violoncelo, sua exploração no início foi limitada ao papel de baixo acompanhante.

No período clássico, particularmente no final do século XVIII, nas últimas obras de Mozart e Haydn o instrumento passa a ser melhor valorizado devido à tendência desta época em valorizar as madeiras na música sinfônica.

De qualquer modo, a presença deste instrumento na orquestra do início do período clássico já é indispensável, assim como nos grupos camerísticos está entre os mais assíduos nas madeiras na música concertante, conhecemos concertos de Mozart e Weber.

O século XIX foi muito mais original e criativo na utilização do instrumento. O que queremos dizer é que o classicismo foi muito econômico na exploração da



expressividade deste instrumento de tantas possibilidades. O classicismo por mais que tenha tentado desenvolver o repertório do fagote, esbarrou freqüentemente na limitação do efeito cômico do instrumento que de certa forma o estigmatizou com a alcunha de palhaço da orquestra.

O romantismo descobriu o fagote dramático. Pelo menos é o que sentimos em muitas aparições do instrumento em sinfonias de Tchaikowsky (1º mov. da sinfonia patética) de Sibelius (1º mov. da 5ª sinfonia) entre outros e quanto a isso convém lembrar que Korsakov o considerava “dolorido e triste no modo menor”.

O século XX no entanto foi além da dramaticidade descobrindo o registro mais aguda no instrumento e com isso também o seu lado mais exótico. É o caso da “Sagração da Primavera” de Stravinsky que inicia com o tema exposto no instrumento. Prokofiev, por sua vez o utilizou de uma maneira peculiar em “Pedro e o Lobo”.

Prokofiev retoma a idéia antiga do instrumento, colocando o fagote dentro de uma perspectiva de comicidade porém renovada e adaptada a uma atmosfera mais descontraída e típica da arte de nosso século.

Como observamos, o fagote não é exatamente o “Palhaço da Orquestra” e avaliando as amplas possibilidades expressivas demonstradas em suas performances ao longo de sua história, dificilmente poderemos chegar a um papel definitivo e fechado do instrumento. Porém, o que percebemos é que o fagote com todas as diferenças expressivas demonstradas sempre simbolizou elementos relacionados à idéia de senilidade. Não foi à toa que em “Pedro e o Lobo” o fagote representava o avó.



Continuando essa linha de análise, observaremos ainda que mesmo nos outros exemplos citados o fagote sempre está associado a simbologia do envelhecimento tanto nos seus aspectos mais tristonhos e decadentes como em seu aspecto mais jovial e sábio.

3.8 - O contrafagote

Trata-se do fagote contrabaixo e está para o fagote assim como o contrabaixo está para o violoncelo.

Apesar do uso antigo do instrumento (Haydn – “A Criação” - e “As estações”), e posteriormente na 5ª sinfonia de Beethoven que reutiliza o instrumento na nona sinfonia, sem nenhuma utilização especial exceto a de apoio aos contrabaixos, somente com Richard Strauss em “Salomé” e com Ravel em “Ma mère L’oye” o instrumento teve alguma aparição mais significativa.

No entanto devido ao repertório extremamente limitado, é praticamente impossível fazermos uma análise mais apurada dos símbolos representados por este instrumento, pois qualquer observação ou comentário seria demasiado forçado.

O caso do contrafagote é ainda mais complicado que o do come-inglês ou do clarone porque o contrafagote passou por problemas técnicos durante muito tempo o que colaborou de certa forma para o atraso na sofisticação de seu repertório. Ainda assim, modernamente com todos esses problemas solucionados, não vemos o contrafagote no rol dos instrumentos mais freqüentados.



3.9 - As madeiras – síntese geral

Trataremos neste tópico das várias combinações e utilizações deste conjunto de instrumentos.

Na orquestra sinfônica as madeiras foram a princípio utilizadas como instrumentos de apoio às cordas sendo essa utilização um pouco mais aperfeiçoada no final do período clássico. Haydn e Mozart em suas últimas sinfonias utilizam flautas, oboés, clarinetes e fagotes de maneira mais sofisticada e com valorização de seus papéis se equiparando gradualmente às cordas.

Essa equiparação de valor só será efetivada no transcorrer do período romântico.

É importante no entanto mencionar um exemplo da utilização das madeiras em Beethoven. Na sinfonia pastoral, em seu segundo movimento, Beethoven utiliza as madeiras para imitar pessoas. Esse dado é muito importante do ponto de vista dos símbolos uma vez que se tornou arquetípico musicalmente falando a associação do timbre das madeiras com os sons das aves, tendo inclusive a reunião dos instrumentos de madeira o efeito de diálogo entre aves.

Fica difícil precisar historicamente se foi Beethoven o criador desta imagem, pois antes dele Vivaldi já havia composto um concerto para flauta onde este instrumento imita o “pintassilgo”, porém é freqüente a utilização dos instrumentos de sopro de madeira como ilustradores de imagens relacionadas com aves. Outra imagem simbólica associada ao timbre das madeiras é a reunião de crianças ou temas associados à infância.

Não é propício esclarecermos porque isso assim ocorre, pois teríamos que envolver neste assunto questões que fogem à compreensão musical. O fato é que



esta utilização é real e tem se mostrado eficaz e convincente. A demonstração e a frequência com que isso ocorre.

Apesar da sofisticação do emprego, conquistada por esse grupo de instrumentos durante o romantismo, as madeiras continuam em termos de importância, secundadas pelas cordas e ainda assim, com o apogeu do sinfonismo wagneriano, elas acabam sendo preteridas pelos metais.

4 - OS METAIS

4.1 - A trompa

É o mais antigo dos instrumentos de sopro de metal e também o que tem o repertório mais diversificado e sofisticado na música erudita. Já é amplamente utilizado no período barroco tendo aparição de destaque no concerto de Brandenburg nº1 de J. S. Bach.

Sua aparição no período clássico já é efetiva desde as orquestras anteriores à sinfônica e seu papel de apoio é indispensável.

O instrumento ganha na orquestra um destaque maior a partir do romantismo. Momentos importantes existem nas sinfonias de Brahms, Tchaikowsky e outros compositores. Sabemos que era um dos instrumentos prediletos de Rossini e Wagner ampliou consideravelmente o seu número na orquestra o que passou a ser padrão após essa sua iniciativa.

Na música concertante temos como exemplo os quatro concertos de Mozart e um concerto pouco conhecido de Schumann para quatro trompas.

A música de câmara possui um repertório importante onde o instrumento foi amplamente utilizado.



Em Brahms por exemplo encontramos um trio com violino e piano op.40, isso sem mencionarmos obras escritas só para sopros onde a trompa é elemento indispensável, outro exemplo interessante é o septeto op.20 de Beethoven que dispensa instrumentos como a flauta ou o oboé.

O mais importante no entanto são as possibilidades expressivas aliadas às possibilidades técnicas que o instrumento foi adquirido ao longo de sua evolução histórica.

A princípio seu timbre era explorado acima de tudo como efeito de caça. E é essa a utilização que encontramos em Weber em “Freischütz” principalmente porque era essa a função básica da utilização mais popular do instrumento. Essa conotação foi mudando à média que o instrumento foi evoluindo e se sofisticando e quando utilizado por Brahms em sua música camerística ou sinfônica, já terá um outro caráter, mais intimista e bucólico demonstrando a riqueza de possibilidade deste instrumento essencial.

É importante esclarecer que juntamente com o violoncelo e o fagote, é a trompa o instrumento que possui a tessitura mais ampla em diversificação de alturas graves e agudas o que possibilita ao instrumento compor interessantes amálgamas com os vários instrumentos da orquestra.

Conforme demonstramos, a trompa é um instrumento de possibilidades expressivas que alterna elementos de heroísmo, bravura, virilidade, como nos casos de Weber em “Freischütz”, Wagner no “Navio Fantasma” e “Tannhäuser”, Mahler na “Terceira Sinfonia”, Bruckner na “Quarta Sinfonia” e também na “Nona Sinfonia” como também bucolismo e suavidade no caso de Brahms, mas também



é utilizada de maneira algo sombria por Tchaikowsky no início de sua "Quinta Sinfonia".

A trompa é possivelmente um instrumento que tem potencial expressivo somente inferior ao do violoncelo. É também verdade que determinados efeitos característicos e típicos como a de "Caçada" têm no instrumento representação exclusiva, porém a descoberta de seu potencial intimista é a marca da evolução não só do instrumento isoladamente mas de todo o sinfonismo romântico, pois a sofisticação da trompa é paralela à sofisticação da orquestra sinfônica na medida em que a parte mais rude de sua natureza passou gradativamente a ser representada pelos outros instrumentos de metal. Aí, a trompa passa a se elevar ocupando praticamente um posto entre as madeiras e os metais propriamente ditos.

Esta posição intermediária da trompa é no entanto um papel antigo na música de câmara, como já sabemos muito do repertório camerístico para instrumentos de sopro inclui a trompa em seu quadro.

4.2 - O trompete

Como a trompa, o trompete tem suas origens na antigüidade sendo fabricado a princípio de chifres pequenos que possibilitava sua sonoridade aguda.

Evoluindo ao longo do tempo e passando a ser construído de metal o instrumento sempre esteve correlacionado à idéias de masculinidade, bravura, militarismo. Para justificar isso basta pensarmos no toque de clarim que é praxe nos quartéis. O próprio Haydn se utilizou do instrumento em sua sinfonia nº100 ("Militar") um toque clarim para justificar o apelido da obra.



Conforme observamos, o trompete tem origens na antigüidade, um instrumento ancestral entre os hebréus, o "Shofar" era usado no "Dia do Perdão". Este toque do Shofar ao término deste dia representa libertação. Temos então duas interessantes correlações simbólicas do instrumento "Bravura" (Sentido de luta) e libertação.

Temos portanto dois significados distintos em períodos históricos distintos que no fundo representam uma única coisa, ou seja: poder de decisão, poder de comando, pois libertação não significa outra coisa senão poder decisório. Podemos acrescentar que esse simbolismo que já caracterizou o instrumento desde tempos antigos até o repertório de nossa música ocidental não se manteve no jazz. Com efeito, os jazzistas buscam no instrumento, através de um desenvolvimento técnico fenomenal novas possibilidades de expressão onde, o trompete expressa uma gama fascinante de imagens simbólicas, imagens que vão desde o romantismo nostálgico até o humorismo burlesco.

Essa evolução do instrumento na música jazzística proporcionou uma revolução de seu emprego na música erudita. Um compositor como Stravinsky, que era admirador do jazz vai usar o trompete de maneira bastante diferente depois de conhecer seu emprego neste tipo de música.

4.3 - O trombone

Apesar de suas origens remontarem à antigüidade e ter sido utilizado com certeza pelos romanos. A primeira aparição importante se dá no renascimento quando o instrumento dobrava as vozes na missa com o intuito de dar um ar mais solene e também imprimindo uma nota de severidade.



O trombone, ao contrário do trompete que se liga imediatamente à idéia de virilidade e força, liga-se com muito mais facilidade à idéia de fatalidade, de força externa opressora, tradicionalmente este foi o papel que mais se adaptou ao timbre do instrumento e a literatura da música erudita ocidental possui vários exemplos deste fenômeno.

Um exemplo importante é a terceira sinfonia de Mahler onde o instrumento “Sola” no primeiro movimento.

O jazz fez pelo trombone, em proporções menores, aquilo que fez pelo trompete, depois de sua utilização neste campo musical o instrumento evoluiu não só tecnicamente como também em expressividade pois sua utilização posterior na música erudita vai levar em consideração o seu desenvolvimento jazzístico, e o caso de Hindemith e Poulenc.

4.4 - A tuba

A tuba sempre foi tratada como o contrabaixo dos metais. Tardou um pouco para sua incorporação na orquestra valorizar suas possibilidades timbrísticas. Há usos célebres em Berlioz e Wagner. Enquanto a trompa foi vista imediatamente como um instrumento bucólico, o trompete como instrumento militar, e o trombone como o portador da “voz do destino”, a tuba não conseguiu firmar um papel muito definido. Uma importante aparição do instrumento se dá em Borodin na sua segunda sinfonia onde no movimento final ele usa o instrumento solando de maneira cômica onde supostamente estaria imitando bêbado a discursar. Essa utilização cômica se faz presente também em Richard Strauss onde no poema sinfônico Don Quixote o instrumento retrata Sancho Pança. Ainda

outras vezes o instrumento foi utilizado para imitar situações cômicas, assim o fez Gershwin Stravinsky e também os compositores soviéticos, e não esqueçamos, na orquestração de Ravel em "Quadros de uma exposição" de Mussorgsky.

Em função desta referência moderna da utilização cômica do instrumento, podemos até concluir que a tuba acabou assimilando características simbólicas antes representadas pelo fagote.

Essa substituição do fagote pela tuba se deve ao emprego mais diversificado que essa acabou fazendo mais modernamente. Devido a isso cabe questionar se a tuba não é o novo "palhaço da orquestra". Caberia para nós uma ingênua, mas pitoresca observação: faria o fagote o mesmo papel nas marchas ou dentro do folclore, em nossa festas juninas ? Por outro lado, o instrumento é cada vez mais descoberto por compositores mais atuais, se devendo as descobertas em grande parte às possibilidades da tessitura do instrumento.

4.5 – Os metais. Resumo geral

Destacamos os pormenores destes instrumentos na utilização individualizada, vamos salientar agora os aspectos de sua utilização conjunta.

