ADRIANO FIGUEIREDO HEIDRICH

**O Ressurgimento da Suíte para Teclado na Segunda Metade do
Século XIX e Início do Século XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. José Eduardo Gandra da Silva Martins

SÃO PAULO
2009

ADRIANO FIGUEIREDO HEIDRICH

**O Ressurgimento da Suíte para Teclado na Segunda Metade do
Século XIX e Início do Século XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. José Eduardo Gandra da Silva Martins

SÃO PAULO
2009

ADRIANO FIGUEIREDO HEIDRICH

O Ressurgimento da Suíte para Teclado na Segunda Metade do Século
XIX e Início do Século XX

Orientador : Prof. Dr. José Eduardo Gandra da Silva Martins

Banca Examinadora

Dissertação para obtenção do Título de Mestre em Artes

Prof.(a) Dr(a).

Prof.(a) Dr(a).

Prof.(a) Dr(a).

São Paulo, de 2009

RESUMO

Com a elaboração deste trabalho pretende-se demonstrar o ressurgimento da *suíte* em meados do século XIX e posterior aplicação no início do século XX, a partir da *suíte* para cravo do século XVIII. Procurou-se verificar a influência formal e estilística do gênero barroco nas escolas posteriores, além do papel fundamental da *suíte* revisitada, como peças referenciais no repertório pianístico.

Contextualização histórica e sócio-cultural da forma e do estilo em questão, bem como, da importância desse gênero para o repertório romântico e suas influências nas escolas posteriores. Comparação formal e estilística entre a *suíte* barroca e a *suíte* da segunda metade do século XIX e início do século XX e, ainda, análise com finalidade ilustrativa de obras do gênero.

A *suíte* da segunda metade do século XIX e início do século XX teve papel fundamental no rompimento, por parte dos compositores das escolas nacionalistas, com os paradigmas da música alemã do período em questão.

Palavras-chave: Suíte, Piano, Romantismo, Barroco, Nacionalismo.

ABSTRACT

With the development of this work is intended to demonstrate the resurgence of the suite in mid-nineteenth century and subsequent implementation at the beginning of the twentieth century, from the suite for harpsichord of the eighteenth century. Tried to verify the formal and stylistic influence of gender in baroque schools later, and the role of the suite revisited, as reference pieces in the pianist repertoire.

Historical background and socio-cultural fashion and style in question, as well as the importance in this kind for the Romantic repertoire and their influences in schools later. Formal and stylistic comparison between the Baroque suite and the suite of the second half of the nineteenth and early twentieth century, and also illustrative analysis with works of the genre.

The suite of the second half of the nineteenth and early twentieth century played a key role in the disruption, by the nationalist composers, with the paradigms in German music.

Keywords: Suite, Piano, Romantic, Baroque, Nationalism.

*Aos meus pais, pelo apoio
incondicional e pela formação que
sempre me proporcionaram.*

A minha esposa, pela
dedicação e carinho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
 CAPÍTULO 1 Histórico da suíte barroca e seu ressurgimento sobre outro contexto na segunda metade do século XIX.....	3
1.1. Antecedentes: As danças no século XVI e os primeiros emparelhamentos.....	3
1.2. O desenvolvimento da suíte de danças no século XVII	7
1.3. O desenvolvimento da suíte de danças na primeira metade do século XVIII.....	11
1.4. A supressão da suíte para teclado na segunda metade do século XVIII	15
1.5. A pequena forma pianística na primeira metade do século XIX.....	17
1.6. A coleção e o ciclo de pequenas peças para piano na primeira metade do século XIX.....	19
1.7. O ressurgimento da suíte na segunda metade do século XIX.....	21
 CAPÍTULO 2 O contexto social no século XIX e a evolução da forma suíte em meados do século XIX e início do século XX	23
2.1. Contexto social da primeira metade do século XIX e a pequena forma pianística romântica.....	23
2.2. O material folclórico na pequena peça pianística romântica.....	28
2.3. O surgimento da musicologia e sua influência na música do século XIX.....	31
2.4. O Nacionalismo musical em meados do século XIX.....	32
2.5. O nacionalismo musical na França e o ressurgimento da suíte para teclas na segunda metade do século XIX.....	35
2.6. Outras “escolas nacionalistas” e a suíte para piano na segunda metade do século XIX e início do século XX.....	38
..	
2.6.1. <i>Rússia</i>	38
2.6.2. <i>Noruega</i>	39
2.6.3. <i>Espanha</i>	40

2.6.4. <i>Tchecoslováquia</i>	40
2.6.5. <i>Hungria</i>	40
2.6.6. <i>Portugal</i>	41
2.6.7. <i>Brasil</i>	41

CAPÍTULO 3 Comparação entre a suíte para teclado barroca e a suíte para piano na segunda metade do século XIX e início do século XX.....43

3.1. A Forma.....	43
3.1.1. A Abertura.....	45
3.1.2. O Corpo.....	47
3.1.3. O Encerramento.....	48
3.1.4. A Tonalidade.....	49
3.2 . O Estilo.....	51
3.2.1. Utilização de Técnicas e Procedimentos Estilísticos.....	51
3.2.2. Utilização dos Recursos Estilísticos Nacionais.....	54
3.2.3. Os Estilos Pessoais.....	57
3.2.4. O Material Musical.....	61
3.3 Comparação entre o desenvolvimento histórico da suíte barroca para teclado e a suíte para piano da segunda metade do século XIX e início do século XX.....	63

CAPÍTULO 4 Modelos de suítes para piano na segunda metade do século XIX e início do século XX.....66

4.1. <i>Petite Suíte</i>	66
4.1.1. <i>En Bateau</i>	68
4.1.2. <i>Cortege</i>	70
4.1.3. <i>Menuet</i>	73
4.1.4. <i>Ballet</i>	75
4.2. <i>Le Tombeau de Couperin</i>	77
4.2.1. <i>Preludio</i>	80

4.2.2. <i>Fuga</i>	81
4.2.3. <i>Forlane</i>	82
4.2.4. <i>Rigaudon</i>	84
4.2.5. <i>Menuet</i>	85
4.2.6. <i>Toccata</i>	87
4.3. <i>Macchiette op. 2</i>	88
4.3.1. <i>La Campana della Sera</i>	90
4.3.2. <i>Scherzo</i>	91
4.3.3. <i>Valzer</i>	93
4.5.4. <i>Canzonetta</i>	94
4.3.4. <i>Ninna-nanna</i>	95
4.3.5. <i>Marcia</i>	96
4.3.6. <i>Romanza</i>	97
4.3.7. <i>Gavotta</i>	98
4.3.8. <i>Pastorale</i>	99
4.3.9. <i>Minuetto</i>	100
4.3.10. <i>Sarabanda</i>	101
4.3.11. <i>La Caccia</i>	102
 CAPÍTULO 5 Reflexos desse gênero musical nas escolas posteriores	103
 CAPÍTULO 6 A importância desse repertório no universo pianístico romântico	104
 CONCLUSÃO	106
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109
 ANEXOS	112

INTRODUÇÃO

Após o desaparecimento do cravo nas escolas de música do século XVIII, desaparecem juntamente com este instrumento algumas formas musicais essencialmente barrocas, dentre elas a suíte.

Desse modo, o piano-forte tornou-se o depositário de todo o repertório criado para esses instrumentos, e com ele a forma sonata se transformou no gênero musical mais frequentado desse momento. Assim, durante todo o período Clássico e também na primeira metade do século XIX a Europa assistiu a expansão da forma sonata e de obras de grande fôlego, destinadas ao piano-forte.

A partir das ultimas sonatas de Beethoven, a forma sonata foi se transformando e, simultaneamente verificou-se o ressurgimento de pequenas peças. Na segunda metade do século XIX, essas pequenas peças rivigoram-se, agora agrupadas, dir-se-ia, em uma outra categoria de suíte. É bom salientar a presença de Prelúdios Mazurcas, canções se palavras, e muitas outras peças do gênero. Tem-se nesses casos, uma visão monolítica de um compositor. Com efeito, houve a disseminação desse gênero para piano por toda a Europa e América, sendo prontamente acolhido por compositores de mérito.

Diante desse cenário, o presente trabalho pretende, preliminarmente, compreender a motivação histórica, social e cultural do ressurgimento das suítes para teclas, durante a segunda metade do século XIX e início do século XX.

Ademais, se buscou traçar um paralelo entre a suíte barroca para teclado e a suíte para piano do período acima citado, com vistas a estabelecer as diferenças e as semelhanças dessa forma, bem como a partir desse sistema comparativo melhor entender o funcionamento desse gênero e, deste modo, compreender por quê a suíte se mostrou ser uma forma eficaz para sua finalidade.

Assim, com base em modelos musicais de grandes compositores, tais como: Debussy, Ravel e Henrique Oswald, pretendeu-se ilustrar os elementos do objeto da pesquisa.

Por fim, abordou-se as consequências do ressurgimento das suítes para piano após a segunda metade do século XIX e sua influência nas escolas posteriores, além de destacar a importância desse repertório no universo pianístico romântico.

CAPÍTULO 1

Histórico da suíte barroca e seu ressurgimento sobre outro contexto na segunda metade do século XIX.

1.1. Antecedentes: As danças no século XVI e os primeiros emparelhamentos

As danças populares durante a Idade Média e a Renascença exerceram forte influência sobre a música erudita sacra e profana e foram de extrema importância, posteriormente, na formação das suítes durante o período Barroco.

De acordo com Harnoncourt¹:

Nos primórdios da música ocidental propriamente dita, que se confundem com o início da verdadeira polifonia no século XII, a música de dança era executada por menestrelis profissionais. Fazia parte da música popular, e ninguém teria a idéia de colocá-la no mesmo pé que a música erudita sacra e profana. (...) Apesar dessa distância, não se pode evitar que, a longo prazo, se estabelecesse uma influência mútua. Os menestrelis tocavam suas arias de dança para camponeses e príncipes e com isso a virtuosidade dos menestrelis passou a penetrar nas esferas sociais superiores da música culta, tanto sacra quanto profana. Em contrapartida, as velhas danças populares tradicionais também passaram a ser executadas a várias vozes, num engenhoso entrelaçamento das diferentes partes, pois não se queria mais renunciar, mesmo nesse gênero, ao esplendor sonoro da música erudita.

¹ HARNONCOURT, N. *O Discurso dos sons*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998. p.228

O autor ainda observa que, infelizmente, não se pode dizer mais nada a respeito da música de dança desta época, pois não tendo sido notada, ela se transmitiu de uma geração de menestréis a outra.

Dessa maneira, as danças populares ganhavam espaço dentro da nobreza como também observa Harnoncourt²: “O estilo das danças ia constantemente adaptando-se à moda dominante de cada época”. Além disso, observa-se a ascensão social de certas danças isoladas, que de rústicas danças camponesas se transformaram em danças de moda nas cortes.

Já o maestro Julio Medaglia³ dá como exemplo dessa adaptação do gosto musical à moda dominante de cada época as *estampes* e as *danças-royales* (compostas em estrito e repetitivo ritmo ternário) no século XIII; as *rotas* e os *saltarelos* (com ritmos mais variados que os anteriores, binários e ternários) no século XV; e as *pavanes* (dança lenta em quaternário) e as *galliarde*s (dança rápida em ritmo ternário) no século XVI.

Durante o século XVI, a dança passou a fazer parte da educação da sociedade nobre. Os estilos de dança se dividiam em duas partes: a dança andada, por exemplo uma *pavane*, seguida por uma dança saltada, por exemplo uma *galliarde*. Na maioria das vezes, os materiais dessas danças eram improvisados; os músicos tocavam um mesmo tema, mas sobre formas rítmicas diferentes: o primeiro mais lento em compasso binário e o segundo mais rápido em compasso ternário.

Com o tempo surgiram as primeiras publicações de coletâneas de danças do mesmo gênero. Atribui-se aos músicos fazer as escolhas das peças e montar “suítes” (do francês, emparelhar) e muitas vezes procurar a dança saltada que se fazia seguir à dança andada, agrupando-as em pares rítmicos. Podemos considerar esse pareamento entre danças como o embrião da suíte Barroca, já que contem a alternância de andamento e caráter, tão típicos da suíte dos séculos XVII e XVIII.

² HARNONCOURT, N. *O Discurso dos sons*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998. p. 229

³ MEDAGLIA, Julio. *Música, Maestro!*. São Paulo, Globo, 2008. p 46.

Grout & Palisca⁴ comentam sobre a importância da dança em sociedade e as primeiras publicações do gênero:

A dança em sociedade era uma atividade amplamente difundida e muito apreciada no Renascimento. Todo homem e mulher educados deviam dominar perfeitamente a arte da dança. Uma parcela considerável da música instrumental do século XVI consistia de peças de dança para alaúde, instrumentos de tecla ou conjuntos instrumentais; estas já não eram improvisadas, como sucedia no final da Idade Média, mas sim escritas em partituras ou tablaturas, e vieram a lume em Coletâneas publicadas por Attaignant (1529 e 1530) e outros editores.

Pouco a pouco as barreiras que separavam a música de dança e a música culta começam a cair. Os compositores de música erudita não podiam mais ignorar a força da música de dança dentro das cortes. Passaram então a estilizar as danças que estavam em voga, transformando-as em criações artísticas onde muitas vezes mal se reconhecia a dança original.

Praetorius⁵ escreve, no prefácio de sua *Terpsichore*, em 1612, que “todos os tipos de danças, mesmo aquelas que são tocadas na França pelos mestres de dança franceses (*maitre de ballet*), e diante de mesas principescas, podem também muito bem servir, em ocasiões de festividades, para a recreação e o divertimento”. Portanto, esta dança feita para concerto trazia, por vezes, o espírito da música festiva das cortes.

Grout & Palisca⁶ afirmam que: “a tendência, no final do século XVI, para agrupar danças em pares ou em trios manteve-se, bem como a composição de danças estilizadas”. É importante salientar que os emparelhamentos mantinham a

⁴ GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p.261.

⁵ HARNONCOURT, N. *O Discurso dos sons*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998. p.229.

⁶ GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p.263.

alternância entre as danças lentas e danças rápidas. Os autores⁷ também ressaltam o surgimento de uma linguagem idiomática instrumental através das danças nesse momento: “As peças de dança no século XVI pouco deviam aos modelos vocais, e nelas puderam, por conseguinte, desenvolver-se livremente as características do estilo instrumental”.

Assim sendo, podemos concluir que o final do século XVI reúne todas as características necessárias para o desenvolvimento da suíte nos séculos XVII e XVIII.

⁷ GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p. 263.

1.2. O desenvolvimento da suíte de danças no século XVII

No início do século XVII, mais e mais compositores franceses, ingleses e alemães aderiram à composição de suítes como música “séria”, e não mais apenas como música de baile. Se anteriormente agrupadas em pares, passaram a ganhar uma maior quantidade de danças estilizadas, apesar dessas primeiras suítes carecerem de unidade.

Embora todas as peças já apresentassem a mesma tonalidade, urge de uma ligação maior entre as partes. Este problema foi solucionado em parte nas suítes de variação.

Essa forma consistia na utilização do mesmo material temático, variado ou transformado, em todas as danças da suíte. As primeiras suítes de variação apareceram na *New Paduan* (1611) do organista de Esteria Paul Peurl e no *Banchetto Musicale* (1617) de Schein⁸.

O segundo organista afirma no prefácio de sua obra que as danças “se correspondem em tom e em invenção”, demonstrando que aplicou conscientemente a variação por toda a suíte. Exemplo:

A suíte da primeira metade do período Barroco não observou nenhuma ordem estereotipada e nela era possível praticamente qualquer tipo de combinação entre

⁸ BUKOFZER, Manfred F. *La musica en la epoca barroca de monteverdi a Bach*. Madrid : Alianza, 1992. p.123.

as danças. Porém era essencial encontrar uma peça inicial adequada que fornecesse a suíte uma forma mais viável e definitiva. Foi na ópera de Lully, durante o reinado de Luis XIV, que a suíte encontrou sua forma.

Baseado no antigo *bale de court*, uma forma de ópera tipicamente francesa, onde os movimentos de abertura eram as danças solenes, *intrata-courante* ou *pavana-galharda*. Lully combina em suas aberturas uma seção inicial lenta, uma seção central rápida em estilo fugato e uma seção final que retoma o tempo e os elementos temáticos do início (o que ficou conhecido como *Abertura Francesa*). Para as seções inicial e final, Lully escolheu a dança *Alemande*, que apesar de na época não ser mais dançada, já havia provado a sua eficácia como movimento introdutório.

Sobre a abertura e as danças nas óperas de Lully, Harnouncourt⁹ comenta:

Suas óperas continham movimentos de danças diversos que se tornaram tão célebres quanto melodias populares. Estas danças de operas, arranjadas como suítes, eram tocadas diante do rei e nos palácios dos príncipes. Apesar de Lully jamais compor suítes propriamente ditas, suas suítes de ópera tornaram-se modelos para a chamada suíte francesa que foi através de seus discípulos e imitadores difundida por toda Europa. Como as suítes de ópera de Lully eram precedidas de uma abertura, o problema essencial que afetava este gênero se viu subitamente solucionado. A *Abertura Francesa*, uma criação de Lully, deu, a partir de então, à suíte francesa a sua fisionomia definitiva.

O autor¹⁰ completa:

A suíte, completamente formada agora, era um autêntico produto do espírito francês; de extrema liberdade no conjunto, concisa na sua

⁹ HARNONCOURT, N. *O Discurso dos sons*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998. p. 231.

¹⁰ HARNONCOURT, N. *O Discurso dos sons*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998. p. 231.

expressão, rigorosa e clara na elaboração dos detalhes. A construção do conjunto de sua obra era de uma liberdade sem limites, a um nível jamais permitido em qualquer outra obra musical. Tanto para o compositor que podia inserir na suíte praticamente qualquer idéia musical, como para o interprete, que podia e devia organizar a seqüência de movimentos de acordo com o seu gosto e vontade.

A suíte de danças francesas se espalha por grande parte da Europa através dos lullistas, como se autodenominavam os alunos de Lully, e foi justamente um desses descendentes que colaborou para firmar as danças padrões em uma suíte.

Aconteceu na Alemanha, durante a segunda metade do século XVII, a maior contribuição no sentido de padronizar as danças de uma suíte. O estilo francês foi levado para a Alemanha por Froberger, que estabeleceu a partir da alternância de andamentos da *Abertura francesa* (lento-rapido-lento), os três movimentos básicos: *allemande*, *courante* e *sarabande*, como danças padrão de suas suítes.

Quando nos manuscritos de Froberger aparece uma giga, ela está sempre inserida no centro entre a *courante* e a *sarabande*. Somente na edição impressa em 1693, posteriormente a sua morte, aparece a giga no final da suíte.

Durante o século XVII na Itália aparece uma forma tipicamente instrumental e polifônica derivada a partir de diversas formas vocais, de estilo livre e destinado principalmente à igreja, a chamada *Sonata da Chiesa* ou *Sonata de Câmara*. Conforme explica Harnoncourt¹¹: “Os dois principais representantes da música instrumental barroca, a suíte e a sonata, se constituíram em símbolos musicais tanto da polaridade sacro-profana como da oposição corte-igreja.”. Apesar dessa diferença entre as duas formas a sonata desenvolveu um papel importante no final do século XVII no sentido de dar a suíte uma forma acabada.

¹¹ HARNONCOURT, N. *O Discurso dos sons*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998. p. 230.

A *Sonata da Chiesa* era constituída de quatro movimentos, o primeiro lento, o segundo rápido, o terceiro lento e o ultimo era um movimento rápido de caráter instrumental e em estilo fugato. Ora, os três primeiros andamentos, lento-rápido-lento, já faziam parte da *Abertura Francesa* e, posteriormente, do padrão de danças (allemande, courante e sarabande), portanto, já faziam parte da suíte. O ultimo andamento foi incorporado à suíte no final do século XVII principalmente pelos compositores alemães que sentiam a necessidade de uma dança de encerramento para as suas suítes. Essa dança passou a ser a giga que era uma dança rápida, ternária e de caráter instrumental em fugato.

Dessa maneira, a suíte passa a ter quatro danças básicas; a allemande, a courante, a sarabande e a giga, constituindo dessa forma a coluna vertebral da suíte de danças para teclas do século posterior.

1.3. O desenvolvimento da suíte de danças na primeira metade do século XVIII

No final do século XVII e na primeira metade do século XVIII, grande parte da música para instrumentos de tecla foi composta em forma de suítes.

Segundo Grout & Palisca¹²: “existiam duas variedades distintas de suítes para teclado, as sequências amorfas dos cravistas franceses e a variedade alemã, concentrada entorno de quatro danças padrão.” O primeiro desses modelos compunha o estilo nacional francês de suítes para tecla, já o segundo modelo representava o chamado “gosto reunido” das escolas européias como a alemã, inglesa, belga e outras.

Os principais compositores franceses de suíte de teclas foram Jean-Philippe Rameu e François Couperin. A suíte de tecla francesa, chamada também de *Ordres* por Couperin, caracterizava-se por um conjunto compacto de muitas peças, às vezes vinte ou mais peças, em miniaturas. A maioria eram danças estilizadas. Couperin compôs 27 *Ordres*, dessas apenas cinco possuem o esquema padrão da suíte, são elas: as *Ordres* nº 1, 2, 3, 5 e 8.

Algumas das peças dessas suítes possuíam títulos que sugeriam um caráter musical como; *La tenebreuse*, *La Badine*, *La Lugubre*. Outras eram dedicatórias as suas alunas como; *La Princesse de Chabeuil*, *La Meneton*. Outras, ainda, descreviam um quadro da natureza ou representavam verdadeiros programas ou pequenas comedias da natureza como; *Lês Linottes effarouchée* (Os pintarroxos assustados) , *Le Rossignol em amour* (O rouxinol apaixonado). Estas últimas eram pinturas sonoras extremamente naturalistas, principio o qual, o de “imitar a natureza”, era típico da estética francesa do século XVIII. Música descritiva, que tende a ser por vezes imitativa (por exemplo: quando pássaros são lembrados), mas sempre plena de *vérvé*.

¹² GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p.399.