Na orquestra os metais ainda são utilizados de maneira tímida no classicismo. Beethoven amplia o seu número mas não é ainda com o mestre de Bonn que teremos a utilização mais ousada destes instrumentos. É com Berlioz, Wagner e Liszt a princípio e posteriormente com os grandes sinfonistas da segunda metade do século passado (R. Strauss, Mahler, R. Korsakov, Sibelius) é que os instrumentos ganharão maior importância e se tornando indispensáveis para as exigências sinfônicas mais densas.



Pode inclusive se afirmar que após Wagner e Berlioz os metais passaram a equivar-se em importância as madeiras (La "Fanfarre" de L'orchestre, dizem os franceses).

É um fato incontestável que a ampliação dos metais na orquestra sinfônica marca definitivamente uma revolução em seu repertório. Uma orquestra sinfônica com maior número de metais é uma orquestra que exige repertório de maior densidade sonora e também com maior possibilidade de reproduzir imagens de grandiosidade, foi essa a intenção de Berlioz quando ampliou o número dos metais.

Sem o número imenso de metais Wagner jamais conseguiria o efeito épico que ele desejava para seus dramas musicais. É idéia de heroísmo ingredientes indispensáveis aos épicos de todas as culturas.

Essa ligação é da música erudita. Se considerarmos que esses instrumentos também têm ampla disseminação em outros tipos de música como bandas de música popular, fanfarras, bandas sinfônicas, teremos que concluir que os metais têm simbologia mais diversificada do que aquela aplicada na música erudita.

5 - O SAXOFONE

O instrumento tem este nome em homenagem a seu inventor Adolphe Sax. Não pertence à família das madeiras, apesar de ser bastante próximo do clarinete e tampouco dos metais.

Trata-se de um instrumento de grandes possibilidades melódicas e a despeito disso sua aparição na orquestra sinfônica é extremamente limitada e



nunca se pensou em integração à orquestra definitivamente. O próprio Berlioz que elogiou entusiasticamente o instrumento quando de sua criação, não mostrou entusiasmo em destacá-lo em suas obras.

Outros compositores franceses como Bizet, Massenet, Charpentier, D'Indy e Ravel, fizeram vez ou outra uso do instrumento. É sabido que Wagner não demonstrou entusiasmo pelo instrumento e R. Strauss por outro lado utilizou-o na "Sinfonia doméstica". Dos compositores eruditos o que utilizou o saxofone em parte considerável e importante de sua obra foi Gershwin, o que é facilmente justificável na medida em que o saxofone está ligado à música do jazz e a música jazzística é componente indispensável da obra do George Gershwin.

Por esse motivo para analisarmos o papel do saxofone do ponto de vista dos símbolos teremos que recorrer ao Jazz e a outras manifestações da música popular.

Ao contrário do que acontece na música erudita, na música popular o saxofone é de extrema prioridade, é bem verdade que seu papel tem sido o de salientar situações românticas e sensuais e ficou quase estereotipado o timbre do saxofone com imagens românticas e sensuais e ficou quase estereotipado o timbre do saxofone com imagens românticas mais insinuantes e especificamente relacionadas ao mundo urbano moderno, curiosamente o saxofone se relaciona a duas imagens contraditórias, romantismo e modernidade.

É evidente que se trata de um romantismo sensual que nada tem do romantismo nostálgico que porventura existe no violino, no oboé, na flauta ou na trompa e sua ligação com a modernidade não tem relação nenhuma com o



modernismo intelectual da música nova, mas sim com a agitação dos bares e dos cafés da noite das cidades.

6 - O ORGÃO

Trata-se de um instrumento cujas origens remontam a antigüidade, apesar da sofisticação poder dar provas em contrario, atribui-se a construção do primeiro órgão a Otesíbios de Alexandria em 200 a.c. movido à força hidráulica.

O que nos interessa no entanto é a sua execução mais usual e o seu repertório conhecido que só passa a ter maior expressão em fins do período barroco e início do renascimento.

Apesar de ser um instrumento de amplias possibilidades, seu repertório não é vasto como se pode pensar, não foram muitos os compositores que o tinham como instrumento fundamental para calcar sua obras. Compositores que eram organistas conhecemos como os mais destacados: Frescobaldi. J.J. Bach, Franck, Bruckner, Saint-Jaens e Refer.

Poderíamos mencionar ainda personalidades do período barroco como Buxtehude ou Pachelbel e até mesmo levar em conta que Brahms chegou a criar um repertório par o instrumento, o fato é que as dimensões colossais do órgão teriam determinado o seu espaço físico, nenhum lugar poderia acomodar melhor um instrumento de tais dimensões do que a Igreja. Essa acomodação física deu o traçado do destino do instrumento, ou seja a associação simbólica do órgão é sempre a de instrumento de igreja mesmo que a obra executada seja de inspiração laica, o que acontece na maioria dos casos.

No entanto, o nível de símbolos órgão esta completamente vinculado a instrumento religioso, e mais precisamente , instrumento de igreja.

Com relação ao órgão eletrônico o assunto muda completamente de figura. Apesar dos modernos órgãos eletrônicos serem mais pobres em expressividade do que os tradicionais órgãos acústicos que tubos, simbolicamente, o órgão eletrônico em função da natureza específica de timbre possui características que destacam quase que individualmente. Adequadas ao Rock e ou Jazz, etc.

Conclusão

Na semiótica pierciana, as três categorias por ele criadas apresentam instantaneamente relacionadas. A nossa percepção tende à interpretação imediata, funcionando em nossa mente de maneira dual.

Ao experienciar alguma coisa ela vira signo imediatamente, e então estamos fazendo a tradição, interpretando-o. Tal é esse mecanismo do nosso mundo ocidental neste "isto significa isto; que sentimo-nos inseguros caso não consigamos nos valer inteiramente de nosso repertório sígnico.

Portanto desta premissa, pudemos compreender porquê os instrumentos musicais são vistos da maneira como são vistos. Entendemos essa necessidade, pelo menos do ocidente, em querer entender e formatar simbolicamente tudo aquilo que é experienciado e de acordo com o assunto tratado, os instrumentos musicais, seus timbres e combinações.

A prof. Dircé Ceribeli nos diz que "Pierce estuda os signos, não os classifica. Pierce tenta, sim através das três categorias do universo tridimensional, visualizar as três diferencias do signo, pois o homem estaria dentro junto ao

fenômeno em sua atitude de observador. Portanto, se o hábito traz a codificação, para Pierce, todas as normas, leis e códigos são provisórios visto que o universo está em movimento e cada vez que experimentamos uma lei, ela é uma nova experiência pois está em constante reformulação. Essa reformulação e a vida dos signos, visto que quando a lei se fixa, ela morre, cristaliza”.

Isso é bem verdade e deixamos bastante claro no presente trabalho como podem símbolos consagrados atribuídos a determinados instrumentos musicais se transformar muitas vezes de maneira radical, apesar de em dados momentos que houve uma cristalização.

Roger Cotte em: “Música e Simbolismo: Ressonâncias Cósmicas dos instrumentos e das obras” diz que “... A música apela tão somente o seu simbolismo particular (...) nunca porém, na verdade, para representações concretas (...) Ravel pode permitir-se com toda a impunidade, ignorar deliberadamente o valor evocativo tradicional deste ou daquele instrumento musical particular para reter apenas a cor do timbre específico (...)”.

Encerrando esse capítulo e inspirados nos preciosos textos de C.S. Pierce (1839 - 1914) magnificamente compilados e argumentados por Maria Lúcia Santaella em “A teoria dos signos” (ed. Ática, S. Paulo, 1995) e também orientado pelo precioso e muito didático “O que é semiótica” da mesma autora (Editora Brasiliense, 1987) podemos com certa convicção acenar para o seguinte desfecho: o universo da música é a primeiridade pierciana, pois o linguagem composta por signos (quase signos) qualitativos sem referencial. Daí também podemos avaliar a sua riqueza, pois é linguagem só decodificada esteticamente pelo seu artesão, o artista e adornada pela indefinição conceitual.

Ela consegue, a música, proporcionar aos humanos, momentos sem qualquer constatação cognitiva durante um tempo consideravelmente longo, fato que a coloca acima das outras linguagens artísticas.

Esse tipo de fruição que ela proporciona, sendo ela pois, a própria estética, torna válida nossa tentativa, nesse capítulo de demonstrar simbologias que tentam em vão, revestir as impressões sonoras, dando-lhes conceitos palpáveis.

Em seus famosos "cadernos de rascunhos" Beethoven deixou as impressões "primeiras" de suas idéias musicais, antes trabalhá-las racionalmente, e foi através dessa intuição que o gênio se eternizou, justamente porque quis causar sensação de primeiridade naqueles que o descobriram, o melhor, que ainda o estão descobrindo.

É o caso se sua grande fuga op.133 apontada por Strawinsky e Boulez como obra de uma época que ainda não chegou.



III . O CAOS E A ORDEM NA GRANDE FUGA OPUS 133

De acordo com a definição de Graça Aranha¹ encontramos que "Caos é o vazio obscuro e ilimitado que precede e propiciou a geração do mundo". Na cosmologia órfica, Caos é a origem de tudo e na concepção romana, "Cahos" é massa desconfigurada, na qual o arquiteto do mundo introduziu a ordem.

Por outro lado, existe uma idéia de Caos como aquilo que se opõe à ordem. Quantas vezes nas atividades humanas por vezes não ficamos na eminência desse Caos!

Assim a definição de Caos, é um conceito opositivo a ordem. Não existe, portanto um sem o outro.

No III Congresso Internacional de Semiótica realizado na PUCSP em 1º de setembro de 1996 o professor Solomon Marcus da Universidade de Bucarest, deu 64 definições de Caos e Ordem. Segundo o professor, "ordem" é uma idéia muito mais heterogênea do que Caos, pois a básica armadilha na investigação da ordem consiste na multiplicidade de facetas do fenômeno ordem. Solomon ainda nos diz que diferentes faces da ordem podem parecer equivalentes, por exemplo, ordem e simplicidade e ordem como norma, mas elas conduzem a diferentes problemas e diferentes posturas. Por fim, cita conceitos de ordem de hoje que formam desordem ontem e outros, desordem de hoje, que serão ordem amanhã. Portanto, os limites semióticos entre ordem e desordem são dificilmente equacionados, afirma o professor.

1 Graça Aranha, *Estética da Vida*, p. 51-52.



O fato é para nós, que na Grande Fuga, pelo tipo especial de construção, sua simetria e assimetria, seu equilíbrio e desequilíbrio, sua forma e antiforma, enfim, a Ordem e o Caos nela determinam a sua retórica.

Sua forma não é pura como as fugas clássicas, mas sim apresenta-se com manifestações que nos afastam do sabor teórico das fugas, mesmo das bachianas.

A tarefa que ela nos impõe é um enigma a resolver e aí iguala-se a um labirinto, pois nela o caminho existente não é o da forma comum; tem um outro tipo diferente de conexões.

Nos labirintos a ordem é representada por uma construção arquitetônica especial, podendo mesmo ser geométrica. Esse caminho totalmente ordenado, digamos próprio da fuga, apresentaria nessa obra de Beethoven manifestações onde o senso de direção é confusamente desordenado.

Assim, o Caos se instala quando essa aparência geométrica que tem o labirinto se articula numa estrutura desordenada. É quando o Caos e a Ordem entram em contato.

A despeito de diversas tentativas ninguém sabe com certeza o que foi ou é um labirinto.

Rompendo com o significado popular do mito de Teseu em Creta, na matemática tentou-se classificar várias espécies e tipos de labirintos como a de uma construção inteira sinuosa a nível primário, mas sem nenhuma maneira de atravessar suas linhas numa ordem sem objetivo e significação.



A nível mais elaborado em níveis característicos, em gráficos como palavras cruzadas etc., encontramos uma sintaxe que nos dá o caminho para a semiótica dos labirintos em campos semânticos contraditórios².

Os labirintos são tipos especiais de estradas, rotas que temos de seguir, não em sua forma pura, "mas onde a entrada e a saída são estranhas e não associadas a elas." (Vilmos Voigt. Universidade de Budapest. III Congresso Internacional de Semiótica, São Paulo, 1996).

Um labirinto é pois uma tarefa para realizar, um enigma para resolver, um programa para dominar, um sinal difícil de entender. É um dos sinais mais genuínos e suas características pragmáticas são muito comuns nas pesquisas semióticas, apesar de que a descrição de seu pragmatismo é um capítulo insípido sem nenhum sabor teórico.

Para alguns semioticistas, isto chega perto de concluir que todos os labirintos são sinais, estradas, caminhos de alta dificuldade, interpretação mítica ou irracionais.

Há uma outra maneira de achar o significado de labirinto quando nós partimos do uso pessoal, caso o significante não é o labirinto em si próprio, mas a pessoa que entrar nele e tentar encontrar o seu caminho por dentro dele. Aí essa forma é um sinal para a vida de uma pessoa. Umberto Eco exemplifica semioses

2 Umberto Eco. *Tratado Geral de Semiótica*, p. 70.



do labirinto onde a vida é uma passar através dele, que é o sinal central e onde a simplicidade extrema se esconde por detrás de sua aparente complexidade.³

Assim numa primeira visão, o labirinto significa complexidade, mas depois de descoberto o enigma, se descobre nele a simplicidade.

Num sentido metafórico, Beethoven construiu sob o nome Grande Fuga um labirinto como um exemplo de Caos e Ordem, no qual a Ordem, por parte de seu criador, tornou-se Caos para seus contemporâneos que nesse “labirinto” não descobriram os caminhos que ele eclipsou, pois seu intuito era o de revelar um mundo futuro.

É, pois, na Grande Fuga opus 133 que Beethoven eclipsando a forma da sonata, antagônica da Fuga, amalgamou-a num procedimento pioneiro.

Sendo a Grande Fuga uma obra premonitória, podemos dizer que nela o Caos é uma antecipação dos sistemas de vanguarda onde a aleatoriedade dessa relação é mais explícita.