Grout & Palisca¹³ descrevem as danças estilizadas e as outras peças que compõem a suíte francesa para teclado como: “Peças de textura transparente, linhas melódicas delicadas, decoradas com muitos ornamentos, bem como concisas e bem humoradas e com títulos fantasiosos e descritivos”, caracterizando bem o gênero.

A suíte para teclado na Alemanha, também chamada de *Partitas* pelos compositores alemães, possuía, ainda antes do final do século XVII, uma ordem definida de quatro danças, como supracitada. A estas danças poderia acrescentar um movimento introdutório, como um prelúdio, uma ouverture ou outras peças em estilo improvisado, ou ainda inserir entre a *sarabande* e a *giga* outros tipos de danças como o minuetto, a bourrée, a gavotte, a polonaise e outras danças. A essas peças foram dados os nomes de *galanteries*.

Segue abaixo uma tabela das danças consideradas padrão e das principais *galanteries* utilizadas na suíte para teclado desse período.

Nome	Origem	Compasso	Forma	Característica
<i>Allemande</i>	Alemã	4/4	Binária	Andamento moderado, com certa imponência.
<i>Courante</i>	Francesa e Italiana	3/4 e 3/2	Binária	Rápida e animada
<i>Sarabande</i>	Espanhola	3/4 e 3/2	Binária	Majestosa e lenta
<i>Giga</i>	Italiana e francesa	6/8 12/8 e 4/8	Binária	Muito rápida e jovial
<i>Gavotte</i>	Francesa	4/4 e 2/2	Binária	Andamento moderado, com ritmo bem marcado
<i>Bourrée</i>	Francesa	4/4	Binária	Animada e vigorosa
<i>Menuet</i>	Francesa	3/4 e 3/8	Binária	Andamento moderado, delicada, graciosa e elegante
<i>Passepied</i>	Francesa	3/4	Binária	Ligeira, porém docemente animada
<i>Polonaise</i>	Polonesa	4/4	Binária ou Ternária	Elegante mas animada
<i>Rigaudon</i>	Francesa	2/4 e 4/4	Binária ou Ternária	Animada

¹³ GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p.399

Grout & Palisca¹⁴ explicam que, estas danças acrescentadas, assim como o estilo geral da escrita, revela a influência da música francesa sobre os compositores alemães desse período.

Os compositores alemães mais importantes de suíte para teclado desse período são Pachelbel, Krieger, Kuhnau, Böhm além de Haendel e Bach. O último tornou-se o principal compositor do gênero na música alemã.

Bach compôs três séries de seis suítes, são elas: as *Suítes Francesas*, as *Suítes Inglesas* e as *Partitas*.

As *Suítes Inglesas* e *Françesas* foram compostas entre 1720 e 1724. Ninguém foi capaz de estabelecer definitivamente as razões para esses nomes, mas acredita-se que o próprio Bach não foi responsável pelas designações.

Afirmam Grout & Palisca¹⁵:

(...) nestas três séries de suítes, Bach atesta a influência não só dos modelos alemães, como também dos franceses e italianos. (...) Todas as séries contêm as quatro danças básicas do modelo alemão de suítes. (...) Cada uma das *Suítes Inglesas* começa com um prelúdio. Alguns desses prelúdios ilustram particularmente bem a perícia com que Bach transpunha para teclado as formas musicais italianas de conjunto: o prelúdio da terceira suíte, por exemplo, é um *allegro* de concerto onde alternam tutti e ritornello (mesmo modelo do concerto grosso italiano).

Ainda, de acordo com o citado autor¹⁶:

“As danças das *Suítes Inglesas* baseiam-se em modelos franceses e inclui diversos exemplos de *double* ou repetição ornamental de um andamento. Nas *Suítes Francesas* o segundo andamento é, na maior

¹⁴ GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p.402.

¹⁵ GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p.447.

¹⁶ GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p.447.

parte dos casos, uma courante italiana e não uma courante francesa. Nas *Partitas* a maioria das danças são altamente estilizadas; representando o fecho de abóbada desta forma musical barroca. Os prelúdios das partitas abrangem diversas formas e tipos da música de tecla do barroco tardio, conforme indicam os próprios títulos: *Praeludium*, *Praeambulum*, *Sinfonia* (em três andamentos), *Fantasia*, *Ouverture* e *Toccata*.”

Por essas citações podemos notar que apesar do rigor na utilização do padrão das quatro danças na suíte alemã, esta apresenta um grande ecletismo estilístico, ao contrária da suíte francesa que apesar do afrouxamento na utilização dos padrões de dança se caracterizava por um certo padrão estilístico.

Quanto a forma, tem-se basicamente três categorias:

- a) Bipartida; da tônica à dominante em uma primeira parte, e deste, o seu retorno à tônica na segunda parte. O compositor pode ter, por vezes, a segunda parte mais desenvolvida.
- b) Rondeau: basicamente com refrãos e dois segmentos.
- c) Tema e variações: por vezes, *Chaconnes*, como no caso de G. F. Handel

Desta maneira, apesar das diferenças entre esses dois tipos de suítes para teclado, juntos eles formaram grande parte desse repertório no período barroco e, assim, se tornaram referências do gênero até os dias de hoje.

1.4. A supressão da suíte para teclado na segunda metade do século XVIII

Com o surgimento dos ideais iluministas na segunda metade do século XVIII, as principais formas musicais que representam a música barroca desaparecem ou ressurgem relidas e transformadas segundo o ideal musical da época.

A suíte foi uma das formas, dentre outras como; a fuga e a toccata, que foram subtraídas da música européia durante aquele período. Os ideais musicais iluministas em meados do século XVIII podem ser resumidos como: universal, ou seja, não limitado pelos estilos nacionais; natural, ou seja, despojada de complexidade e capaz de cativar imediatamente qualquer ouvinte de sensibilidade mediana; racional, portanto menos poética; e expressiva, porém dentro dos limites do decoro.

Outro elemento que podemos mencionar é a prosa literária, que passou a ser referência em todas as artes, inclusive na música, onde foi enfatizada a virtude da boa escrita. Na composição musical isso se traduziu pela valorização do desenvolvimento temático. Segundo Otto Maria Carpeaux¹⁷:

A música instrumental barroca não conhecia nenhum principio de desenvolvimento temático. O tema inventado pelo compositor foi colocado em determinada situação polifônica (tomado e retomado pelas varias vozes instrumentais) e em determinada situação de orquestração (tomado e retomado pelos solistas e o tutti); depois de esgotada todas as possibilidades dessa situação inicial, o movimento estava terminado. Não havia nenhum outro tipo de construção de um trecho instrumental; e a reunião de vários trechos desses, para formar uma obra inteira, foi arbitraria: poderia ser um concerto grosso ou uma suíte, indistintamente.

¹⁷ CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova História da Música*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967. p.88.

Em suma, preponderou na música o estilo das grandes formas narrativas de desenvolvimento temático, ou seja a forma sonata, sobre a pequena forma ou aglomerado de pequenas peças, como a suíte.

Deste modo, esse período se caracterizou pela hegemonia da forma sonata. Considera-se que as destinações sinfônicas ou camerísticas mantenham na essência a forma sonata característica de um primeiro andamento, mas no caso do piano ou duo camerístico, observam o termo Sonata a designação a obra completa, geralmente constituída de três ou quatro andamentos. A sinfonia não é outra coisa se não uma sonata para orquestra, um concerto, agora muito diferente dos concertos de Bach e Vivaldi, não é outra coisa se não uma sonata para instrumento solista acompanhado por orquestra e um quarteto nada mais é que uma sonata para quatro instrumentos de corda.

Portanto, a suíte, que não possuía nenhuma das características mencionadas, deu lugar a sonata, saindo de cena para voltar quase um século depois.

1.5. A pequena forma pianística na primeira metade do século XIX

Na primeira metade do século XIX, o piano já era um instrumento capaz produzir um som pleno e firme a qualquer nível dinâmico, de responder em todos os aspectos às exigências de expressividade e do mais alto grau de virtuosismo. Dessa maneira, ele se sobrepôs aos seus antecessores, o cravo e o clavicórdio, e se tornou o instrumento romântico por excelência.

Douglas Moore¹⁸ destaca a importância do piano na música romântica e descreve o piano, na época, como: “um instrumento auto-suficiente que oferece uma gama tonal e harmônica compatível com a de uma grande orquestra; e que dado esses atributos, a música menos pretensiosa poderia soar de forma impressionante”.

Grande parte da música desse período para piano foi escrita em forma de breves peças líricas e em forma de danças. A necessidade expressiva do compositor romântico não podia mais ser atendida pela forma fixa da sonata clássica. O grande descrédito nos sistemas racionais do século XVIII tornou a música desse período muito mais sentimental, valorizando mais o conteúdo musical e deixando a estrutura em segundo plano. A peça curta, através de sua maior liberdade formal e por ser um excelente veículo da expressão dos sentimentos, passa então a melhor representar as características do espírito romântico.

Segundo Roland Candé¹⁹: “As peças breves para piano são o gênero romântico por excelência. Não obedecendo a regras particulares, não sendo adstritas a nenhuma forma fixa, elas favorecem a expressão de sentimentos pessoais e presta-se às novas experiências estéticas”.

¹⁸ MOORE, Douglas. *Guía de los estilos musicales*. Madrid : Taurus, 1981 p.98.

¹⁹ CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo, Martins Fontes, 2001. V. 2. p.43.

Portanto, a pequena forma pianística passa a partir desse período a ser o principal veículo de expressão do romantismo, refletindo uma linguagem essencialmente pessoal, altamente apreciada pela sua intensidade emotiva e capaz de sintetizar as aspirações românticas.

1.6. A coleção e o ciclo de pequenas peças para piano na primeira metade do século XIX.

Com o advento da pequena peça no início do período romântico, compositores como Schumann, Chopin, Schubert, Mendelssohn, Liszt e outros compositores de peças curtas para piano começaram a agrupar estas peças de duas maneiras; em ciclos ou em coleções, que podem ser chamadas também de séries.

Os ciclos se caracterizam por uma reunião de peças breves que mantêm uma paridade entre si através de algum elemento comum (um elemento que retorna ou da unidade). Segundo Rosen²⁰: “O ciclo é a personificação do ideal romântico: encontrar – ou criar – uma unidade natural a partir de uma série de diferentes objetos sem comprometer a independência ou a singularidade de cada membro”.

Exemplos desse gênero são os ciclos para piano de Schumann como *Kinderszenen* (Cenas da Infância) e o *Carnaval op. 9*. Rosen²¹ comenta que as *Cenas Infantis* se unem através de um programa que conecta uma peça a outra, ou nas palavras do autor; “a energia que se manifesta sobre um ciclo inteiro e que conduz de uma peça à seguinte”. Já sobre o *Carnaval op. 9* de Schumann, o autor afirma que a obra se unifica através dos seus motivos.

Os ciclos tiveram grande importância para o ressurgimento da suíte após a segunda metade do século XIX, pois alguns compositores daquele período, dentre eles Grieg, foram muito influenciados pelos ciclos, principalmente os de Schumann, na criação das suas suítes para piano.

Já o conceito de coletânea ou série pode ser traduzido como um aglomerado de peças onde a individualidade sonora das peças supera a idéia unitária de

²⁰ ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo, EDUSP, 2000. p.316.