O maior problema de Beethoven situava-se, então, nos estilos opostos e aparentemente irreconciliáveis da fuga e da sonata, forma que consumou.

Vejamos ao que se refere à tonalidade: na fuga é uma questão de rotina plácida enquanto que na sonata a mudança de tom é um ato dramático. Quanto à dinâmica, a fuga evita contrastes, desenvolvimento modulatório e todas as características dessa índole já exaustas no estilo sonata. Augusto Halm diz que *“as duas culturas da música, fuga e sonata diferem do modo em que os temas*

3 Umberto Eco. *Viagem na irrealidade cotidiana*.



são tratados. A fuga trata de um único tema examinando-o de uma grande variedade de maneiras".⁴

Continuando a enumerar os aspectos irreconciliáveis desses dois gêneros, podemos dizer também que a fuga coloca dois elementos contrastantes (tema e contratema) que não são conflitantes como na sonata e que dialogam permanente-mente.

Como no labirinto, há na fuga, o elemento lúdico, que é nela a abertura para qualquer tipo de linguagem. Uma vez que ela não está calcada na essência do conflito (o que ocorre com a sonata), seu desenvolvimento pode se dar como um jogo matemático infinito. Beethoven, em sua elevação mística e por seu caráter matemático, pôde compreender melhor o sentido lúdico da forma fugada. Nos diz Kerman, a respeito "*... um tema de fuga é, por assim dizer, mais maleável e mais interessante do que uma melodia rondo. É mais fácil de trazer com mais frequência e mais fácil de variar*".⁵

O impulso lúdico, segundo Friederich Schiller, é o responsável pela beleza das qualidades estéticas dos fenômenos, é o jogo e, jogando, alcança o ideal de beleza mais elevado, obtendo o equilíbrio perfeito da realidade e da forma. Ele explica que é da beleza que se alcança a liberdade do homem, pois ela atua no estado de tensão e distensão que se fundem nas sensíveis forças espirituais, suprimindo a oposição e tornando o homem um ser harmonioso.⁶

4 In: Kermann, op. cit., p. 274.

5 Kermann, op. cit., p. 273.

6 Schiller, F. *A educação estética do homem*, p. 81-91.



O lúdico na fuga se verifica principalmente no seu desenvolvimento após as exposições que como o nome diz “divertimento” é uma diversão, um jogo entre as partes apresentadas que poderia até desempenhar um papel semelhante ao da sonata, não fosse o aspecto irreconciliável de que na sonata, o desenvolvimento deverá ser o palco de conflito dos temas contrastantes enquanto no divertimento, há o lúdico não conflitante.

O espírito lúdico e o princípio estético da fuga visam ambos a realização da unidade dentro da variedade. É possível afirmar que não existem duas fugas absolutamente iguais, mesmo após levantamento das milhares feitas nas academias. O espírito da fuga é a sua unidade, mas sua textura exige a maior variedade possível dentro dessa variedade.

O caráter estrutural matemático da fuga permite a expressão de toda gama de idéias musicais, desde as mais arcaicas até as mais modernas. Assim, uma fuga pode ser atonal ou mesmo dodecaônica, sem que isso venha a macular suas feições. Aliás, Zamacois afirma que “... o estilo imitativo, máximo expoente da época que culmina em Bach, é revalorizado em nosso tempo por uma das tendências mais discutidas, o dodecafonismo”⁷ e acerca disso, Sérgio Magnani coloca: “depois de Bach, a fuga perdeu a sua nobre severidade. Ressurgiu com Beethoven, atraiu os românticos, mas adquiriu novas e interessantíssimas feições na obra dos contemporâneos com as notáveis experiências de Hindemith, Shostakóvitch, Milhaud, Honegger, Malipiero, Villa Lobos etc.”⁸

7 Joaquim Zamacois. *Curso de Formas Musicales*, p. 53.

8 Sérgio Magnani. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*, p. 134.



D. Shostakovich
Prelúdio e Fuga n.º 7, em Lá
(piano)

FUGA Nº 7
(a tres voces)

Allegretto (♩ = 92)
pp loquax sempre

D. Shostakovich
Prelúdio e Fuga n.º 7, em Lá
(piano)

- 4 -

cruc. *pp*

cruc. *mp*

cruc. *mf*

dim. *p*

cruc. *mf*

D. Shostakovich
Prelúdio e Fuga n.7, em Lá
(piano)

-5-

61

dim.

p

mf

cresc.

cresc.

62 D. Shostakovich
Prelúdio e Fuga n.7, em Lá
(piano)

-6-

62

ff

dim.

p

p

p

D. Shostakovich
Prelúdio e Fuga n.7, em Lá
(piano)

- 7 -



Enquanto que uma fuga não se afasta da contemporaneidade dodecafônica, uma sonata que depende do conflito ligado à idéia de tensão sonora, criada pelos padrões tonais, dificilmente é concebida fora do âmbito da tonalidade.

O fator modernidade na fuga está também em sua forma abstrata que não se vincula a nenhum tipo de alusão à realidade dos sentimentos ou emoções. Ela se aproxima mais da expressão matemática exatamente devido a este abstracionismo que gera adaptabilidade a qualquer linguagem. Neste particular a sonata é mais limitada.

Nesse sentido, entendemos perfeitamente o papel libertário que tem a fuga, pois ela se desliga da essência dos conflitos humanos, podendo atingir pontos mais elevados que fogem de nossa compreensão imediata.

Enfim, Beethoven, ao criar numa época antipolifônica essa tão enigmática obra contrapontística num arrojo caótico, perturbou todo o século XIX, mostrando que a aparente irracionalidade de um labirinto apontava para a triunfal modernidade.

Assim, passemos a analisar a sua estrutura diagramática. Aliás, este conjunto de operações para determinar estas características, será a menos interessante semioticamente, pois a qualidade sonora só será atingível com sua execução, a verdadeira interpretação do signo. Acerca dessa relação, citemos o que nos diz Lam em seu tratado: *“A Grande Fuga tem sido analisada exhaustivamente, mas a elucidação de sua base estrutural pouco contribui para a compreensão dessa estranha composição. Na verdade, revelando um sólido e aparentemente compreensível esquema formal, sua análise pode impedir a percepção num nível mais profundo”*.⁹

Antes de começarmos a análise da fuga, citemos algo acerca do elemento variação, também empregado por Beethoven nessa obra. A forma variação alcançou seu maior esplendor na terceira fase de Beethoven, quando atingiu a configuração amplificada, que representa um caráter de distanciamento em relação ao tema proposto. Parte da solução mais simples às mais complexas, até

⁹ Lam, op. cit., p. 138.



o ponto de diluição do tema, quando quase não há mais vínculo com aquele início.

Deixando para trás o feitiço decorativo e ornamental, Beethoven rompe a simetria com o modelo, demonstrando de maneira inédita como diz D'Indy “... *todas as forças musicais da variação, do desenvolvimento e da transformação cíclica, e este novo Avatar da variação, foi responsável dali por diante, por uma profunda renovação das formas de arte.*”¹⁰ Continua D'Indy: “... *Bach coroou o estilo decorativo e ornamental da variação com admiráveis amplificações melódicas. Seus sucessores, porém, voltados em sua maior parte ao estilo galante, contentaram-se em ornar seus temas. Foi no entanto ao redor de 1820, meio século após Bach que Beethoven, no último período de sua vida e em plena maturidade, solicitou da grande variação, aquela que Bach havia compreendido o elemento capaz de dar impulso à arte musical.*”

Também Ernesto de La Guardia se pronunciou acerca da elevação espiritual de Beethoven na forma variação em suas obras tardias. Assim a respeito da “arieta” que serve de final à sonata opus 111, ele diz “... *ela se eleva até a verdadeira ampliação em suas múltiplas variações que servem de final a este poema. Nela, a convocação do Nirvana, mencionado por alguns comentaristas, pode ter a sua justificativa.*”¹¹

10 D'Indy, op. cit., p. 157.

11 Ernesto de La Guardia. *Los Cuartetos de Beethoven*, p. 169.



This image shows a page of musical notation for a piano piece. The notation is arranged in systems, each consisting of a treble and bass staff. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and ties. Dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *scuore* (scuro) are present throughout. The piece includes repeat signs with first and second endings, and a section marked "L'Istesso tempo". The notation is dense and detailed, typical of a classical piano score.

etc...

D'Indy por sua vez comentando os últimos quartetos, diz o seguinte: "... os últimos quartetos de cordas contém as mais belas realizações da variação amplificada em Beethoven. Plenamente consciente de seu gênio, soube abrir à variação uma nova via, que se revelou em seu adagio em *la bemol* do quarteto opus 127, no andante em *lá maior* do quarteto 131 e sobretudo no sublime adagio em modo *lidio* do opus 132".¹²

Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart
(Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico)

Molto adagio

10

20

30

12 D'Indy, op. cit., p. 476.

12

Nº 4. Andante, ma non troppo e molto cantabile.

Più mosso.

This page contains a musical score for a string quartet, likely from a 19th-century work. The score is written for four parts: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). The tempo is marked as *Andante moderato e lusinghiero*. The page is numbered 18 at the bottom left. The score is divided into systems, with measures 100, 110, 120, 130, 140, 150, and 160 clearly indicated. The music features a mix of melodic lines and harmonic textures, with some sections marked *arco* (arco) and *pizz.* (pizzicato).

20 Allegretto.

[illegible]

The image shows a musical score for the song "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written for voice and piano. It is in the key of D major (indicated by two sharps) and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment, with the tempo marking "non troppo marcato" (not too marked) appearing below the piano part. The vocal line is written in a soprano or alto clef, and the piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte).

190

1. 2.

cresc. dim. p p

cresc. dim. p p

cresc. dim. p p

cresc. dim. p p

cresc. dim. p p

200

cresc. p poco cresc. p

cresc. p poco cresc. p

cresc. p poco cresc. p

cresc. p poco cresc. p

Adagio, ma non troppo e semplice.

solito voce

solito voce

solito voce

solito voce

pp

pp

pp

pp

[illegible]

210

poco cresc. p

pp

p

cresc.

ppp

[illegible]

229 cresc. dim. cresc. dim. cresc. dim.

230 più p morendo ppp più p morendo ppp più p morendo ppp

1990

II

Adagio, ma non troppo e molto cantabile.

11

10

20

12

30

40

13

Andante con moto.

R. E. 1156

[illegible][illegible]

musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs). The score includes dynamic markings such as *sotto voce*, *pp*, *plac.*, *arco*, and *cresc.*. A rehearsal mark **100** is present. The signature **R. E. 1186** is at the bottom.

musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs). The score includes dynamic markings such as *pp dolce*, *cresc.*, and *plac.*. A rehearsal mark **110** is present. The signature **R. E. 1186** is at the bottom.

A grande originalidade da Grande Fuga opus 133 está na simultaneidade das formas embuídas de um mesmo espírito de dramaticidade. É, sem dúvida, um total triunfo da mente a realização. Segundo Lam “desse primeiro e único exemplo de Fuga-variação-sonata”.¹³ É uma obra híbrida que renovou a escrita musical neste contexto.

Para realizar um estudo formal de uma obra tão desafiadora como a Grande Fuga, fixamos como referencial teórico a opinião de conceituados tratadistas para que o trabalho de pesquisa não se desvirtue em digressões e que também demonstre claramente aquilo que já foi e aquilo que ainda não foi dito

¹³ Lam, op. cit., p. 168.

acerca dessa análise e que será acrescido por nós em nossa abordagem que ora iniciamos.

Procederemos à análise da Grande Fuga considerando desde o início a sua faculdade de abrigar três formas de feições diferentes e porque não dizer, antagônicas? Sobre elas já dissertamos o quanto elas em si diferem e o quanto traduzem traços esteticamente incompatíveis. No entanto, em nossa opinião, muito mais do que a inserção da fuga na sonata, a real transcendência de Beethoven para cumprir com seu intuito de ultrapassar o “nom plus ultra” da forma sonata, foi a sua missão unificadora. Conta-se que certa vez a alguém que não entendia a sua música, Beethoven respondeu: “Toque só o tema”. Para ele a condensação era a essência.

Antecipar o futuro, em Beethoven foi justapor elementos diversos numa montagem cujo resultado não é um amontoado desconexo, mas um novo todo. E isso aconteceu na Grande Fuga.

O caráter global desta obra mostra o que é na atual tendência não apenas da música contemporânea, mas de outras esferas da sociedade moderna. Ela possui em sua ruptura todas as proposições de cunho progressivo e evolutivo.

Citando Solomon Marcus transcreveremos a opinião desse professor de renome internacional em pesquisas semióticas, a respeito especificamente dessa obra: *“A Grande Fuga é vista como uma ruptura para com toda tradição precedente levando-se em conta sua natureza heterogênea como uma fuga que incorpora opostamente a sonata. Sua heterogeneidade permite articular ciclos e variações. Neste espírito, continua o professor rumeno, estão analisados hoje*

fenômenos sucessivos tanto nas linguagens naturais quanto nas formais, na ciência e na arte, por meio de vários artifícios gerativos que levam à aptidão sob a forma de um mecanismo dos respectivos processos. Terminando, o professor da Universidade de Bucarest diz que outro aspecto da Grande Fuga é sua estrutura heterogênea antinômica, anunciando o que ao mesmo tempo se tornou um fenômeno freqüente: a criatividade artística (bem como a criatividade científica) não seguem mais a lógica clássica caracterizada pelos princípios de Aristóteles da identidade, da não contradição, do meio excluído, mas transgredem alguns, se não todos, esses princípios. Paradoxo não é mais um sintoma de situação patológica, mas a própria característica criativa humana"

Nosso parecer coincide com o do teórico holandês Sem Dresden que denomina Fuga com dois temas, aquela que se expõe isoladamente, mas quando juntos, passam a ser tema e contratema.¹⁴ Apoiamos a definição de Dresden visto que para nós o real motivo (talão citando D'Indy) é o de que "a fuga dita a vários temas, um deles é sempre considerado principal porque a fuga é por definição monotemática. Seu verdadeiro tema deve ser em posição, único, e isso, devido à sua verdadeira característica que é a sua unidade". Acerca dessa definição D'Indy

¹⁴ Sem Dresden, op. cit., p. 132.

IV . ANÁLISE ESTRUTURAL DA GRANDE FUGA

Pela feição estrutural da abertura, não se sabe se Beethoven a compôs antes ou depois de terminada a obra, pois ela não é seqüencial e nem tem o caráter de intróito. Em ciclo de quintas, Beethoven expõe o tema não só como variações, mas como alternativas sem nenhuma pretensão de remeter a nenhum desfeiche ou seqüência mas o fato é que o autor aí fixou o seu tema.

Para nós ao contrário das denominações correntes, que copiaram D'Indy, não denominamos a peça de uma fuga dupla.

Iniciaremos com a definição de Zamacois ao dizer que "*Fuga dupla é aquela que expõe e desenvolve um segundo tema, via de regra independente do primeiro e menos importante em uma nova exposição*"¹⁴ Oswaldo Lacerda afirma que "*a fuga dupla não tem um tema menos importante e no caso da Grande Fuga, eles são muito contrastantes, do que resulta uma diferença hierárquica*" (entrevista em 16.11.94).

Nosso parecer coincide com o do teórico holandês Sem Dresden que denomina Fuga com dois temas, aquela que os expõe isoladamente, mas quando juntos, passam a ser tema e contratema.¹⁵ Apoiamos a definição de Dresden visto que para nós o real motivo (aliás citando D'Indy) é o de que "*na fuga dita a vários temas, um deles é sempre considerado principal porque a fuga é por definição monotemática. Seu verdadeiro tema deve ser em princípio, único, e isso, devido à sua verdadeira característica que é a sua unidade*". Acerca dessa assertiva, D'Indy

¹⁴ Zamacois, op. cit., p. 132.



coloca que um segundo ou terceiro temas não dão vantagens à fuga, aliás irão enfraquecer o seu caráter essencialmente unitário.¹⁶

Por supormos a fuga mais uma textura do que uma forma, deverá ela mostrar interesse e variedade, sem porém atenuar a sua primordial característica, a unidade.

Portanto, quando vemos o tema exposto logo no início, numa tonalidade que o projeta num registro extrema-mente "ensolarado", podemos crer que Beethoven não teria outra intenção senão a de mantê-lo como medula dessa sua obra tentando mostrar coerência apesar da agressiva e violenta desagregação formal da peça.

Quartet

Overtura. Allegro. L. van Beethoven, Op.133. 1770 - 1827

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

Na obra, esse tema aparece com vários contratemas. O primeiro deles, chamado tradicionalmente de 2º tema, é aquele que lhe dá o aspecto de fuga dupla, tão proclamado entre os teóricos de Beethoven. Esse desenho aparece logo na fuga em si bemol c. 30 e tem suas reaparições de maneira surpreendente por toda a obra. Há aparições tão surpreendentes que, segundo Michael

15 Sem Dresden. *Algeme Muzieklee*, p. 298.

Steinberg, até nos leva a imaginar “que se estaria lidando com erros de copista”.

Ele é um espetacular desenho, assim narrado por Rolland: “... aos saltos de décima e de duodécima, igual ao nadador que se debate, dando à fuga um real aspecto de combate em furioso galope com suas botas de sete léguas e, preso num intervalo de quinta diminuta, tenta desesperadamente escapar”.¹⁷

Fuga.

Ernst Eulenburg Ltd..

Para nós esse é um contratema que, pela sua feição grotesca, desviou a atenção de outros contratemas como os do c. 167, 273 e 350.

16 D'Indy, op. cit., p. 37-44.

17 Romain Roland, op. cit., p. 159-161.

O tema da Grande Fuga lembra Bach em suas fugas nº 12 e 24 do Cravo bem temperado, vol. I, porém de certo modo inferior à inconfundível genialidade do mestre de Leipzig, pois o fez não passível de inversão ou capaz de Stretto. No entanto, se por um lado não realizou o cálculo matemático de Bach, por outro lado, potencialmente esse tema leva uma carga dramática tão elevada capaz de “amarrar” toda a obra através de uma forma cíclica.

Fuga XII

Molto moderato ($\text{♩} = 66$)

bene appoggiato

p bene appoggiato

soffo voce

(a 4 voci)

Fuga XXIV

a) Largo ($\text{♩} = 52$)

legato molto ed uguale

mf espress. dolente

(a 4 voci)

Inclusive o material desse tema possibilitou a confecção de um contraponto que nas mãos de seu artesão, tornou-se o contra sujeito mais ousado dos últimos séculos, pois prenunciou a escrita dodecafônica.

850

CT.

CT.

860

ff

ff

870

ff

Ratner diz que “... esta seção parece prenunciar a transformação temática de Liszt e Richard Strauss e o serialismo de Schoenberg e sua escola”¹⁸. Joseph Kermann também deixa clara sua opinião ao afirmar que “... esta transformação temática nos compassos 350 e seguintes pode ser a mais extrema antes de Schoenberg (1874-1951), uma peculiaridade magnífica...”¹⁹.

Para nós, este contratema é o mais importante dessa obra, superando em muito o primeiro que se anuncia galhardamente e tenta a todo custo arrebatá-la a posição de tema da Grande Fuga.

Sabemos que a Exposição é parte inegociável na estrutura de uma fuga. É aí que o tema passa pelas várias vozes, dialogando com seu(s) contratema(s) e com possíveis contrapontos livres ou floridos.

Na Grande Fuga, encontramos várias dessas exposições, estando as três mais importantes nos compassos 30-46, c. 167-191, c. 273-304.

18 Leonard Ratner. *Classic Music Expression Form Style*, p. 270.

19 Kermann, op. cit., p. 292.



Handwritten musical score on page 118, featuring four systems of music. The score is written in treble, alto, and bass staves, with dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The piece includes several measures marked with a circled 'T' and a box labeled 'C.T.' (Crescendo/Terminando). The systems are numbered 35, 40, and 45.

System 1 (Measures 35-38): Features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. A circled 'T' is present in the second measure. A box labeled 'C.T.' is at the end of the system.

System 2 (Measures 39-42): Continues the melodic and bass lines. A circled 'T' is present in the fourth measure. A box labeled 'C.T.' is at the end of the system.

System 3 (Measures 43-46): Continues the melodic and bass lines. A circled 'T' is present in the first measure. A box labeled 'C.T.' is at the end of the system.

System 4 (Measures 47-50): Continues the melodic and bass lines. A circled 'T' is present in the first measure. A box labeled 'C.T.' is at the end of the system.

170

C.T.

sempre pp

sempre pp

C.T.

sempre pp

pp

pp

180

sempre pp

C.T.

sempre pp

190

270

cresc.

sf

CT1

T

280

sf

ben marcato sf

CT1

T

cr1

CT2

ben marcato sf

290

CT2

CT1

ben marcato

300

CT1

CT2

ben marcato

Após cada uma dessas exposições, temos os “divertimenti”, parte lúdica da fuga. É quando na dramaticidade de Beethoven transparece aquela gama de conflitos tão ausentes do universo de Bach, mas tão próximos dos desenvolvimentos das sonatas. É a magia de uma maravilhosa forma de lógica, na qual seu jogo das proporções não sufoca a emoção. Citando D’Indy, *“Beethoven, mesmo respeitando os assentamentos tradicionais da fuga, soube dilatar prodigiosamente a forma”*²⁰ e é o mesmo D’Indy que proclama *“se Bach teve o grande mérito de criar fugas de maneira livre, sem macular o espírito e a essência do gênero, Beethoven foi o primeiro a introduzir nelas o elemento que podemos caracterizar de algo mais humano”*.

Enfim, tendo levado a forma sonata, gênero no qual a essência de sua força criadora se revelou, até suas últimas conseqüências, Beethoven não deixou de revestir a Grande Fuga daquele mesmo arrojo dramático. Isso foi algo que não se sentiu anteriormente, nem mesmo ainda em Bach, de onde se entende com bastante clareza o posicionamento de D’Indy.

Beethoven não se ateuve à circunvizinhança das tonalidades nas elaborações do divertimento, ele próprio em seu “Tratado de Composição” cita que basta ter *“uma boa perna e vistas agudas, sem perigo de extravio, para sair dos tons no grande episódio central das fugas”*.²¹

20 D’Indy, op. cit., p. 96.

21 L. van Beethoven. *Tratado de Harmonia e de Composição*.



2

FA

512

Mib

120

CLA



Handwritten musical score on page 123, featuring six systems of music. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *ff*, *sf*, *sfz*). The systems are numbered 310, 320, 330, 340, and 350.

Handwritten annotations in circles and arrows indicate specific notes or chords across the systems:

- System 310: **FA** (circled) with arrows pointing to the right.
- System 320: **Sib** (circled) with an arrow pointing right; **Mib** (circled) with an arrow pointing right.
- System 330: **LAB** (circled) with an arrow pointing right; **Re b** (circled) with an arrow pointing right.
- System 340: **SOL b** (circled) with an arrow pointing right; **SIM** (circled) with an arrow pointing right; **MIM** (circled) with an arrow pointing right.
- System 350: **LAN** (circled) with an arrow pointing right; **RE** (circled) with an arrow pointing right; **SOL** (circled) with an arrow pointing right; **DOM** (circled) with an arrow pointing right.

The score concludes with a final measure marked *ff* and a double bar line.

Zamacois nos diz que “*não há inconvenientes em introduzir novos contratemas na segunda seção*”.²² É o que acontece quando novos desenhos aparecem sem desfigurar a escrita fugal quando o autor da Grande Fuga com todas as suas proezas dramáticas não perde as rédeas em seu galopar furioso e ciclópico.



22 Zamacois, op. cit., p. 84.

Na Grande Fuga, os episódios apresentam tal variedade, que em sua realização, cada momento supera em interesse o seu precedente, sem no entanto abandonar sua interdependência, mostrando claramente o objeto unitário da obra. Aliás, Joaquim Pena observa que *“quanto mais extensa a fuga, mais variedade devem oferecer os episódios afim de que as freqüentes repetições do tema não faticuem, dando uma sensação de monotonia”*.²³

Não há dúvida que Beethoven através dos ingredientes de uma linguagem musical dramática, abriu possibilidades inusitadas para o gênero que, após esta obra, sofreu uma verdadeira revolução. É o que demonstra os compassos 414 ao 452, onde Lam com muita propriedade aponta como *“a variação mais extrema do motivo do tema, impacto dramático jamais excedido no estilo sonata para o qual seria um recurso natural”*.²⁴

23 Joaquim Pena, op. cit., p. 981.

24 Lam, op. cit., p. 146.



Handwritten musical score system 1, measures 415-420. The system includes a vocal line (T) and piano accompaniment. The piano part features a 'CT' (Cello/Trombone) section. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'p' (piano). The measure number 420 is indicated above the staff.

Handwritten musical score system 2, measures 421-426. The system includes a vocal line (T) and piano accompaniment. The piano part features a 'CT' (Cello/Trombone) section. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'p' (piano). The measure number 420 is indicated above the staff.

Handwritten musical score system 3, measures 427-432. The system includes a vocal line (SOP) and piano accompaniment. The piano part features a 'CT' (Cello/Trombone) section. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'p' (piano). The measure number 480 is indicated above the staff.

Handwritten musical score system 4, measures 433-438. The system includes a vocal line (SOP) and piano accompaniment. The piano part features a 'CT' (Cello/Trombone) section. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'p' (piano). The measure number 440 is indicated above the staff.

Handwritten musical score system 5, measures 439-444. The system includes a vocal line (SOP) and piano accompaniment. The piano part features a 'CT' (Cello/Trombone) section. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'p' (piano). The measure number 450 is indicated above the staff.

De maneira muito particular, Beethoven consegue em todas as circunstâncias fazer com que o sentido formal e a percepção dos limites da forma se imponham, adaptando perfeitamente o conteúdo dramático às exigências formais.

Zamacois divide a fuga em três seções. Confirmamos essa "divisão" porém, fica bastante claro que ela não irá nunca interferir na coesão unitária, isto é, a sua "textura" não será afetada. A fuga oferece esta capacidade da divisão na indivisibilidade, tornando-se, portanto, apenas teórica essa divisão.

Zamacois afirma também que a terceira seção da fuga "*é o retorno ao tom principal, para reafirmá-lo e terminar nele a composição. Somente nas fugas que tem estruturada a segunda seção, resulta indiscutível a existência de uma terceira seção*".²⁵ É o que também afirma Júlio Bas em seu tratado de formas musicais.²⁶

PARTE TERZA - FORMA BINARIA O TERNARIA

181

la *Romanza*, ed il grandissimo numero di pezzi con nomi capricciosi o variamente espressivi, quasi tutti sono foggiate su questa forma.

La stessa *Fuga* confessa la sua dipendenza da questo tipo importantissimo così:

A	B	A'
Prima e maggiore esposizione tematica nel tono principale.	Esposizioni secondarie nei toni affini, collegate dai « divertimenti ».	Stretto, cioè ritorno ad esposizioni nel tono principale, rinnovando l'interesse della ripresa col serrare dell'entrata del tema.