²¹ ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo, EDUSP, 2000. p.316.

conjunto. Em geral, as coletâneas ou séries são constituídas por peças do mesmo gênero musical como: Valsas, Mazurcas, Impromptus, Poloneses e etc.

Provavelmente os melhores exemplos de série ou coletâneas de peças breve deste período podem ser encontradas na literatura musical de Chopin com as suas coleções de *Valsas*, de *Mazurcas*, de *Poloneses* dentre outras, nestas séries o compositor agrupa as obras apenas pela afinidade rítmica sem nenhuma pretensão de formar uma idéia unitária no conjunto das obras. Um outro bom exemplo, porém em uma época posterior, são os dois livros de prelúdios de Debussy, nestas coleções o compositor trata cada obra como uma unidade absoluta, diversificando a experiência sonora de cada peça ou seja cada uma se torna um universo musical particular.

As coletâneas desse período foram importantes para o ressurgimento da suíte para piano após a segunda metade do século XIX, no sentido que foram os primeiros aglomerados de pequenas peças pianísticas com características folclóricas. Além disso, muito desses tipos de peças livres e danças, como scherzos e valsas, vieram a compor a suíte do período posterior a este.

Sendo assim, esses dois modelos de agrupamentos (que embora sejam manifestações de aglomerados de pequenas peças diferentes da suíte) contribuíram, cada um a sua maneira, para o ressurgimento da suíte para piano na segunda metade do século XIX.

1.7. O ressurgimento da suíte na segunda metade do século XIX.

Em meados do século XIX a Europa viu surgir, em meio ao movimento romântico, o nacionalismo. Na França, na Rússia, na Inglaterra, na Espanha, na Noruega, nos países do Leste Europeu e nos Estados Unidos, cresce a busca de uma voz nacional independente.

Os motivos sociais e estéticos pelos quais produziram esse sentimento e as suas conseqüências serão discutidos no capítulo posterior. No momento o importante é entendermos que as principais decorrências desse movimento foram: a busca de uma identidade e de uma música nacional.

Este movimento promoveu o resgate da música folclórica de cada país e o diálogo com a música de épocas anteriores, como assinala Grout & Palisca²² a respeito das aspirações musicais do nacionalismo: “(...) motivado pelo patriotismo, tinha como propósito consciente reavivar as excelências características da música nacional. Não se inspirou no entanto, apenas no folclore, mas também na ressurreição da música do passado”.

Como consequência desse diálogo, elementos estilísticos e formais do passado foram relidos e trazidos para a composição musical da época. Uma dessas formas musicais resgatadas do passado foi a suíte para teclado do século XVII e XVIII, que agora era revisitada através dos recursos sonoros do piano e do estilo musical de cada país.

A suíte para piano neste período toma características distintas da suíte barroca para teclado. Esse novo modelo comporta uma grande variedade de danças, peças descritivas e programáticas.

²² GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p.680.

As danças usadas poderiam vir de diferentes procedências, do folclore nacional, em sua múltipla roupagem e etc. Se já consagradas nos séculos XVII e XVIII, agora revisitada sob outra égide.

As peças descritivas e programáticas eram também comumente encontradas na suíte para piano deste período. Obras de cunho pictórico, descritivo e programático faziam parte das suítes, por um lado foram inspirados nos modelos das suítes francesas para teclado no século XVII e XVIII (em especial as obras de Couperin e Rameu), por outro lado influenciados pelos ciclos de pequenas peças de Schumman e outros compositores do gênero na primeira metade do século XIX.

Devido à grande liberdade de combinar diferentes ritmos, climas, paisagens sonoras e humores a suíte rapidamente seduziu diversos compositores de estilo nacionalista por toda a Europa como: Faure, Ravel, Debussy, Grieg, Borodin, Tchaikovsky, Albeniz dentre outros, que viram na suíte uma forma capaz de diversificar a criação.

Dessa maneira a suíte na segunda metade do século XIX e início do século XX se caracteriza por nos fornecer um amplo panorama das diferentes faces da música de cada nação, fazendo uso desse gênero para afirmar a suas identidades nacionais.

CAPÍTULO 2

O contexto social no século XIX e a evolução da forma suíte em meados do século XIX e início do século XX.

2.1. Contexto social da primeira metade do século XIX e a pequena forma pianística romântica.

Para Carl Dahlhaus²³ a duração do nacionalismo é compreendida da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial. Então, para podermos entender o ressurgimento da suíte na segunda metade do século XIX, em plena vigência do período nacionalista, estudaremos este fenômeno através do contexto social a partir da Revolução Francesa e suas decorrências na música, em especial na pequena forma pianística romântica, por se tratar da matéria prima da suíte na segunda metade do século XIX e Início do século XX.

Na primeira metade do século XIX na Europa, após a Revolução Francesa que ocorreu em 1789 e no advento da Revolução Industrial que se iniciou na Inglaterra por volta de 1800, a Europa presenciou mudanças na estrutura da sociedade, na economia, no pensamento filosófico e estético.

Com relação à economia e a estrutura social, Adolfo Salazar²⁴ comenta que nesta nova sociedade o indivíduo não depende mais do seu nascimento ou herança, utiliza-se, agora, de seus próprios meios, tais como: o intelectual, o científico e o industrial, que respectivamente resultam em obras de arte, obras de pensamento e objetos. Portanto, a produção passa a ser a base da economia e determina a posição do indivíduo na sociedade.

²³ MARTINS, Jose Eduardo. *Oswald Musico de uma Saga Romântica*. São Paulo, EDUSP, 1995.

²⁴ SALAZAR, Adolfo. *Conceptos fundamentales em la historia de la Musica*. Madri, Alinza Editorial, 1988. p.142.

No que tange a divisão de classes, estabeleceu-se uma minoria formada pela nobreza, a grande e pequena burguesia com potencial industrial e financeiro, e uma maioria de camponeses e proletariados.

Outro fenômeno da época foi a explosão demográfica e urbana ocorrida na Europa. Estáticas mostram que a população na Europa em 1800 estava em torno de 200 milhões e, no final do século XIX, passou a 505 milhões de habitantes e, de cada sete pessoas nascidas no campo, cinco se mudavam para as cidades, em especial aos grandes centros urbanos.

Com o aumento populacional e a ascensão da burguesia ocorre a transição de um público musical relativamente pequeno, homogêneo e culto, como acontecia com a nobreza nos séculos anteriores, para um público burguês, numeroso, diversificado, e relativamente pouco preparado no século XIX.

Grout & Palisca²⁵ comentam a reação dos compositores perante esse novo público:

Os compositores, se queriam ter êxito, tinham, de algum modo, de chegar ao seu novo e vasto auditório; a sua luta para se fazerem ouvidos e entendidos passou a decorrer numa arena incomparavelmente maior do que nas anteriores épocas da história da música. É, no entanto, justamente nesse período que deparamos com a figura do artista pouco sociável, que se sente afastado dos seus semelhantes e cujo isolamento o leva a procurar inspiração dentro de si próprio. (...) Os músicos mais prolíficos e dotados de uma habilidade especial para agradar o público produziram grandes quantidades de música de salão ligeira ou bombástica.

Com isso, a pequena forma romântica passa a estar no centro das atenções, pois ela acomodava tanto a música intimista e lírica quanto a música de salão,

²⁵ GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p. 575.

virtuosística e de rápida assimilação. Já nas composições e criações grandiosas, que devido a sua complexidade e ao relativo desconhecimento do público em geral, ficava mais restrita a um pequeno círculo de espíritos afins.

Com o crescimento das sociedades de concerto e festivais, a profissionalização do músico se acentuou durante o século XIX. Junto a essa profissionalização, aumenta também a quantidade de músicos amadores, de uma burguesia ávida de conhecimento e de música dentro de suas casas.

A vida musical foi se tornando mais democrática na medida em que atingia um maior número de pessoas, em parte devido a maior difusão das obras musicais em recitais, festivais e concertos, e em parte pelo aumento significativo do comércio e da edição de partituras, objetivando satisfazer a demanda da música amadora.

As alterações na política e na estrutura social também refletiram em modificações no campo da filosofia e da estética durante o século XIX. As mudanças estéticas ocorridas neste período não se caracterizaram por uma ruptura com o passado. Segundo Roland Cande²⁶, a estética romântica tornou-se um conjunto de novas atitudes perante o passado.

Atitudes como a expressividade, a originalidade, o individualismo e a emoção, já faziam parte de estéticas anteriores, contudo, durante o romantismo essas idéias tomam uma proporção e uma intensidade nunca antes vista.

Grout & Palisca²⁷ comparam a intensidade das idéias no período romântico com as de outros períodos estéticos:

Num estilo muito geral, pode dizer-se que toda arte é romântica, pois, embora possa buscar a sua matéria à vida real, transforma-se, criando, assim, um novo mundo, que necessariamente se afasta, em

²⁶ CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo, Martins Fontes, 2001. V. 2. p.11.

²⁷ GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p. 572.

maior ou menor grau, do mundo de todos os dias. Deste ponto de vista, a arte romântica difere da arte clássica pela maior ênfase que dá a este caráter de distância e de estranheza, com tudo o que essa ênfase pode implicar em termos da escolha e do tratamento do material.

Por essa citação podemos concluir que há uma maior intensidade nas atitudes, sendo esta a característica fundamental na música desse período, o que resulta, dentre outras coisas, no tratamento e na escolha do material musical, ou seja, em um alargamento do vocabulário harmônico, melódico e timbrístico.

A melodia passa então a ser mais flexível, livre, aberta, afetiva, poética e lírica, ou seja, favorecendo em todos os aspectos a expressividade musical. De acordo com Franco Abbiatti²⁸: “a música romântica identifica-se com uma melodia sem fim, que flutua, vaga, ondula no espaço e se afirma como arte”.

A harmonia torna-se o principal veículo da individualidade e da originalidade dos compositores românticos. As utilizações cada vez maiores das dissonâncias e dos cromatismos, principalmente por parte de compositores como Liszt e Wagner, acarretaram uma dilatação do sistema tonal até o seu limite.

O timbre e a sonoridade foram outros elementos ampliados em seus vocabulários pela exuberância da música romântica. Uma maior quantidade de números de instrumentos foram introduzidos nas orquestras, o que resultou em um maior colorido e uma maior potência sonora, conferindo a orquestra romântica um caráter mais dramático. Os instrumentos de maneira geral, sobretudo o piano, se tornaram mais plenos em suas capacidades, ou seja, mais aptos a responder a nuances de dinâmica e timbre, além de permitir uma maior possibilidade virtuosística.

²⁸ ABBIATTI, Franco. *Historia de La Musica. Ottocento.* México, Union Tipografia Editorial Hispano Americana, 1960. v.4. p.21.

Conforme ensina Adolfo Salazar²⁹, a necessidade de expressão do espírito romântico leva ao aprimoramento dos instrumentos, os quais por sua vez, enriquecem a produção musical. Isso ocorreu principalmente com o piano, que tendo sido aperfeiçoado no mais alto grau, desencadeou uma numerosa produção de peças breves, explorando a expressividade e os diferentes planos sonoros. Já, James Gibb³⁰ sintetiza esta idéia dizendo que “o piano se converteu no instrumento por excelência do ego romântico”.

Portanto, o desenvolvimento instrumental do piano e sua vocação romântica, somada a utilização da pequena forma como veículo da expressividade, originalidade e individualidade do compositor desse período, tem como consequência a pequena forma pianística como expressão direta do espírito romântico.