Il sommo Maestro della Fuga, G. S. Bach, confessa di continuo questo concetto. Spesso egli rinuncia al carattere ed all'effetto dello « stretto » nella ripresa (il vero « stretto » manca forse nel maggior numero delle Fughe di G. S. Bach), e fa qualche nuovo episodio nel tono principale; talvolta senz'altro ripete la prima esposizione. L'esempio più tipico, e d'immortale bellezza, si trova nella grande Fuga in *mi* min. per organo, N. 9 nel vol. II. dell'edizione Peters.

25 Zamacois, op. cit., p. 85.

26 Júlio Bas. *Trattato di Forma Musicale*, p. 181.



Assim, se tivermos a exposição dos compassos 30 ao 46, a partir do compasso 138, teremos pis expostos ortodoxamente, nas quatro vozes o tema, a resposta e o contratema inicial, constatando-se aí, então, a terceira seção e a forma fuga.

138 140

T

T

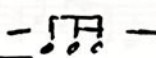
T

F. E. 1198

Já expusemos em considerações anteriores que Beethoven abriu novos horizontes com a variação amplificada, rompendo com a simetria do modelo e concordamos plenamente com D'Indy que atribui a Beethoven esse novo avatar da variação. Enfim, concordamos que os trechos dos compassos 58, 111 e 138 tenham caracterizado três variações importantes até o compasso 189, nesta parte propriamente trabalhada da composição.

The image displays two systems of musical notation for a piano sonata. The top system is labeled with the measure number '158' above the first staff. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The bottom system is labeled with the measure number '60' above the first staff. It also consists of four staves (two treble, two bass) in the same key and time signature. This system features similar musical notation with rhythmic patterns and dynamic markings. The overall layout is clean, with clear staff lines and legible notation.

E. E. 1198

8 2 -  -



Dentro dessas notas está, parece-nos mais próxima a solução de Kernani quando aponta na fuga como seu principal modelo. A transformação tonal, assim, torna-se interessante e elucidativa para a compreensão da obra. A análise é, portanto, uma análise que o tema para sobre ela como se estivesse escondido no imaginário. A transformação tonal é, portanto, uma transformação que se encontra no imaginário.

27 Kernani, op. cit., p. 272.



No entanto, nosso posicionamento é que Beethoven priorizou em toda a obra, a unidade que encontramos na obra cíclica mais do que ter fixado nela as variações como expuseram D'Indy, Marliave, La Guardia, Basil Lam, Lonchamp e mesmo Rolland.

Dentro dessa nossa visão, parece-nos mais próxima a solução de Kermann quando aponta na fuga como seu principal mecanismo, o da transformação temática.²⁷ Assim, citamos Leichtentritt que estabelece uma interessante diferença entre variação e obra cíclica: *"... na variação amplificadora, é suficiente que o tema pare sobre ela como se estivesse escondido ou imaginado. A fascinação repousa no fato de que ela dá à imaginação infindáveis oportunidades.*

²⁷ Kermann, op. cit., p. 279.

Já o tema cíclico oferece através da obra, a ambos, ouvinte e compositor, igualmente um seguro apoio no afã de que essa obra em nenhum momento sofra descontinuidade, visando estabelecer, portanto, um vínculo".²⁸

Os citados teóricos continuam vestindo toda a obra com variações, como se essa forma fosse dar uma solução formal para a informalidade explícita na qual se traduz a Grande Fuga.

Para nós é bastante claro nessa obra a transparência do comprometimento de Beethoven com a sonata, principalmente quando no episódio central dessa primeira parte da fuga podemos observar com nitidez o caráter dramático do desenvolvimento do Allegro de Sonata.

Sabemos que as origens da Sonata são complexas. Ela só veio a ser conhecida como forma padronizada após ter sido definida em termos precários por Anton Reicha (1770-1836) em 1826 e depois por Czerny (1791-1857) em seu compêndio "Escola Prática de Composição" de 1848. "A expressão *forma sonata* só viria a ser usada a partir de 1845 por Adolph e evoluiu a partir de uma síntese flexível de diversas estruturas".²⁹

O fato é que da sua evolução monotemática bipartida passou-se, mais adiante, ao primeiro tempo da sonata de tipo ternária com dois temas, da qual C.P.E. Bach foi o precursor. Aliás C.P.E. Bach foi precursor não só da sonata clássica como conhecemos naqueles aspectos formais, como também da idéia

28 Hugo Leichtentritt. *Musical Form*, p. 104.

29 Horta, op. cit., p. 131.



de tensão dramática com seus elementos conflitivos, base da produção do classicismo vienense e essência de toda a obra de Beethoven.

Sobre a “forma sonata”, respalda-nos Zamacois: a “... a construção ternária foi primeiramente monotemática, ou seja, à base de um único tema principal que era exposto, desenvolvido e reexposto”.³⁰

Desse modo, podemos concluir que Beethoven revestiu a Grande Fuga da arcaica forma monotemática, de sonata, fato condizente com o já bastante comentado “retorno” do mestre às formas renascentistas e barrocas de sua terceira fase, tornando-se, assim, bastante evidente que o trecho aqui analisado seja definitivamente o primeiro movimento da sonata “Grande Fuga” opus 133.

A partir do compasso 159, tomado pelo impacto que só os andantes das sonatas clássicas podem nos causar, ingressamos no “meno mosso” da Grande Fuga quando o tema reaparece numa forma cíclica com um caráter melódico muito diferente.

30 Zamacois, op. cit., p. 170.



Meno mosso e moderato. *sempre pp*

160

pp

sempre pp

170

sempre pp

pp

180

Segundo Radcliffe "... por muitos anos, esse caráter de obra de fôlego da primeira seção da Grande Fuga cegou muitos músicos em detrimento da

maravilhosa beleza e serenidade da música que a segue, a seção em sol bemol maior, cheia de beatitude e relaxamento".³¹

Nesse trecho, o contratema apontado por L. Ratner como *"um elemento contrapontístico minimalista, traduzido em valores pequenos constantes em estilo lírico"*³² toma o lugar do audacioso contratema inicial "abraçando" durante todo o trecho o tema da fuga, agora de modo calmo e enternecido.

Romain Rolland comenta a respeito desse desenho: *"... é inspiração terna religiosa, pacificadora do velho Beethoven, tocada pelo raio de fé e de amor do 'Benedictus' e do episódio de recolhimento da fuga do opus 106. Por baixo, calmo, suave, desliza o tema 'Pax Vobiscum'"*.³³

Esse caráter diferenciado do tema bem justifica o fato de chamarmos esse "meno mosso" de um segundo movimento de sonata.

Bem a propósito, D'Indy localiza em Beethoven elementos transcendentais à elaboração pura e simples de uma obra em forma de fuga quando diz *"... o mestre de Bonn quis restituir à fuga até então fixada em insípidos 'et vitam venturi saeculi' e em inúteis 'Amen', o seu caráter de peça musical"*.³⁴

Kermann considera que *"... essa intervenção lírica em sol bemol é construída em uma outra versão que não pode ser considerada uma fuga sequer..."*.³⁵

31 Philip Radcliffe. *Beethoven String Quartets*, p. 142.

32 Ratner, op. cit., p. 269.

33 Rolland, op. cit., p. 162.

34 D'Indy, op. cit., p. 95.

35 Kermann, op. cit., p. 279.

Sabe-se que a tonalidade do movimento lento de sonata não obedece sempre àquele principal da obra, mas não deixa de ser conectado com ele. É o que temos nesse andante, como podemos constatar pelo parentesco tonal estabelecido pelas notas comuns entre os dois acordes de tônica, colocados em relação harmônica: si bemol e sol bemol.

Beethoven não deixou de anunciar o tema numa introdução de oito compassos (do c. 159 ao c. 166) e o contratema preludiando-o no primeiro violino (do c. 161 ao 167). Expôs dessa maneira tema e contratema separadamente nessa curta introdução de oito compassos.

Meno mosso e moderato. C.T.

160

Introdução

170

EXPOSIÇÃO

sempre pp

sempre pp

Após a “exposição” com as quatro entradas nas quatro vozes (do c. 167 ao 191) o episódio da fuga começa no compasso 192, representando por um stretto do tema e resposta.

ExPOSIÇÃO 170

sempre pp

sempre pp

pp

etc.

190 EPISÓDIO

stretto

stretto

stretto

stretto

200

etc.

A volta ao tema no compasso 209 faz com que a 3ª seção fique caracterizada. Porém, muito acima da fuga com três seções plenamente estruturada, Beethoven sobressaiu aí a forma "Lied", usada nos movimentos lentos das sonatas.

Acerca da forma Lied, Zamacois diz que "... no 'Lied' ternário a reexposição é total ou parcial, freqüentemente enriquecida melodicamente ou ritmicamente, às vezes ampliada com um pequeno desenvolvimento. "É o que temos a partir do compasso 220".³⁶

4

3ª seção

210

sempre pp

sempre pp

sempre pp

sempre pp

36 Zamacois, op. cit., p. 184.

Desenvolvimento

220

cresc. *f*

dim. *piu dim.*

230

p *piu p* *pp*

A esse respeito observa Magnani: “... o segundo andamento, em forma de Lied, apresenta geniais exceções em Beethoven, como o recitativo do concerto n° 4 para piano, onde cada frase é introduzida pela orquestra e repetida pelo solista, quase sempre com variações ornamentais de natureza melismática”.³⁷

Após essas observações e após pessoalmente termos ouvido esse mesmo trecho na versão para piano a quatro mãos opus 134 realizada pelo próprio Beethoven, temos certeza que ao designar esse trecho de um segundo movimento, estaremos fazendo jus ao elevado grau que atingiu com ele a forma sonata.

Ou seja, o mestre concebeu esse segundo movimento dentro dos moldes do “Lied” ao mesmo tempo que o condicionou à escrita fugal.

Ei-lo em sua íntegra:



37 Magnani, op. cit., p. 146.

170

sempre pp

sempre pp

sempre pp

pp

pp

180

sempre pp

sempre pp

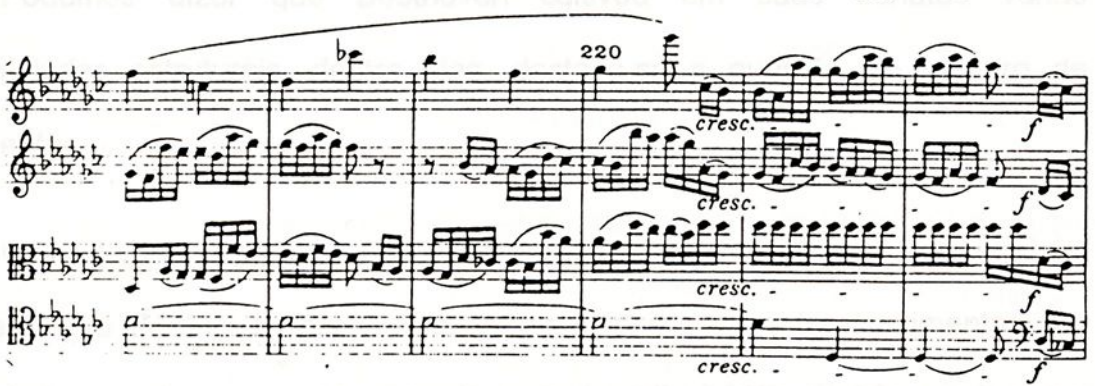
b^b

190

200

210

sempre pp



A partir do compasso 233, temos o mais desafiador e inédito “Allegro molto con brio” composto por Beethoven.

As intrigas já começam quando segundo Kermann “*para alguns críticos, a forma sonata é uma espécie de ‘abracadabra’ implorando pela questão real de coerência*”.

Podemos dizer que Beethoven cultivou em suas sonatas várias possibilidades estruturais, dentre elas, destaca-se a questão do número de movimentos.

Considerando-se especificamente as sonatas para piano, a princípio, pareceria que Beethoven havia privilegiado a idéia de quatro movimentos. Ao longo do tempo observaremos, contudo, que ele volta à idéia de três movimentos e, às vezes, até de dois. Das suas trintas e duas sonatas para piano, catorze possuem quatro movimentos, doze possuem três e seis, somente dois.

Tendo utilizado quatro movimentos em suas quatro primeiras sonatas (as três opus 2 e a opus 7), poderíamos pensar que isso seria estabelecido como padrão. No entanto, um importante dado que corrobora a idéia de que Beethoven não tinha apreço maior pela utilização de quatro movimentos é o número de sonatas para piano com três, que se destacam e são sempre fonte de citação quando se fala desse autor.

As sonatas nº 14, opus 27 nº 2 “ao luar”, a nº 8 opus 13 “Patética”, a nº 17 opus 31 “Tempestade”, a nº 21 opus 53 conhecida por “Waldstein” no mundo saxônico e por “Aurora” no mundo latino, a nº 23 opus 57 “Apassionata” e,



finalmente a nº 26 opus 81 “Les Adieux”, são as mais divulgadas de Beethoven e todas tem três movimentos. É importante que se ressalte que essas sonatas em três movimentos possuem caráter mais inovador do que aquelas em quatro. Foi também a popularidade maior que angariaram.

Partindo do pressuposto de que Beethoven “ousou” mais nessas sonatas de três movimentos (tendo definido nas de quatro seus alicerces mais conservadores), podemos em função desse caráter inovador colocar a Grande Fuga na categoria das obras de três movimentos.