²⁹ SALAZAR, Adolfo. *Forma e Expression en la Musica*. México, El Colegio Del México, 1941. p.93.

³⁰ MATTHEWS, Denis. *La música para teclado*. Madrid, Taurus, 1986. p.228.

2.2. O material folclórico na pequena peça pianística romântica.

A pequena forma pianística possui papel essencial no romantismo musical, resultando no surgimento de um grande número de peças breves para piano e formas agrupadas de pequenas peças (coleções, ciclos e, posteriormente, suítes) escritas durante o século XIX, como assinalado no capítulo anterior. Porém, essas peças guardavam o poder da originalidade, o que acentuou as diferenças entre os estilos musicais, que ressaltando o estilo individual de cada compositor, quando nacionalista revela as criações principalmente o folclore como expressão espontânea.

O material folclórico foi amplamente utilizado pelos compositores do século XIX. Contudo, esse material era apenas o ponto de partida para suas composições, as suas músicas não se confinavam a um único país, dirigia-se a toda humanidade. Charles Rosen³¹ comenta a utilização da música folclórica pelos compositores desse período da seguinte maneira:

A verdadeira música folclórica é produzida somente por fazendeiros e pastores; só isso pode garantir seu status místico, suas raízes contrastando com a sofisticada música urbana. Música folclórica não é verdadeiramente arte para o músico romântico, mas natureza. O compositor que se debruça sobre o material folclórico é como um artista de paisagem que pinta fora do estúdio: ambos rejeitam o artificial pelo natural; eles iniciam não com que é inventado, mas com que é fornecido pela realidade.

Todavia, essa natureza não era para o compositor romântico um mero objeto de descrição, mas uma fonte de força, inspiração e revelação. O artista encontrava na natureza a afinidade com a sua própria essência, o que por vezes contrabalançava com o artificialismo e a ausência de identidade nessa doravante vida urbana.

³¹ ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo, EDUSP, 2000. p.553.

Assim, o resgate dessa música folclórica e dos estilos nacionais na primeira metade do século XIX se deu de maneira diferente da segunda metade do século XIX. Isso porque possuíam razões diferentes para a sua utilização. Segundo Otto Maria Carpeaux³², enquanto a primeira onda nacionalista apenas queria contribuir com algo novo para o “grande concerto da música ocidental”, a segunda onda nacionalista era mais agressiva, tentando preservar seus valores próprios contra a avassaladora influência alemã.

Durante a primeira metade do século XIX os compositores utilizavam os estilos nacionais contidos na música folclórica para escrever a música que atravessava as fronteiras nacionais. Charles Rosen³³ exemplifica o emprego dos estilos musicais nacionais através das obras de Chopin e Liszt, dizendo:

Nenhum compositor se restringiu ao seu próprio estilo nacional: Chopin com um bolero e uma tarantela, se aventurou no pitoresco espanhol e napolitano, e Liszt realizou parte de suas obras mais importantes nas veias hispânicas, venezianas, napolitanas e suíças. Em contrapartida, a forma romântica da Rapsódia Húngara foi criada por Schubert e foi deste último que Liszt herdou tanto a estrutura quanto o modo de realizá-lo.

Já Grout & Palisca³⁴ complementam esses exemplos dizendo: “Os elementos polacos em Chopin e os elementos húngaros-ciganos em Liszt, serviram, na maior parte dos casos, de acessórios exóticos a estilos essencialmente cosmopolitas. O nacionalismo não foi, no fundo, uma questão fundamental para a música desses compositores.”

³² CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova História da Música*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967. p. 182.

³³ ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo, EDUSP, 2000. p.555.

³⁴ GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p.666

Apesar desse nacionalismo “internacional”, a contribuição para o nacionalismo da segunda metade do século XIX foi grande. Essa primeira manifestação dos estilos nacionais também foi a primeira oposição da hegemonia da música alemã, em especial dos compositores da Primeira Escola de Viena. Otto Maria Carpeaux ³⁵ nos lembra que:

Apesar da glória internacional de Rossini, nenhuma outra nação tinha o que opor aos Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn e Weber. Mas essa hegemonia já continha, em si própria, o germe da sua destruição. Pois fora conquistada, contra os italianos, pelo forte destaque das características alemãs da música alemã. E outras nações não tardaram em opor a predominância dos alemães a suas próprias particularidades nacionais, servindo-se para tanto do mesmo recurso: o romantismo como meio para encontrar e descobrir a alma popular.

Portanto, a música folclórica e os estilos nacionais na primeira metade do século XIX se caracterizaram pela utilização desse material na busca da originalidade, de um novo material que servisse de inspiração para as ambições românticas de liberdade, de emotividade, autenticidade e outras. Não possuía em si nenhuma conotação política ou de contraposição dos estilos nacionais; era sim, uma música de caráter universal. Porém, inspirada na música folclórica e sem barreiras ou fronteiras estilísticas. Contudo, esta manifestação impulsionou, através do resgate das características da música de cada nação, a busca de uma identidade nacional, ou pelo menos de uma identificação do compositor com sua pátria.

³⁵ CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova História da Música*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967. p.163.

2.3. O surgimento da musicologia e sua influência na música do século XIX.

Outro fenômeno bastante particular desse período foi o estudo da música do passado. Até o final do século XVIII os compositores escreviam para o seu tempo. De maneira geral não se interessavam muito pelo passado nem pelo futuro. Mas o gosto que os compositores românticos desenvolveram pela viagem no tempo, que segundo Grout & Palisca³⁶ se deu pelo fato de que “eles sentiam que o presente não os acolhia favoravelmente”, ajudou a abrir caminho à disciplina da investigação no campo da história da música.

Os autores também comentam que os românticos revelaram especial predileção por Bach e Palestrina. A Paixão segundo S. Mateus de Bach foi ressuscitada num espetáculo realizado em Berlim em 1929, sob a direção de Mendelssohn; esse concerto foi um exemplo bem claro do interesse universal pela música de Bach, que levou ao lançamento em 1850 do primeiro volume da primeira edição de suas obras completas. Em 1862 iniciou-se uma edição equivalente das obras de Palestrina.

Deste modo, o progresso da musicologia histórica no século XIX foi consequência do interesse da música do passado. Enquanto a descoberta dessa música pelos musicólogos vinha em contrapartida a estimular ainda mais o interesse dos compositores românticos, que por sua vez ouviram na música de Bach, Palestrina e outros compositores antigos aquilo que queriam ouvir, adaptando as suas descobertas aos seus próprios fins.

Essa atitude colaborou para o ressurgimento de formas musicais do passado que estavam adormecidas, principalmente devido ao império da forma sonata desde o classicismo. Dentre essas formas estava a suíte para teclas do período barroco que agora recebia novo tratamento nas mãos dos compositores românticos.

³⁶ GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p.578.

2.4. O Nacionalismo musical em meados do século XIX.

Durante a segunda metade do século XIX, uma grande consciência e sentimento nacionalistas tomam conta da Europa. As campanhas bélicas de Napoleão, nas fronteiras do século XVIII - XIX, dissolveram a maior parte dos países europeus. É irônico pensar que as guerras deram lugar à unificação em meados do século XIX.

O sentido de nacionalismo era um sentimento relativamente novo nesse período. A Alemanha não se unificou até a década de 1870. A Bélgica obteve a sua independência em 1830 e a Noruega unicamente em 1905, um ano antes da morte de Grieg. As guerras napoleônicas uniram as diferentes raças da Europa. A derrota dos austríacos diante dos italianos em 1859, deu aos tchecos a oportunidade para fundar seus próprios teatros nacionais dramáticos e de ópera. Os prussianos marcharam sobre as ruas de Paris em 1871 e Saint-Saens, que até então tinha trinta e seis anos de idade, e seus colegas fundaram a *Société Nationale de Musique*.

De acordo com James Gibb³⁷, grande parte dos artistas desses países passou a explorar seus próprios patrimônios culturais. A música folclórica tomou para si este papel. Mas em alguns países as tradições musicais estavam a ponto de morrer. Na Noruega, por exemplo, a coleção de materiais de raiz só começou em 1840, mais ou menos quando Grieg nasceu. Na Inglaterra, devido principalmente a rápida industrialização e urbanização, o culto ao nacional estava em declínio. Enfim, a investigação da música nacional se intensifica por quase toda a Europa durante esse período.

Tornava-se intensa, na Europa e na América a busca por uma música nacional independente. Primeiramente, esse sentimento foi motivado por temas de ordem política, como citado anteriormente, principalmente por questões de

³⁷ MATTHEWS, Denis. *La música para teclado*. Madrid, Taurus, 1986. p.228

unificação e independência de alguns desses países. Em segundo lugar, foi motivado pela ameaça que os compositores sentiam da grande pressão que a música alemã exercia, intimidando a criatividade musical de cada nação.

Grout & Palisca³⁸ comentam a complexidade desses sentimentos:

A melhor forma de um compositor ser publicamente reconhecido, em particular em seu país, era imitar os compositores estrangeiros e competir com eles nos termos deles. Os produtos deste tipo de imitação eram também os mais exportáveis, mas faltava-lhes identidade étnica. Tomando de ponto de partida o folclore nacional ou imitando em música original, era possível desenvolver um estilo que tinha identidade étnica, mas podia não ser tão facilmente aceito pelo público tradicional e pelo público europeu em geral. Ainda assim, esta música de coloração nacional tinha também os seus atrativos, graças à novidade que constituíam os elementos exóticos.

Deste modo, os compositores nacionalistas, apesar de seus esforços em fazer uma música genuinamente nacional, não podiam, segundo os argumentos citados no texto acima, se furtar a um diálogo direto com a música germânica. Contudo, a música francesa buscou resolver este dilema de maneira diferente, e proporcionou as demais escolas nacionalistas uma maior liberdade aos modelos vigentes.

James Gibb³⁹ aponta que “o século XIX foi testemunho do perigo que a música francesa sofreu frente ao Wagnerismo. Entretanto, escapar dessa influência proporcionou à música francesa um dos resultados mais originais e proveitosos desse período”. Em decorrência a esse fato, Grout & Palisca⁴⁰ comentam a importância desta atitude para as outras escolas nacionalistas; “O ressurgimento

³⁸ GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p.667.

³⁹ MATTHEWS, Denis. *La música para teclado*. Madrid, Taurus, 1986. p.230.

⁴⁰ GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p. 681.

francês, iniciado com objetivos análogos aos dos demais movimentos nacionalistas, acabou por ter conseqüências de grande importância para a música em geral”.

Portanto, a música francesa desse período foi importante no sentido de trazer uma nova referência para a música de sua época e assim servir de contraponto ao domínio da música austro-germânica.

2.5. O nacionalismo musical na França e o ressurgimento da suíte para teclas na segunda metade do século XIX.

A importância da música francesa para o período nacionalista se deve sobretudo pela utilização do passado musical francês, principalmente pelo diálogo com a música de Rameu e Couperin que restabeleceu, através do ressurgimento de antigos modelos dos séculos XVII e XVIII, novos parâmetros para a música da segunda metade do século XIX e início do século XX.