Beethoven nesse seu retorno às fontes arcaicas do contraponto e barroco em sua denominada terceira fase, voltou igualmente à sonata pré-clássica, não incluindo o terceiro movimento “scherzo”. Isso não quer dizer que implicitamente não tivesse feito, pois inicia este trecho seguinte numa evocação ao espírito do “scherzo”, como também deduz Radcliffe: “A seção seguinte ‘Allegro con brio’ é um scherzo em tudo, menos no nome, e o tema em forma de dança rítmica aparece sem pretensão fugal pela primeira vez”.³⁸

Mais do que o “scherzo” de Radcliffe, Kermann faz alusão ao trecho inicial ironizando-o: “... esta seção, totalmente não fugal, quase cômica e dançante, zomba das pretensões contrapontísticas da obra”.³⁹

38 Radcliffe, op. cit., p. 143.

39 Kermann, op. cit., p. 279.

Cantorum, La Guardia aponta as seguintes variações ver os versos no-

Allegro molto e con brio.

240

250

Nesse "scherzo", o contraponto livre e a presença do tema anunciado na "overtura" demonstram uma nítida intenção de unificar a composição.

O consenso dos tratadistas mais tradicionais é assinalar todo este trecho como sendo variações da fuga anterior. La Guardia por exemplo cita D'Indy e diz que "... é enorme a complexidade desta fuga e variações combinadas". Assim como Marliave e outros que seguiram as orientações do criador da Schola

Cantorum, La Guardia aponta as seguintes variações: ver os trechos no apêndice).

- 1ª Variação: volta ao tom principal de si bemol, c. 233 até c. 272.
 2ª Variação: Tema no Cello por "augmentationem, c. 273 até 304.
 3ª Variação: episódio com tema por diminuição e abundantes trilos, c. 305 até c. 349.

Desenvolvimento dessas variações:

- 1º episódio: c. 350 até trinados do compasso 413.
 2º episódio: c. 414 até c. 492.
 3º episódio: c. 493 até c. 510.
 Coda: 533 ao 741.

Entretanto segundo as nossas observações, esse movimento, após iniciar com o interlúdio do tipo "scherzo" no c. 273 em Lá bemol, o compositor reafirma a sua pretensão fugal através da exposição do tema nas quatro vozes com os dois contratemas, mas acima de tudo mostra de modo convincente o tema cíclico da sonata e unitário da Grande Fuga.

270

cresc. - - - - -

cresc. - - - - -

cresc. - - - - -

cresc. - - - - -

CT 1

T

280

sf sf sf sf ben marcato sf

sf sf sf sf ben marcato sf

290

sf sf sf sf ben marcato

300

sf sf sf sf

CPTO LIVRE

sf ben marcato ff

Sobre essa fuga em lá bemol, protagonista desse terceiro movimento, Kermann opina: “... a continuidade se segue pró-táticas de choque, como é garantida pela overture ‘vandala’. É quando a não menos violenta, furiosa e extensa como a fuga em si bemol e tão incessantemente barulhenta, a fuga em lá bemol, enraivecida como explosão apocalíptica, a excede de longe em sua complexidade contrapontística e modulatória. Nela, a combinação de contraponto triplo virtuosístico é usado mais como uma armazenagem do material motivico do que como um bloco de construção de uma fuga real. A altamente indisciplinada fuga em lá bemol, talvez a seção que Beethoven poderia querer ter descrito como ‘recherché’, impressionou menos pelo seu desenvolvimento fugal, que através da invenção extraordinária de todo o seu material”.⁴⁰

As exposições da fuga, que foram bastante nítidas no 1º e 2º movimentos, também o são no terceiro. Assim, após a exposição que começa no compasso 273 até o 305, inicia-se um extenso episódio ou desenvolvimento na forma sonata. Trata-se de um episódio tão interessante e original a ponto de Kermann assim ter-se pronunciado: “Tecnicamente, estes poderiam ser chamados de ‘episódios’ mas eles tem um sentido muito mais integral de sujeitos novos”.⁴¹

40 Kerman, op. cit., p. 279-294.

41 Kermann, op. cit., p. 293.

First system of musical notation, featuring a piano (p) dynamic marking and a *ben marcato* instruction.

Second system of musical notation, starting at measure 290, with a *ben marcato* instruction.

Third system of musical notation, starting at measure 300.

Fourth system of musical notation, featuring a *ben marcato* instruction. The system is divided into two sections: **EXPOSICÃO** and **EPISÓDIO**.

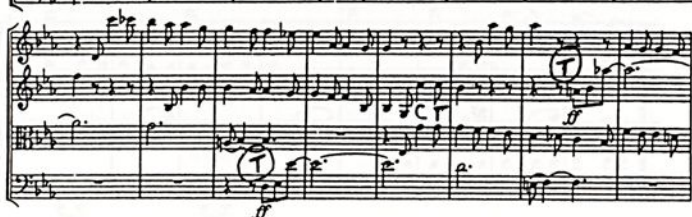
Fifth system of musical notation, starting at measure 310.

Sixth system of musical notation, starting at measure 320.

Seventh system of musical notation, starting at measure 330.

Eighth system of musical notation, continuing the piece.







Meno mosso e moderato.



poco a poco sempre più allegro ed accelerando 520 il tempo

520

540

Allegro molto e con brio.

560

Assim, fazem parte desse episódio o contratema “serial” dos compassos 350, o impacto dramático causado pela extrema variação no compasso 414 e posteriores, o centro anômalo que representa o compasso 453 e seguintes, e o compasso 459 com uma alusão ao 2º movimento “meno mosso” numa combinação entre o 1º tema e sua inversão num contraponto duplo. Em todos esses trechos mencionados há uma “tentativa” de exposição a quatro vozes, mostrando a fidelidade de Beethoven por toda a obra ao estilo fugal.

A mal explicada volta do “Allegro con brio” (533) poderia dar ensejo até afirmarmos que o compositor tivesse insinuado a forma “rondo”.

O fato é que do compasso 533, novamente a fuga adquire novamente o mesmo caráter livre do 233, rumando para a reexposição da fuga em la bemol ou do terceiro movimento do “Allegro molto e con brio”. Beethoven, no entanto, eclipsou com muita elegância essa reexposição, colocando em seu lugar (compasso 565) o único trecho autenticamente harmônico dando um grande contraste à fuga não deixando no entanto de fazer transparecer a unidade da peça com fragmentos do tema.

533 Allegro molto e con brio.

The image shows a musical score for measures 533 to 540. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The tempo/mood is 'Allegro molto e con brio'. The first staff (Treble) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (Alto) starts with an alto clef and a key signature of one flat. The third staff (Bass) starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'fp' (fortissimo piano). The measures are numbered 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, and 540.

550

560

"REEXPOSIÇÃO ECLIPSADA" 570

580

O tema da Grande Fuga retorna integralmente no compasso 663, reafirmando a forma cíclica da peça, ao iniciar aí a extensa coda que exporá numa síntese todos acontecimentos da obra. Vale a citação de Rolland que qualifica o tema de *“magistralmente tocado em oitavas e uníssono na tonalidade principal, pondo-se em marcha como no início da fuga, através das formidandas colunas que abriram o seu pórtico”*.⁴²

The image shows a musical score for the end of a piece, specifically measures 660 to 663. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). The tempo changes from **Allegro.** to **Meno mosso e moderato.** at measure 660. The key signature is B-flat major (two flats). The first two staves have a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The last two staves have a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The music features a prominent eighth-note rhythmic pattern in the upper staves, which is repeated in the lower staves. The score ends with a double bar line and repeat signs.

⁴² Rolland, op. cit., p. 164.

-CODA-

Allegro molto e con brio.

Measures 870 to 879 of the Coda section. The music is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a four-staff arrangement with dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). The melody is characterized by eighth-note patterns and slurs. Measure 870 is marked with a 'b' (basso) and a '670'.

Measures 880 to 889 of the Coda section. The music continues in 2/4 time, key of B-flat major. It features a four-staff arrangement with dynamic markings of *f* (forte) and *sf* (sforzando). The melody is characterized by eighth-note patterns and slurs. Measure 880 is marked with a '680'.

O trecho final, compasso 716 é assim descrito por Radcliffe: “... enquanto no compasso 30 estávamos imediatamente cômicos do senso do conflito entre duas personalidades incrivelmente diferentes, aqui, no entanto, tudo é lírico e harmonioso e seu efeito no último estágio de tão importante e dramática obra é o de uma perfeita moldura do enorme desenho.”⁴³ Melhor dizendo, os degladiantes personagens reaparecem finalmente de mãos dadas, fato que parecia impossível acontecer. Eis novamente a magia do gênio. Beethoven reestabelece o princípio sonata naquilo que há de mais típico e definidor, ou seja, a resolução do conflito dos temas antagônico.



43 Radcliffe, op. cit., p. 146.

720

780

740

Durante esse contacto com a obra, tivemos inúmeras oportunidades de presenciar a forma labiríntica da Grande Fuga que como já afirmamos nela encontramos uma arquitetura toda especial, caminhos ordenados onde o senso de direção é confusamente ordenado.

Vejamos, por exemplo, o trecho do c. 233 bastante definido como uma bem sucedida "giga", a magnífica volta ao meno mosso do c. 493, a passagem do c. 511 que parece destinado a fazer desaparecer pouco a pouco toda sensação de movimento, o trecho do c. 533, repetição surpreendentemente literal do interlúdio do tipo scherzo que levaria à esperada reexposição, o trecho do c. 565 que traduz uma confortável expansão dos semitons do tema em uma harmonia tão sensorialmente atraente como as de Mozart, o c. 610, onde encontramos a beleza celestial do tema ali transfigurado, o trecho do c. 663, pequena e irreverente pequena peça de uma parada militar ou uma demonstração de força numa afirmação insistente em prolongar a obra lembrando as intermináveis codas das sinfonias 3 e 5.

-233-
Allegro molto e con brio.

240

250

493 - Meno mosso e moderato.

500

510

-511-

poco a poco sempre più allegro ed accelerando

520 il tempo

25

580

piu p *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

533 Allegro molto e con brio.

540

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

550

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

560

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

565- 670

Four staves of music. Measures 565-670. Dynamics: *cresc.*, *f*, *sf*, *dim.*

580

Four staves of music. Measures 580-589. Dynamics: *p*, *cresc.*, *f*, *sf*, *dim.*

Four staves of music. Measures 590-599. Dynamics: *p*, *pp*, *sempre pp*

590

Four staves of music. Measures 590-600. Dynamics: *sempre pp*, *pizz.*, *pp*

600

Four staves of music. Measures 600-609. Dynamics: *pizz.*

610

cresc. *pp* *sempre pp* *arco* *pp* *sempre pp*

620

sempre pp

633-
Allegro molto e con brio.

670

ff *sf* *f* *p*

680

ff *sf* *f* *p*

Esses caminhos são magnificamente ordenados. Porém, na lógica formal da composição ainda confinada no período clássico, qual o direcionamento que eles delineiam, ou ao menos configuram no desenvolver dessa obra?

Repetindo as palavras já anteriormente ditas, essa “aparência” geométrica articulada numa estrutura desorde-nada sugere a aproximação do Caos e da Ordem.

Philadelpho Menezes, professor do programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP, escreveu no jornal daquele curso em 2 de setembro de 1996 que “no roteiro cultural do tempo, sempre que o belo vem apresentar a ordem, o feio desponta com a iminência do Caos. Sempre que a ordem nos assegura o universo do sublime, o Caos nos incomoda com a presença do grotesco. Ou melhor, sempre que o belo vem apresentara ordem, o feio desponta com a iminência do Caos”.





380

840

850

22

-423-

Handwritten musical score system 1, measures 423-432. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Handwritten musical score system 2, measures 433-442. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with various rhythmic patterns and rests. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Handwritten musical score system 3, measures 443-452. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with various rhythmic patterns and rests. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Handwritten musical score system 4, measures 453-462. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with various rhythmic patterns and rests. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

A aleatoriedade do Caos dando ensejo ao impulso lúdico nesse labirinto, lembra o citado em Schiller *“jogo responsável pela beleza das qualidades estéticas dos fenômenos”*. Esses compassos também sugerem o que Philadelpho afirma, *“a presença do grotesco despontando a iminência do Caos”* pois verificamos neles ingredientes como simetria e assimetria, equilíbrio e desequilíbrio, forma e antiforma, enfim, nela determinando a sua retórica sugerida pela estrutura desordenada.