Em 1871 foi fundada a Sociedade Nacional da Música Francesa, no final da guerra franco-prussiana, o que provavelmente marcou novo impulso para a música francesa. O objetivo maior dessa sociedade era estimular a atividade dos compositores nacionais, os apresentando ao público, gerando, assim, um acréscimo considerável tanto de quantidade quanto de qualidade de músicas instrumentais de câmara e de orquestra.

Grout & Palisca⁴¹ destacam a importância do papel da sociedade na música francesa:

Todo o movimento que a sociedade simbolizou era, à partida nacionalista: motivado pelo patriotismo, tinha como propósito consciente reavivar as excelências características da música nacional. Não se inspirou, no entanto, apenas no folclore, mas também na ressurreição da música do passado, assinalada por edições e concertos de obras de Rameu, Gluck e dos compositores quinhentistas.

Desta maneira, o movimento fundado por Faure e Saint-Saens, dentre outros, buscou na tradição francesa a sua inspiração, se assentando na concepção da música como forma sonora, por oposição à música romântica como expressão.

⁴¹ GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007. p.680.

Não que essa não seja expressiva, porém, a ordem e a contenção são fundamentais. Segundo os autores supracitados, nesta tradição a emoção e a descrição só adquirem cidadania na medida que tenham sido transmutadas totalmente em música, desde a melodia mais simples até a mais sutil combinação de sons, ritmos e cores. Assim sendo esta música tende sempre a ser lírica ou de dança e não épica ou dramática.

Claude Debussy⁴² ao se referir a música francesa diz:

Couperin e Rameu foram autênticos franceses... A música francesa é toda claridade, elegância, sensível declamação natural. A meta da música galante é, antes de mais nada, agradar... O espírito musical da França se pode descrever como uma fantasia dos sentidos...

Pode-se captar dessas informações, a importância das formas líricas e de dança na música francesa desse período.

A valorização da música de dança, juntamente com o resgate dos elementos estilísticos e formais da música galante francesa, deu força para o ressurgimento da forma suíte para teclado, que teve no piano, instrumento romântico por excelência, a sua nova versão.

Dois compositores foram fecundos e se destacaram na utilização da suíte para piano na França durante esse período, foram eles: Debussy e Ravel. Claude Debussy, compositor que utilizou amplamente esta forma, escreveu suítes para piano em todas as fases de sua vida musical. Ele foi um nacionalista convicto sob os mais diversos aspectos, na sua música podemos encontrar tanto as características citadas por ele mesmo, como exposto anteriormente neste mesmo capítulo, quanto a busca de novos parâmetros ligados ao timbre e a sonoridade. Isso tudo lhe rendeu o

⁴² MATTHEWS, Denis. *La música para teclado*. Madrid, Taurus, 1986. p.230.

titulo de “o mais francês dos franceses”. Seu nacionalismo tinha grande carga de um anti-wagnerismo.

A dissolução dos elementos principais da música, como melodia, harmonia e ritmo, ocorre analogamente com a de seus contemporâneos da pintura francesa. Outra característica da obra desse compositor foi a utilização de modos da antiga música sacra, escalas eslavas e escalas orientais. Ainda incentivou compositores de outras nações a empregar escalas musicais próprias do folclore de seus países. Entre suas suítes para piano estão : *Petite suíte* (piano a quatro mãos), *Suite Bergamasque*, *Pour le piano*, *Estampes*, *Children's Corner* e *Images 1 e 2*.

Ravel foi outro importante compositor de suítes para piano nesse período. Influenciado por Debussy, Ravel não se limitou única e exclusivamente ao estilo musical de seu compatriota, mas também se apoiou em aspectos da música clássica e barroca, danças dos mais variados estilos, jazz e música oriental. Detentor de uma linguagem harmônica eclética e em alguns casos até exótica, este compositor foi um orquestrador brilhante e desta maneira passou para linguagem orquestral várias obras para piano, suas e de outros compositores, como é o caso da sua suíte *Le tombeau de Couperin* e do ciclo de Mussorgsky *Quadros de uma Exposição*. Dentre as suas suítes para piano estão: *Miroirs*, *Gaspard de la nuit*, e *Le Tombeau de Couperin*.

Portanto, os compositores franceses voltaram, durante esse período até a primeira metade do século XX, a ocupar um papel importante no panorama musical, como influenciadores do estilo e da forma na música. Desta maneira, o ressurgimento francês, iniciado com características diversas aos dos movimentos nacionalistas de outros países, acabou por ter implicações e efeitos de grande importância sobre a música desse período em geral.

2.6 Outras “escolas nacionalistas” e a suíte para piano na segunda metade do século XIX e início do século XX.

Outros compositores de “escolas nacionalistas” utilizaram a suíte como meio eficaz de agrupar pequenas peças líricas e de danças com material folclórico. Compositores russos, noruegueses, espanhóis, brasileiros dentre outros tomaram posse dessa forma de origem francesa e passaram a desfilar os seus estilos de maneira muito livre, original e pessoal.

2.6.1. Rússia

Na Rússia, a partir da criação do Grupo dos cinco, que era composto por Balakirev, César Cui, Mussorgski, Rimsky-Korsakov e Borodine, a obtenção de uma música genuinamente russa foi possível através da utilização do folclore nacional e elementos da música popular russa, que tinha como característica uma forte tendência modal, ritmos típicos e certa melancolia. Além disso, mostrou a influência da música religiosa, igualmente modal e que remete a Bizâncio.

As músicas russas contêm elementos descritivos. Segundo Jacques Stehman⁴³, isso fez com que os “quadros por eles pintados aproximem-se dos ícones tão comuns na cultura russa”. Desta maneira, Mussorgsky em seu ciclo *Tableaux d'une Exposition* de 1873 para piano, demonstrou a sua capacidade de realizar este tipo de pintura fazendo uma série de dez peças, cada uma contendo o mesmo título do quadro que a inspirou, e os seus interlúdios, chamados de *Promenades*, representando o pensamento e as emoções do compositor frente aos quadros.

⁴³ STEHMAN, Jaques. História da Música Européia. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964. p. 215.

A suíte de Borodin intitulada *Petite Suíte* de 1885 para piano também possui pequenos quadros como a abertura chamada *Au Couvent*, além de outras peças curtas de musicalidade delicada, entre elas *Intermezzo*, *Serenade* e *Noturne*. Nesta obra, ainda, há temas e fragmentos melódicos de danças da ópera Príncipe Igor.

Outra suíte para piano bem conhecida é a suíte *Les Saisons* de Tchaikovsky, escrita entre 1875 e 1876. Trata-se de uma compilação contendo doze peças cada uma representando um mês do ano, a maioria em forma de danças, que alternam andamentos rápidos e moderados. Apesar de Tchaikovsky não ser considerado um adepto do nacionalismo, segundo Igor Stravinsky, os seus temas comunicativos, a maneira de incorporá-los na frase e o perfil rítmico de sua obra lhe dão um caráter profundamente nacional.

2.6.2. Noruega

Na Noruega, Edvard Grieg, foi o maior representante da música nacional. Baseado dentre outras coisas na música folclórica de seu País, os dez cadernos das *Pieces Lyriques*, que podem ser interpretados como dez suítes, representou uma importante parcela da sua música para piano.

Um total de sessenta e seis pequenas peças, com títulos variados que remetem a recordações, ou descrições musicais, ou então até a estados psicológicos, exemplos: *Le Ruisseau*, *Vers la patrie*, *Mystere* e outros; estas obras foram compostas em diferentes fases de sua vida e reunidas posteriormente em um único volume. Para dar um sentido de unidade para o volume único, Grieg utilizou o tema da *Arietta* de abertura da obra na última peça, intitulada *Souvenirs*, em ritmo de valsa, quando diferente da peça introdutória, realiza ricas modulações.

2.6.3. Espanha

Na Espanha, Albeniz e Granados foram os maiores expoentes do gênero. Através de uma sonoridade caracteristicamente espanhola, onde por meio do resgate de um rico patrimônio da música popular, no qual elementos latinos e árabes dão origem a melodias e ritmos típicos, esses compositores retrataram a música, o clima e o temperamento do povo espanhol em suas suítes para piano. As obras de *Albeniz, Suíte España* e *Suíte Ibéria*, obra prima do compositor, e as obras de Granados, *Danzas españolas* e *Goyescas*, são os maiores exemplares de suítes nesse estilo.

2.6.4. Tchecoslováquia

Na Tchecoslováquia, Smetana e Dvorák são os nomes mais representativos desse movimento. Expressando através de um lirismo próprio da cultura checa, o nacionalismo cultivado por esses compositores é de profunda característica folclórica. Dvorák escreveu inúmeras peças para piano dentre elas oito *Humoresques*, onde a sétima ficou especialmente famosa pela transcrição feita para violino por Kreisler. A sua suíte para piano *Silhouetes*, coletânea de peças escrita sobre um mesmo tema, lembra a forma da suíte de variações do século XVII.

2.6.5. Hungria

Na Hungria, Bartok foi um grande pesquisador do folclore regional. Utilizou este material como mote para as suas composições, os seus seis volumes do *Mikrocosmos*, coletânea de pequenas peças para piano escritas entre 1932 e 1939, foi um dos resultados desta investigação e constitui uma enciclopédia das sonoridades e dos modos da música folclórica húngara por ele pesquisado. Entre as

suas suítes para piano estão: *4 Pieces Op. 9a*, *7 Sketches Op. 9b*, *Suite, Op. 14* e *Petite Suíte*.

2.6.6. Portugal

Salientaremos, as suítes de Oscar da Silvas e sobremaneira as inúmeras suítes de Fernando Lopes Graça (1906-1994) como as ditas *In Memoriam Bela Bartok* e *Viagem na Minha Terra*, coletânea descritiva com alternância entre os andamentos.

2.6.7. Brasil

No Brasil, Brásilio Itibere, Alexandre Levi, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald são os compositores que cultivaram este gênero na segunda metade do século XIX. O compositor Brásilio Itibere embora não tenha escrito nenhuma suíte para piano foi um importante nome do nacionalismo brasileiro. Ele inaugurou este movimento no Brasil quando em 1869 compôs uma Rapsódia com tratamento clássico chamada *Sertaneja*, que tinha um fragmento baseado em um motivo popular gaúcho, chamado *Baláio*. Alexandre Levi escreveu uma suíte brasileira, cujo último movimento se chama *Samba*, nome de um famoso ritmo popular brasileiro que naquela época ainda era pouco conhecido.

Alberto Nepomuceno, que segundo Julio Medaglia⁴⁴ “encarou com coragem essa nacionalização da música brasileira”, foi um compositor muito prolífico, escrevendo suítes tanto orquestrais quanto para piano. Influenciado e incentivado por seu amigo pessoal Grieg. Nepomuceno escreveu uma música com raízes nacionais e foi um compositor fervoroso e amplamente ativo nesta questão,

⁴⁴ MEDAGLIA, Julio. *Música, Maestro!*. São Paulo, Globo, 2008. p.242.

chegando a dirigir o Instituto Nacional de Música e a Associação de Concertos Populares no país. Entra as suas suítes para piano estão: a *Suíte Antiga* (1893), obra de quatro movimentos, *Quatro peças infantis* (1903) e *Série Brasileira* (1908).