Gostaríamos de reforçar o nosso posicionamento, citando a opinião de alguns tratadistas. Assim Lam intervém nessas considerações ao afirmar que *“qualquer expressionista pode produzir um efeito de violência caótica, mas Beethoven nunca perdeu o contato com a Idade da Razão, num triunfo notável da mente”*. Acerca desses trechos dos compassos 310 ao 484 Lam diz que *“Beethoven escreveu essa seção da fuga num estilo que não se pode chamar de profético, já que ninguém teve a coragem ou a força criativa para imitá-lo ali. Como poderemos, então, apreciá-lo por ter inventado uma música além do processo histórico?”*. A definição de Stravinsky é certa: *“Essa peça musical absolutamente contemporânea que será contemporânea para sempre”*. Seja como for, quem como Beethoven tivesse sabido traduzir a amedrontadora *“terribilità”* desses temas de fuga teria certamente apreciado a pergunta apócrifa de Jowett na charge de Beerbohm: *“E que fariam eles com o Graal quando o encontrassem?”*⁴⁴

Radcliffe se expressa desta maneira acerca desses trechos: *“seria impossível esperar que um trabalho dessa monta mantivesse uma textura fugal*

(...) e sua extrema dificuldade técnica indubitavelmente impõe uma extenuação em ambos executantes e ouvintes, o que é menos observável quando é tocado por uma orquestra de cordas. É no vigor de suas primeiras dez páginas que as palavras 'bravio', 'áspero', 'desigual', 'austero', 'tempestuoso' ou 'estranho' tem sido aplicadas ao trabalho como um todo".⁴⁵

Também Rolland nos diz que: "doravante já não se trata de fuga regular e sim, livre jogo entre temas (...) o trillo sacode a sua chama de hilaridade, em agudos gritos para as alturas (...) e em réplicas ofegantes o movimento dançante toma cada vez mais uma feição dionisíaca, incansável (...). Eis aí o monstro. Pinte-o. Anatomizei a sua arquitetura evoquei o seu 'mens agitat molem' que durante três quartos da sua duração põe à prova o ouvido e o espírito mais aguerrido para estes grandes vôos de altitude. mas quem poderá dizer que as mais altas obras que constituem os píncaros do gênero humano, *Ésquilo, Dante, são acessíveis a pulmões não exercitados!*"⁴⁶

Em novembro de 1995, o professor Oelsner nos concedeu uma valiosa entrevista acerca dessa obra que gostaríamos de mencionar. O ex-violinista do antigo "Quarteto Municipal" de São Paulo tocou o ciclo completo de toda a obra quartetista de Beethoven por várias vezes nas décadas em que este conjunto foi mais prestigiado no Brasil (entre 1940 a 70). O conjunto era composto pelos professores Gino Alfonsi e Alexandre Schaffman violinos, Johanes Oelsner, viola e Calixto Corazza, violoncelo. Diz o professor na referida entrevista: "*minha opinião acerca dos últimos quartetos de Beethoven é que eles são filósofos.*

44 Lam, op. cit., p. 178-79.

45 Radcliffe, op. cit., p. 142.



Parece que foram escritos para cada instrumento e depois ele juntou-os para quarteto. São geralmente só executados dentro do ciclo dos quartetos e requerem um grande trabalho e preparo dos quartetos ao mesmo tempo que exigem uma grande concentração por parte do público. É pois tão difícil a técnica de execução quanto a dificuldade de eles serem compreendidos". Quando perguntado qual teria sido a sua sensação pessoal acerca da maior ou menor comunicação com os ouvintes ao executar a Grande Fuga, nos respondeu: *"um arrepio! O público externava a sensação de êxtase, num ato de admiração ao nosso esforço. Certa ocasião, o Gilberto Mendes nos convidou para tocarmos no festival 'Música Nova' em Santos e então fizemos coisas incomuns para os ouvintes, músicas que não eram escritas com notas, mas linhas tais como em Janacek um compositor mexicano que ele nos deu a partitura. Aí incluímos a Grande Fuga. Mas quando acabamos, o público se manifestou que essa obra de Beethoven era a mais moderna de todas as outras peças."* Ao terminar a entrevista, o professor Oelsner finalizou: *"acho que Beethoven devia ter achado a forma quarteto a mais expressiva, a mais misteriosa, pois seu corpo ainda estava no nosso mundo, mas a mente não".*

Atualmente o "Quarteto Municipal" teve sua continuidade com o não menos valoroso e atuante "Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo", composto pelas violinistas Maria Vischina e Betina Stegmann, pelo violista Marcelo Jaffée pelo violoncelista Robert Suetholz, todos com intensa atuação como solistas e professores em nossas Universidades. Acerca da Grande Fuga, também esse

46 Rolland, op. cit, p. 165.



grupo assim se manifestou: “a Grande é peça para ser analisada, mas não executada. Ainda não chegou o seu tempo”.

Finalizando, citaremos Jacques Lonchamp, na edição mais recente acerca dos quartetos (1989) que diz: “... a Grande Fuga permanece uma obra difícil. Por certo alguns lastimar-se-ão ainda por muito tempo acerca de suas ‘dificuldades graníticas’ (duretés rocailleuses) mas não se pode duvidar que esta seja uma das obras-primas das mais completas e sugestivas que Beethoven escreveu”.⁴⁸

⁴⁸ Jacques Lonchamp. *Les Quartuors de Beethoven*, p.156.



BIBLIOGRAFIA

CONCLUSÃO

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Beethoven, certamente influenciado pela filosofia hegeliana na qual tudo se processa por contradição, instituiu na “Ordem” existente, tanto pela fuga quanto pela sonata (TESE), o “Caos” encontrado na desordem do encontro dessas formas antagônicas (ANTÍTESE), resultando na composição cíclica, unitária, contemporânea representada pela Grande Fuga op. 133. (SÍNTESE).

BAIRSTOW, Edward C. *The Evolution of Musical Form*. New York: Oxford

Ou melhor, há no opus 133 a “ordem” da fuga, a “ordem” da sonata. Cada uma dessas composições tem elementos peculiares, organizados de forma singular que lhes confere uma identidade e assim as diferenciam das outras formas de compor. A sobreposição destes todos orgânicos gera um outro ordenamento que não é aceito devido a sua estranheza. Sua forma diferente, inusitada, incomoda e é tomada como “Caos”. Mas o que passou despercebido aos contemporâneos de Beethoven e à maioria dos críticos musicais é que a Grande Fuga não era uma confusão de sons, irreconhecíveis, incatalogáveis, mas uma nova forma de organização, a síntese unitária à qual nos referimos.

Assim, perante a análise semiótica, podemos dizer que o riquíssimo aspecto qualitativo da *“expressão musical da Grande Fuga permite uma variação infinita na recepção, uma fruição múltipla. Nesta perspectiva, ela é labirinto, enigma que clama para ser decifrada a cada instante. Por sua vez, se o Caos é uma totalidade indiferenciada, sem a presença da razão classificadora, num reino de sentimentos que se opõe ao racionalismo crítico”*, um envolvimento cósmico sensível e confuso, a primeiridade semiótica então é esse Caos ou talvez mesmo uma “nova ordem”, que ainda não fora absorvida pelo pensamento analítico.

BERRY, Wallace. *Form in Music*. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1968.

Assim é a Grande Fuga.

BOETTNER, Juan Max. *Como reconocer el Estilo y al autor de una Obra Musical*

Buenos Aires: El Ateneo, 1947.

BOUCOURECHIEV, André. *Beethoven*. Paris: Sefergas/Soll, 1983.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- AGNEL, Aimé et alii. *La Musique à travers ses Formes*. Paris: Larousse, 1978.
- BAIRSTOW, Edward C. *The Evolution of Musical Form*. New York: Oxford University Press, 1943.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as Músicas de Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BAS, J. *Trattato di Forma Musicale*. Milano: Ricordi, 1913.
- BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Estampa, 1979.
- BECKER, Heinz. *Quartetos de Cordas - Op. 18, nº 1 a 6*. Artigo, [s.d.].
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BERNSTEIN, Leonard. *Concertos para jovens*. Portugal: Europa-América, 1972.
- _____. *O Mundo da Música*. Lisboa: Livros do Brasil, 1954.
- BERRY, Wallace. *Form in Music*. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1966.
- BOETTNER, Juan Max. *Como reconocer el Estilo y al autor de una Obra Musical*. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.
- BOUCOURECHIEV, André. *Beethoven*. Paris: Solfèges/Seuil, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável e outros Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Tecnosprint, 1958.

CAVALCANTI, Carlos. *História das Artes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, 2v.

CHANTAVOINE, Jean. *Les Symphonies de Beethoven: étude et Analyse*. Paris: Mellottée, 1948.

COCKSHOOT, John V. *The fugue in Beethoven's Piano Music*. London: Routledge & Kegan Paul, 1959.

COKER, Wilson. *Music and meaning: a Theoretical introduction to musical Aesthetics*. New York: The Free Press, [s.d.].

COELHO NETO, J. Teixeira. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

COTTE, Roger J. V. *Música e Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1990.

DELLA, Corte e GATTI, G.M. *Dicionário de la Música*. Buenos Aires: Ricordi, 1949.

D'INDY, Vincent. *Cours de Composition Musicale*. Paris: Durand, 1912, 4v.

DORFLES, Gillo. *O Devir das Artes*. Lisboa: Arcádia, 1979.



DRESDEN, Sem. *Algemene Muziekleer*. Groningen, Holanda: Woltres-Noordhoff, 1970.

DUBOIS, Theodore. *Tratado de Contraponto e Fuga*. Itália: Ricordi, 1983.

ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

EPSTEIN, Isaac. *O Signo*. São Paulo: Ática, 1986.

FISCHER, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FISKE, Roger. *Beethoven: Concertos e Aberturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FONTAINE, Paul. *Basic Formal Structures in Music*. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1967.

FOSTER, Hal (org.). *The Anti-Aesthetic*. Minneapolis: Bay Press, 1984.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Matéria de Música*. Brasília: EBRASA, 1972.

FREEMAN, Ira M. *Som e Ultra-Som*. Rio de Janeiro: Record, 1964.

GAUTHIER, André. *Beethoven*. Madri: Espasa-calpe, 1985.

GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dove, 1965.

GOLDSCHMIDT, Victor. Tempo Histórico e Tempo Lógico na Interpretação dos Sistemas Filosóficos. In: *A religião de Platão*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

GROVE, George. *Beethoven and his nine Symphonies*. London: Oxford University Press, [s.d.].

GUARDIA, Ernesto de la. *Sinfonias de Beethoven su Historia y Analisis*. Buenos Aires: Ricordi, 1948.

_____. *Las Sonatas para Piano de Beethoven*. Buenos Aires: Ricordi, 1957.

_____. *Los Cuartetos de Beethoven su Historia y Analisis*. Buenos Aires: Ricordi, 1952.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

HILL, Ralph. *The Symphony*. Middlesex: Penguin Books, 1951.

HODEIR, André. *As Formas da Música*. Lisboa: Arcádia, 1970.

HORTA, Luiz Paulo. *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HOFSTADTER, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: an eternal Golden Braid*. New York: Vintage Books, 1980.

HUISMAN, Denis. *A Estética*. Lisboa: Edições 70, nº 113, 1984.



- KANT, E. Crítica do Juízo – Da arte e do Gênio. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, v. XXV, [s.d.].
- KELLY, Celso. *Arte e Comunicação*. Rio de Janeiro: Agir, 1972.
- KERMANN, Joseph. *The Beethoven Quartets*. New York: Alfred A. Knopf, 1966.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- KIERKENDALE, Warren. *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*. Durham: Duke University Press, [s.d.].
- LAM, Basil. *Beethoven: Quarteto de Cordas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- LEICHTENTRITT, Hugo. *Musical Form*. Cambridge: Harvard University Press, 1951.
- LENS, W. de. *Beethoven e seus três estilos*. Paris: A. Lavinée, 1855.
- LEUCHTER, Erwin. *Beethoven*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1943.
- LONCHAMPT, Jacques. *Les Quartuors de Beethoven*. Paris: Fayard, 1987.
- LOPES, Octacílio de C. *Tempo e Revolta de Beethoven*. Rio da Janeiro: Leitura, 1963.
- LUDWIG, Emil. *Beethoven*. Lisboa: Aster, [s.d.].
- LUSSY, Mathis. *El Ritmo Musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1955.
- MACEDO, Joaquim de. *As Grandes Sinfonias*. Porto, Souza & Almeida, 1950.



MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MARLIAVE, Joseph de. *Les Quartuors de Beethoven*. Paris: Rene Julliard, 1960.

MARTIN, Serge. *Le language Musical: Sémiotique des Systemas*. Paris: Klincksick, 1978.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*. São Paulo: Experimento, 1994.

MENUHIN, Yehudi e DAVIS, Curtis W. *A Música do Homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MILA, Massimo. *Breve Storia Della Musica*. Torino: Giulio Einaudi, 1963.

MITOHELL, Donald. *The Language of Modern Music*. London: Faber & Fabber, 1976.

MOORE, Douglas. *From madrigal to Modern Music*. New York: Norton & Company Inc., 1942.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987.

NESTROVSKY, Arthur. Por que esta é a Era de Beethoven. In: *Jornal Folha de S. Paulo*. São Paulo, 18 abr. 1993.

NIELSEN, Ricardo. *Le Forme Musicali*. Bologna: Bongiovanni, 1961.

OLDROYD, George. *The Technique and Spirit of Fugue*. London: Oxford University Press, 1977.



- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven Proprietário de um Cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- ORTEGA Y GASSET. *A Desumanização da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PENA, Joaquim. *Dicionário de Música*. Barcelona: Labor, 1954.
- PROD'HOMME, Jacques Gabriel. *Les Symphonies de Beethoven: 1800-1827*. Paris: Delagrave, 1920.
- _____. *La jeunesse de Beethoven: 1770-1800*. Paris: Delagrave, 1927.
- PISTON, Walter. *Orchestration*. London: Victor Gollancz, 1969.
- RADCLIFFE, Philip. *Beethoven's String Quartets*. Cambridge; Cambridge University Press, 1978.
- RAMIREZ, Angel E. *Beethoven: Vida e Obras*. Paris: Hispano-Americana, [s.d.].
- RATNER, Leonard. *Classic Music Expression Form Style*. New York: Schner Books, 1980.
- RETI, Rudolph. *Tonalidade, Atonalidade, Pantonalidade*. Madrid: Rialp, 1965.
- RIEMANN, Hugo. *Estética Musical*. Madrid: Daniel Jorro, 1914.
- ROLLAND, Romain. *Beethoven. Grandes épocas criativas*. Lisboa: Cosmos, 1962, 4v.

ROLLAND, Romain. *Beethoven: Les grandes époques créatrices*. Paris: Albin Michel, 1966.

ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*. Barcelona: Labor, 1987.

SALAZAR, Adolfo. *Conceptos Fundamentales en la História de la Música*. Madrid: Clavileno, 1954.

SANTAELLA, M. Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHENEIDER, Jean. *Les plus Belles lectures de Beethoven: L'ami, l'amant, l'artiste*. Lausanne: Cervin, 1951.

SCHERCHEN, Herman. *El Arte de Dirigir la Orquesta*. Barcelona: Labor, 1988.