Henrique Oswald escreveu uma grande quantidade de suítes para piano, porém o nacionalismo desse compositor tenha sido mais cosmopolita do que nacional. José Eduardo Martins⁴⁵ nos lembra características de Oswald: “médio-burgues, italiano por adoção, suíço, por ter a cidadania suíça, que opta pela cidadania brasileira na maturidade e um diplomata circunstancial que, quando na França ratifica o olhar aristocrático, fez dele um nacionalista “pan-europeu”.” Nesta acepção dada pelo autor, é concluído por ele que o nacionalismo oswaldiano é cosmopolita e ao mesmo tempo “marginal”, pois mesmo compondo música nacional ele não a reivindica a nenhum país.

Em suas suítes para piano Henrique Oswald deixa transparecer este nacionalismo pan-europeu, utilizando formas livres e danças como mazurcas, valsas e tarantelas unindo-as com minuetos, gavotas e sarabandas, ora com sonoridade européia ora com características de música brasileira. Entre as suas suítes para piano estão: *Macchiette op. 2*, *Fogli d’Album op. 3*, *Six Morceaux op. 4*, *Trois Morceaux op. 8*, *Quatre Morceaux op. 12*, *Seis Peças para Piano op. 14*, *Feuilles d’Album op. 20*, *Trois Morceaux op. 23*, *Álbum op. 32, 33 e 36*.

⁴⁵ MARTINS, Jose Eduardo. *Oswald Musico de uma Saga Romântica*. São Paulo, EDUSP, 1995. p.172.

CAPÍTULO 3

Comparação entre a suíte para teclado barroca e a suíte para piano na segunda metade do século XIX e início do século XX.

3.1. A Forma

Para podermos comparar a suíte para teclas no período barroco e a suíte para piano da segunda metade do século XIX e início do século XX devemos primeiramente entender o conceito de suíte.

A definição mais abrangente dada pelo dicionário Groves de Música⁴⁶ diz que a suíte é “um conjunto de peças instrumentais, dispostas ordenadamente e destinadas a serem executadas em uma audição ininterrupta”.

Podemos dizer que a “disposição ordenada” à qual a citação acima se refere é a maneira que perpetra a organização das peças de uma suíte, ou seja, a sua estrutura formal como um todo. Mas qual é a estrutura formal de uma suíte?

Para respondermos essa pergunta precisamos perceber como funciona a relação das obras contidas em uma suíte, ou seja, tentarmos compreender qual a função de algumas peças chaves na estrutura dessa forma.

Através da análise do desenvolvimento da suíte no primeiro capítulo, podemos perceber que desde a época de Lully houve a necessidade de uma obra que fizesse o papel de abertura para o agrupamento de danças, algo que desse um caráter introdutório, criando um ponto de partida para a obra. Dessa maneira, retiraria o aspecto unicamente de música de baile ou de corte, caracterizando um rito introdutório.

⁴⁶ *DICIONÁRIO DE MÚSICA*: edição concisa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994. p. 915.

Outro ponto crucial do desenvolvimento da suíte para teclas foi a busca de uma peça que encerrasse a obra como um todo, dando contornos finais à obra. Esse aspecto, mais do que o anterior, aproximou a forma da música de concerto, permitindo que importantes compositores aderissem a ela como expressão fundamental do repertório para teclas.

Outro aspecto fundamental na coesão da forma foi a tonalidade. A suíte barroca esteve marcada desde os seus primórdios por ser um agrupamento de danças na mesma tonalidade, conferindo a esta um elemento de unidade entre as peças. Esse aspecto se manteve intacto até o final deste período e, posteriormente, no seu ressurgimento, em meados do século XIX, a relação tonal entre as obras continuou existindo, porém não mais marcada pelo “monotonalismo” do período barroco.

O último elemento que podemos citar da organização da forma suíte é o aspecto contrastante das obras que compõe o corpo da suíte. A idéia de contrastes entre as obras de uma suíte está presente desde os primeiros emparelhamentos de danças, forma embrião da suíte, até as suítes instrumentais do século XX.

Portanto os aspectos que compõe a estrutura formal das suítes são: abertura, corpo, encerramento e tonalidade. Trataremos, então, de comparar as relações de cada um desses parâmetros nas suítes para teclas do período barroco com os das suítes para piano em meados do século XIX e início do século XX.

3.1.1. A Abertura

A abertura nas suítes barrocas passou por varias transformações, contudo na primeira metade do século XVIII a *allemande* tornou-se o movimento introdutório mais utilizado pelos compositores para tecla desse período. Apesar dessa dança durante o século XVI ser muito rápida e com uma melodia simples e cantante, durante o início do século XVIII ela já era uma peça solene e engenhosamente elaborada. Contudo, a importância da *allemande* vai muito além do seu caráter.

Joahnn Gottfried Walther⁴⁷ escreveu em seu *Musikalisches Lexikon* (Léxico Musical), de 1732, que “a allemande na suíte é como que uma proposição, da qual os movimentos seguintes decorrem.” A proposição na lógica aristotélica é uma asserção afirmativa (Dostoievsky é um escritor russo) ou negativa (Não há bem que sempre dure), verdadeira ou falsa (na Lógica não são consideradas as frases interrogativas, as imperativas ou as vocativas/exclamativas, porque aquilo que expressam não pode ser considerado verdadeiro ou falso).

Sendo a *allemande* a proposição de uma suíte, o seu papel seria então de afirmar a forma e o estilo, servindo como parâmetro inicial para os demais movimentos e assim gerando sentido para as outras peças de uma suíte através da comparação com ela. Ou seja, analogamente podemos dizer que a repetição de um ou mais elementos formais e estilísticos das danças de uma suíte com a *allemande* daria a idéia que a proposição inicial seria verdadeira e, conseqüentemente, que o contraste desses elementos suscitaria a proposição falsa. Em outras palavras entendemos as peças conseqüentes a uma allemande pela repetição ou contraste dos elementos musicais estabelecidos por ela.

A declaração feita por Walther na primeira metade do século XVIII nos leva a perceber a importância da *allemande* em uma suíte no sentido de nos fornecer os parâmetros iniciais para a acepção de toda obra. Ora, esse conceito não se aplica

⁴⁷ HARNONCOURT, N. *O Discurso dos sons*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998. p.233.

tão somente a ela, porém a todos movimentos introdutórios de suítes no período barroco, e também das suítes da segunda metade do século XIX em diante, pois todos os movimentos introdutórios têm a mesma função ao ser colocado como primeira obra de uma suíte.

Da mesma maneira com que ocorre nas suítes do período barroco, nas suítes para piano de meados do século XIX e início do século XX a peça inaugural possui a função de proposição da obra, introduzindo as características estilísticas e formais que serão reafirmadas ou contrastadas durante a suíte.

Portanto, embora estejam em tempos tão distantes e com estilos tão diversos, as duas formas de suítes contém semelhantes conceitos aplicados à introdução, apresentando o material para estabelecer o estilo e, assim, servir de referência no diálogo com as demais peças da obra.

3.1.2. O Corpo

Dada essa proposição inicial, e assim estabelecido os elementos estéticos que abrirão o diálogo com o restante da obra, as peças que virão na sequência se relacionarão entre si e com a abertura, no sentido de criar contrastes e de reforçar o estilo vigente na obra.

Podemos afirmar que esse conceito é inerente tanto na suíte do período barroco, quanto na suíte da segunda metade do século XIX e início do século XX, pois a alternância de movimentos contrastantes em uma suíte e a manutenção de um perfil estilístico são características intrínsecas da forma desde o seu embrião (que são os primeiros emparelhamentos de danças do século XVI) até o início do século XX.

O contraste é dado pela alternância a partir do modelo inicial. Com relação ao andamento, durante o período barroco, a abertura era, via de regra, mais lenta e solene e no ressurgimento da suíte poderia ser lenta ou rápida. Nos dois casos, o andamento da obra que segue será antagonalmente oposta à velocidade da abertura, realizando um contraste de andamento, que pode ser seguido por contraste de texturas, ritmos, materiais, atmosferas e outros parâmetros musicais, ou seja, tudo aquilo que não se conserva de uma obra para outra na suíte.

A manutenção do estilo se verifica por características gerais entre as peças, que podem ir desde a tonalidade, como no caso da suíte barroca, onde o mesmo tom se manifesta em toda a obra, até a utilização de materiais folclóricos de mesma natureza, passando por elementos técnicos composicionais, como características de harmonização, contraponto, perfis melódicos, enfim, tudo aquilo que permanece como traço estilístico comum entre as peças.

Portanto, podemos dizer que o corpo de uma suíte é constituído por elementos que se repetem e que se contrastam, isto é, de características do estilo que se mantém entre as peças de uma suíte e de outras que se modificam de uma peça para outra.

3.1.3. O Encerramento

Como vimos anteriormente no capítulo I, a *Sonata da Chiesa* ou *Sonata de Câmara* teve um importante papel no desenvolvimento da suíte para teclado, isso porque os compositores da época, principalmente os alemães, importaram desta forma o último movimento para a suíte. As características desse último movimento eram de uma peça rápida em estilo fugato e de linguagem instrumental. Essa peça foi então traduzida como uma giga, que era uma dança de estilo instrumental, e a colocaram em movimento rápido e fugato.

Contudo, nem todos os compositores abraçaram esta idéia. Alguns compositores para tecla do estilo francês de suíte, dentre eles Couperin, nem sempre faziam uso desta dança para terminar suas suítes e utilizavam peças diversas de diferentes estilos com andamentos que poderiam ser lentos ou rápidos.

Já a suíte para piano da segunda metade do século XIX e início do século XX, tem na sua peça de encerramento forte influência do último movimento da sonata clássica. A obra de fechamento da sonata tem como características ser uma peça robusta em movimento rápido e uma narrativa que caminha a todo tempo para um clímax. Grande parte dos compositores de suíte para piano deste período utiliza esse mesmo esquema em suas obras, porém assim como na suíte barroca isto não é regra, em algumas suítes, como por exemplo nas *Peças Líricas op. 12* de Grieg, a obra termina em um movimento lento (*Maestoso*), que pode ter características líricas ou quaisquer outras.

Desta maneira, tanto na suíte para teclas do período barroco quanto nas suítes para piano da segunda metade do século XIX e início do século XX o movimento final pode seguir um certo padrão. Todavia não há uma regra que fixe estas características, ficando por conta do compositor escolher o estilo que melhor se amolda a sua proposta final para a suíte.

3.1.4. A Tonalidade

As suítes para teclado da primeira metade do século XVIII, mantêm o uso de uma única tonalidade para todas as peças foi um elemento recorrente nas suítes. Anteriormente, os alaudistas, por usarem um instrumento de difícil afinação, reuniram todas as danças em um mesmo tom. Posteriormente, com a descoberta da terça natural, e com ela o acorde perfeito maior, que está na base do sistema tonal, surgiu a questão de como adaptar esse sistema aos instrumentos de teclado, órgão clavicórdio e cravo, e assim fazer soar as terças puras, tendo ainda doze notas por oitava.

A solução para este dilema foi resolvida pela afinação mesotônica, porém nesta afinação não existem relações enarmônicas, pois cada nota tem um significado único, por exemplo, um dó sustenido não pode ser confundido com um ré bemol. Em decorrência disso poucas escalas soam iguais, fazendo com que nem todas sejam tocáveis. Isso dificultava em parte a transposição de tons em uma mesma obra e, assim sendo, a suíte que trazia a tradição de conservar o mesmo tom em todas as peças manteve este perfil intacto.