SCHILLER, Friederich. *A Educação Estética do Homem*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SOLOMON, Maynard. *Beethoven: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

SULLIVAN, John Willian. *Beethoven: su desarrollo espiritual*. Buenos Aires: Sudamericana, 1946.

STUCKENSCHMIDT, H.H. *Os Últimos Quartetos de Beethoven à luz da Música Contemporânea*. Artigo, [s.d.].

STEFANI, Gino. *Para Entender a Música*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

STEHRMAN, Jacques. *História da Música Européia*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.



- TAME, David. *O Poder Oculto da Música*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- TARASTI, Eero. *A Theory of musical Semiotics*. Indiana University Press, 1994.
- THANCHEFORT, F.R. *Guia da Música Sinfônica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- TOVEY, Donald Francis. *The Form of Music*. London: Oxford University Press, 1957.
- TREIN, Paul. *A Linguagem Musical*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- UPTON, G.P. e BOROWSKY, F. *O Livro das Grandes Sinfonias*. Rio de Janeiro: Globo, 1959.
- VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade*. Lisboa: Presença, 1987.
- WAGNER, Richard. *Beethoven*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- WISNIK, J. Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- WOLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- WYZEWSKI, Teodor de. *Beethoven et Wagner: Essais d'histoire et de critique musicales*. Paris: Perrin, 1898.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor, 1985.
- ZECCHI, Adone. *Il Direttore Di Coro*. Itália: Ricordi, 1965.



APÊNDICE

GREAT FUGUE, OP. 133 (741 bars) B^b MAJOR

	I MOV. (B ^b)	II MOV. (G ^b M)	III MOV. (B ^b)
FUGUE	OVERT. <u>A</u> (30) <u>B</u> (58) <u>A'</u> (138) ↓ ↓ ↓ CODA (147)	<u>A</u> (167) <u>B</u> (193) <u>A'</u> (209) ↓ ↓ ↓ CODA (221)	<u>A</u> (273) <u>B</u> (305) <u>A'</u> (533) ↓ ↓ ↓ CODA (663)
SONATA (PRÉ CLASSICAL)	OVERT. <u>A</u> (30) <u>B</u> (58) <u>A'</u> (138) ↓ ↓ ↓ CODA (147)	<u>A</u> (167) <u>B</u> (193) <u>A'</u> (209) ↓ ↓ ↓ CODA (221)	<u>A</u> (273) <u>B</u> (305) <u>A'</u> (533) ↓ ↓ ↓ CODA (663)
VARIATION	THEME EXPOSITION (30) 1a. VARIATION (58) 2a. VARIATION (111) 3a. VARIATION (138)	THEME EXPOSITION (167) 1a. VARIATION (193) 2a. VARIATION (209)	THEME EXPOSITION (233) 1a. VARIAT. (273) 4a. VARIAT. (414) 2a. VARIAT. (305) 5a. VARIAT. (533) 3a. VARIAT. (350) 6a. VARIAT. (663)

CONCLUSION FUGUE
MONOTEMÁTIC
CÍCLICA
SONATA
ENIGMÁTIC

Quartet

Overtura.
Allegro.

L. van Beethoven, Op.133.
1770 - 1827

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

10

Meno mosso e moderato.

20

26

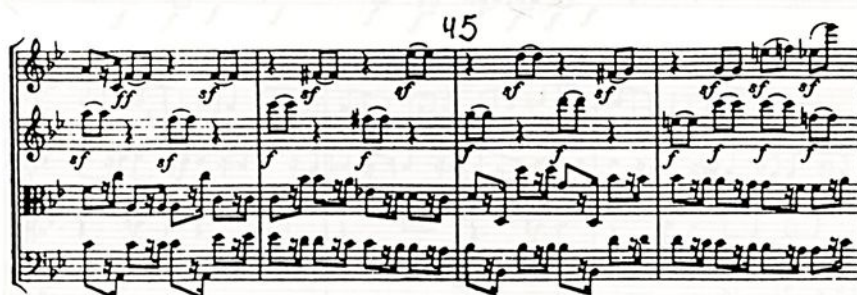
Allegro.

30 Fuga.

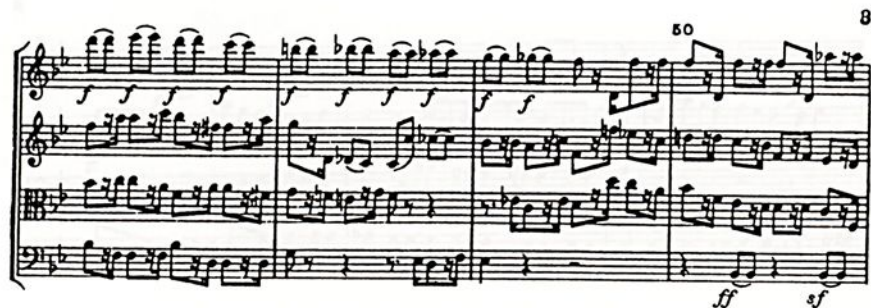
No. 98

E. E. 1105

Ernst Eulenburg Ltd.,
London - Zurich



50 8



ff sf

This system contains measures 50 through 53. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a melodic line with many beamed sixteenth notes. The lower staves provide harmonic support with various rhythmic patterns. Dynamic markings 'ff' and 'sf' are present at the end of the system.



This system contains measures 54 through 57. The musical notation continues with intricate rhythmic patterns and melodic lines across the staves.



This system contains measures 58 through 61. The notation shows a continuation of the musical themes, with some measures featuring rests in the lower staves.

60



This system contains measures 62 through 65. The notation concludes with a final measure featuring a sustained chord in the lower staves.



D. B. A. C.





B. B. B. B.

100

110





Handwritten musical score on four systems of three staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte) are present. Performance instructions like *tr* (trill) and *acc* (accents) are used. The score includes several triplet markings, indicated by a '3' over a group of notes. A measure number '140' is written above the staff in the second system. The notation is dense and characteristic of a working draft or a composer's sketch.

F. E. 1186



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The tempo/mood marking *ben marcato* is present above the treble staff. The music consists of eighth and sixteenth notes.



Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The measure number 150 is indicated at the beginning of the treble staff. The music continues with eighth and sixteenth notes.



Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music continues with eighth and sixteenth notes.



Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The tempo/mood marking *ben tenuto* is present above the treble staff. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Meno mosso e moderato.



First system of the musical score, measures 160 to 169. It features a piano (pp) dynamic marking at the beginning and a mezzo-forte (mf) dynamic marking at measure 165. The music is in 3/4 time and includes a variety of note values and rests.



Second system of the musical score, measures 170 to 179. It features a piano (pp) dynamic marking at the beginning and a mezzo-forte (mf) dynamic marking at measure 175. The music is in 3/4 time and includes a variety of note values and rests.



Third system of the musical score, measures 180 to 189. It features a piano (pp) dynamic marking at the beginning and a mezzo-forte (mf) dynamic marking at measure 185. The music is in 3/4 time and includes a variety of note values and rests.



Fourth system of the musical score, measures 190 to 199. It features a piano (pp) dynamic marking at the beginning and a mezzo-forte (mf) dynamic marking at measure 195. The music is in 3/4 time and includes a variety of note values and rests.



First system of musical notation, measures 187-190. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. It features a piano (p) dynamic and the instruction *sempre pp* (always pianissimo). The music includes a melodic line in the upper voice and a more active bass line.



Second system of musical notation, measures 191-194. The score continues with the same instrumentation and dynamics. Measure 190 is marked with a measure rest. The music shows a continuation of the melodic and harmonic themes.



Third system of musical notation, measures 195-200. The score continues with the same instrumentation and dynamics. Measure 200 is marked with a measure rest. The music shows a continuation of the melodic and harmonic themes.



Fourth system of musical notation, measures 201-204. The score continues with the same instrumentation and dynamics. The music shows a continuation of the melodic and harmonic themes.



First system of musical notation, measures 208-210. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. It features four staves: two treble and two bass. The music consists of continuous sixteenth-note patterns. The dynamic marking *sempre pp* is repeated on each staff.



Second system of musical notation, measures 211-219. It continues the sixteenth-note patterns from the previous system across four staves.



Third system of musical notation, measures 220-229. The music continues with sixteenth-note patterns. The dynamic marking *cresc.* is repeated on each staff, and a forte *f* marking appears at the end of the system.



Fourth system of musical notation, measures 230-239. The music continues with sixteenth-note patterns. The dynamic marking *dim.* is repeated on each staff, followed by *più dim.* at the end of the system.

230

p *più p* *pp*

Allegro molto e con brio.

ff *sf* *p*

240

tr

250

tr



First system of musical notation, measures 255-260. The system consists of four staves (treble, alto, tenor, and bass). The music is in 4/4 time and features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic bass line.



Second system of musical notation, measures 260-265. The system consists of four staves. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns, showing a transition in the upper staves.



Third system of musical notation, measures 270-275. The system consists of four staves. The music features a crescendo in the lower staves, indicated by the word "cresc." and a forte dynamic "ff".



Fourth system of musical notation, measures 280-285. The system consists of four staves. The music features a forte dynamic "sf" and a "ben marcato" (well marked) instruction. The system ends with a final measure marked "sf".



First system of musical notation, measures 285-290. The system includes a treble and bass staff. The key signature has three flats. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The word "ben marcato" is written below the bass staff in measure 289.



Second system of musical notation, measures 290-295. The system includes a treble and bass staff. The word "ben marcato" is written below the bass staff in measure 295.



Third system of musical notation, measures 295-300. The system includes a treble and bass staff. The word "ben marcato" is written below the bass staff in measure 295.



Fourth system of musical notation, measures 300-305. The system includes a treble and bass staff. The word "ben marcato" is written below the bass staff in measure 300.

310

First system of musical notation, measures 310-315. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the treble staff is marked with a forte (f) dynamic. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

320

Second system of musical notation, measures 320-325. The melody continues in the treble staff, with a forte (f) dynamic. The bass staff continues the accompaniment.

330

Third system of musical notation, measures 330-335. The melody continues in the treble staff, with a forte (f) dynamic. The bass staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 340-345. The melody continues in the treble staff, with a forte (f) dynamic. The bass staff continues the accompaniment.

840

First system of musical notation, measures 840-845. It features a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The middle and bottom staves have a bass clef and a key signature of three flats. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando).

850

Second system of musical notation, measures 850-855. It continues the grand staff from the previous system. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando).

Third system of musical notation, measures 860-865. It continues the grand staff. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando).

860

Fourth system of musical notation, measures 860-865. It continues the grand staff. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando).

Handwritten musical score on page 20, featuring four systems of music. Each system consists of three staves: a treble staff, an alto staff, and a bass staff. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *sf* (sforzando). The first system is a continuous melodic line. The second system begins with a measure marked 870. The third system begins with a measure marked 880. The fourth system continues the melodic development. The handwriting is in black ink on aged paper.

390

First system of musical notation, measures 390-399. It features a treble and bass staff with complex melodic lines and dynamic markings such as *sf* and *f*. The key signature has three flats.

400

Second system of musical notation, measures 400-409. It continues the melodic development with various articulations and dynamic markings like *sf* and *f*.

410

Third system of musical notation, measures 410-419. This system includes more complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *sf* and *f*.

420

Fourth system of musical notation, measures 420-429. It concludes the page with sustained chords and melodic fragments, marked with dynamics like *f* and *sf*.





First system of musical notation, measures 460-464. The system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music is in 4/4 time. Measures 460-464 show a complex melodic line in the top staff, with the bottom staff providing a harmonic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *ff* and *f*.



Second system of musical notation, measures 465-470. The system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music is in 4/4 time. Measures 465-470 show a complex melodic line in the top staff, with the bottom staff providing a harmonic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *ff* and *f*.



Third system of musical notation, measures 471-476. The system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music is in 4/4 time. Measures 471-476 show a complex melodic line in the top staff, with the bottom staff providing a harmonic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *ff* and *f*.



Fourth system of musical notation, measures 477-482. The system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music is in 4/4 time. Measures 477-482 show a complex melodic line in the top staff, with the bottom staff providing a harmonic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *ff* and *f*.

490



Meno mosso e moderato.



500



510



poco a poco sempre più allegro ed accelerando 520 il tempo

580

Allegro molto e con brio. 540

550

550

560

560

570

cresc. f sf dim. sf dim. dim. dim.

580

p cresc. f sf sf dim. dim. dim. dim.

First system of musical notation, measures 585-590. It features four staves with various dynamics including *p*, *pp*, and *sempre pp*.

Second system of musical notation, measures 590-600. It includes dynamics such as *sempre pp* and *plaz.*.

Third system of musical notation, measures 600-610. It includes dynamics such as *plaz.* and *pp*.

Fourth system of musical notation, measures 610-615. It includes dynamics such as *cresc.*, *pp*, *sempre pp*, and *arco*.

E. E. 11108

620

sempre pp

630

cresc.

640

p cresc.

dim. *cresc.*

650

dim. p più p pp

dim. p più p pp

dim. p più p pp

dim. p più p pp

Allegro. 660 Meno mosso e moderato.

pp

pp

pp

pp

Allegro molto e con brio. 670

sf

sf

sf

sf

680

sf

sf

sf

sf

690

dim. *p* *più p* *pp*

pp *pp*

p *più p* *pp*

sf *dim.* *p* *più p* *pp*

700

710

tr *dim.* *tr* *dim.* *tr* *dim.* *tr* *dim.*

dim.

più p *tr* *pp* *cresc.*

più p *tr* *cresc.*

più p *tr* *cresc.*

più p *tr* *cresc.*

pp *cresc.*

720

780

740