Mesmo depois da criação do sistema temperado de afinação e de compositores como Bach terem escrito obras já para esse sistema, como os dois cadernos do *Cravo Bem Temperado* (48 Prelúdios e Fugas), ainda assim as suítes mantinham esse elemento de coesão e de integração entre peças.

Já as relações tonais entre as peças de uma suíte para piano da segunda metade do século XIX em diante são marcadas pelo contraste tonal entre as obras. Podemos encontrar três tipos de ocorrência deste contraste, dois deles dizem respeito a um direcionamento tonal da obra e um terceiro se caracteriza pela liberdade de contrastes tonais entre as peças.

O primeiro se manifesta através de um deslocamento do eixo tonal, quando a obra se afasta gradualmente da tonalidade inicial em direção a uma nova tonalidade. Neste modelo as obras do corpo da suíte funcionam como uma espécie de

modulação do tom da primeira peça para a última. Um exemplo desse modelo é a suíte *Petite Suite* de Debussy, onde o tom da peça inicial é Sol Maior, depois de passar por tons vizinhos e até voltar a tonalidade inicial na penúltima peça a obra se encerra na tonalidade de Ré Maior.

O segundo quando a obra gira em entorno do eixo tonal inaugural da suíte, ou seja, após se deslocar do ponto inicial ela retorna para este no final da obra, como uma forma em arco. Este modelo está baseado no padrão clássico da sonata, onde a tonalidade do primeiro movimento é retomada no último, passando por tons vizinhos no movimento intermediário. Um exemplo deste modelo é as *Peças Líricas op 12* de Grieg, que tem como tonalidade inaugural Mi bemol maior e após uma série de contrastes em tons vizinhos retorna para o tom de Mi bemol Maior na ultima peça.

O terceiro se caracteriza por uma relação livre entre as tonalidades das peças de uma suíte. Neste último modelo, a tonalidade funciona como elemento estilístico contrastante, do qual a livre associação dos tons entre as obras gera um colorido particular a cada suíte. Essa relação não necessita de um padrão direcional das tonalidades da obra como um todo, pelo contrario, esse modelo suscita um perfil estilístico de não conexão dos tons entre as peças de uma suíte. Uma boa parte das suítes para piano desse período são compostas desse modelo, onde o estilo de contrastes tonais sem nenhum elemento de coesão prevalece.

Desta maneira, os dois primeiros modelos utilizam a tonalidade como elemento de coesão da obra do mesmo modo que na suíte barroca, já o terceiro modelo diverge deste conceito antagonicamente, pois retira da tonalidade o aspecto de unidade na obra.

3.2. O Estilo

Os períodos barroco e nacionalista são marcados por uma forte conotação estilística. Tanto um quanto o outro privilegiava tais aspectos na maioria das formas. Assim sendo, o estilo possui um papel fundamental nas relações e na formação da composição musical de uma suíte. Confrontemos, então, a utilização desses recursos estilísticos nas obras dessas duas épocas.

3.2.1. Utilização de Técnicas e Procedimentos Estilísticos

A suíte barroca obedecia a critérios de organização formal. A depender da geografia estilos diferenciados podiam ser notados. Quanto ao aspecto formal:

- 1) O tipo fugato: peças em contraponto em estilo contínuo, ou seja, não dividido em seções. Chamavam-se *ricercare*, *fancy*, *capriccio*, *fuga*, *verset* e outros nomes ainda.
- 2) O tipo canzona: peças em contraponto imitativo descontínuo, ou seja, dividido em seções, por vezes com elementos de outros estilos.
- 3) Peças que efetuam variações sobre uma dada melodia: *passacaglia*, *chaconne* e outras.
- 4) Peças de estilo improvisatório para um instrumento de tecla ou alaúde: *toccata*, *fantasia*, *prelúdio*.
- 5) Danças e outras peças em ritmo de danças, mais ou menos estilizadas, em estilo homofônico.

Essas categorias não são mutuamente exclusivas e poderiam ser utilizadas conjuntamente. Por exemplo, uma dança poderia estar em forma fugato ou, então,

em forma canzona. Algumas vezes, podendo usar diferentes técnicas em diferentes seções de uma mesma obra.

A forma delineava a leitura das obras dando-lhe características próprias no todo da suíte. Por exemplo, uma peça em estilo improvisado, que poderia ser uma fantasia ou um prelúdio, teria a função de abertura da obra, ou ainda, uma dança em estilo fugato, que poderia ser uma giga, funcionava como encerramento da suíte.

Esses dados constituem um importante conjunto de técnicas que poderiam ser utilizados nas suítes de teclas do período barroco, configurando como procedimentos de domínio comum a todos os compositores da época.

Igualmente a estes, nas suítes para piano da segunda metade do século XIX em diante, recursos técnicos específicos do período romântico eram utilizados, por compositores de todas as escolas nacionalistas, como material estilístico na formação de texturas musicais. Esses procedimentos estavam ligados a textura dos acompanhamentos, no caso de obras homofônicas, ou dos estilos de contraponto, em caso de obras polifônicas.

Nas obras homofônicas, um grande repertório de diferentes texturas de acompanhamentos poderia ser utilizado como procedimento para criar os mais diversos climas e atmosferas musicais. Elementos importados de todos os períodos e vindos das mais distintas formas homofônicas poderiam ser aplicados nas obras de uma suíte para piano.

Essa grande quantidade de procedimentos pode ser atribuída a alguns fatores do período romântico. A valorização da canção e suas paisagens sonoras, através do *Lied* de Schubert e Schumann, levaram a descoberta de inúmeros tipos e formas de acompanhamento das mais variadas texturas a fim de proporcionar ao compositor a expressão do contexto por ele descrito. Charles Rosen⁴⁸ comenta que “é através da paisagem que a música se associa à arte e a literatura romântica”. O

⁴⁸ ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo, EDUSP, 2000. p. 188.

Lied foi transposto para o repertório pianístico romântico por meio dos ciclos de pequenas peças de vários autores que por sua vez influenciaram a música pianística de toda uma geração, que viram nesses procedimentos a possibilidade de comunicar paisagens, climas e emoções das mais diversas formas e maneiras.

Um outro fator que podemos atribuir na composição dos procedimentos, tanto das texturas de acompanhamento na homofonia quanto nos diversos estilos de contraponto na polifonia, de obras desse período é, como citado no capítulo anterior, o comportamento do compositor romântico perante a música do passado e do futuro. A busca por ideais sonoros, tanto do passado quanto do futuro, levou o compositor desse período a resgatar procedimentos estilísticos de épocas anteriores e, paralelamente, novas técnicas de acompanhamento e contraponto no intuito de se criar uma música que estivesse em um novo contexto sonoro.

Deste modo, as técnicas e procedimentos característicos de cada autor nos dois períodos, tiveram importante papel na construção dos estilos contidos em uma suíte, pois ambos fornecem o material técnico que será a base da coesão ou contraste entre os movimentos da obra. .

3.2.2. Utilização dos Recursos Estilísticos Nacionais.

Somado a esse conteúdo de técnicas de procedimentos estilísticos, junta-se os estilos nacionais. Dois países tiveram grande influência durante o período barroco na formação dos novos idiomas nacionais, foram eles a Itália e a França. Harnouncourt⁴⁹ comenta sobre as diferenças entre esses dois estilos:

A Itália, com um estilo mais extrovertido, espontâneo, sentimental, amando o informal e centrada principalmente no concerto e na ópera. E a França, com um estilo controlado, frio, dotado de uma lúcida perspicácia, amantes da forma, com peças instrumentais de expressão condensada, de movimentos curtos e muito simples, possuíam uma opera de gênero totalmente diverso da opera italiana e era sobretudo uma música voltada para a dança, cujas formas racionais e lineares lembravam as da arquitetura dos jardins e dos palácios franceses.

As demais nações daquele período derivavam os seus estilos da conciliação dos dois estilos dominantes, o que ficou conhecido como “o gosto reunido”. Isso tudo, é claro, adaptado ao gosto e a pronúncia musical local. Alexander Silbiger⁵⁰ nos fornece um importante panorama dessa diferença de estilos nacionais dentro da música de dança para teclado daquela época. Ele nos mostra um instrutivo exemplo que ilustra as diferenças nacionais através da música para teclado em meados do século XVII e os seus acentos regionais adquiridos nas diferentes nações.

O exemplo abaixo mostra o início de uma courante atribuída ao Monsieur de la Barre, provavelmente Pierre Chabanceau de la Barre (1592-1656), organista e *maitre joueur d'épinette* (Mestre tocador de espineta) na corte francesa. A peça, provavelmente por causa de sua melodia, parece ter caído no gosto popular

⁴⁹ HARNONCOURT, N. *O Discurso dos sons*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998. p.184.

⁵⁰ SILBIGER, Alexander. *Keyboard music before 1700*. New York : Routledge, 2004. p. 16 e 17.

internacional. Cópias manuscritas foram encontradas na Inglaterra (exemplo a), na Alemanha (exemplo b), na Itália (exemplo c) e na Holanda (exemplo d). Todas aparecem com diferenças rítmicas e ornamentais, adaptadas ao gosto regional.

EXAMPLE 1.1. La Barre, *Courante*
(a) English version

(b) German version

(c) Italian version

(d) Netherlandish version

Portanto, cada estilo nacional possuía sua peculiaridade, com características gerais (como o estilo Francês, o Italiano e os países que faziam parte do “gosto reunido”) e características específicas regionais (como os acentos, as rítmicas e os ornamentos).

A suíte para piano em meados do século XIX e início do século XX, como vimos anteriormente, também é marcada por características estilísticas nacionais. As escolas composicionais deste período recorrem ao teor folclórico reutilizando-os como conteúdo estilístico em suas composições. Sendo assim, o emprego de acentos, ritmos, harmonias, melodias, enfim, todos arsenais de características da música folclórico regional estão presentes no estilo nacionalista de composição.

Exceção feita apenas ao estilo francês que, como já citado, faz uso de características do conteúdo estilístico de épocas anteriores, em especial o barroco francês, como recurso de estilo nacional.

Logo, a identidade e o gosto nacional são características inerentes dos estilos contidos nas suítes para teclas em ambos os períodos, sendo este um elemento particularizador do estilo de cada região nas duas épocas.

3.2.3. Os Estilos Pessoais

Segundo José Eduardo Martins⁵¹ “o estilo de um compositor é a sua identidade. Através do estilo, seus traços se evidenciam a e a trama da textura musical revela determinados atributos que só pertencem a um autor”. A esses traços particulares de um compositor podemos atribuir as suas escolhas, tanto do conteúdo estilístico quanto formal. Contudo, essas escolhas também são condicionadas pelo meio, época e a influencia de seus pares.

Deste modo, podemos dizer que o estilo de um compositor é o resultado da soma entre as suas escolhas pessoais e as influencias sofridas por ele. Ora, para o presente trabalho é importante entendermos que: se todo compositor tem a suas próprias escolhas, alguns mais outros menos, a diferença está nas influências gerais exercidas sobre ele.

Determinadas épocas, por exemplo, permitem uma maior individualidade dessas escolhas, outras não. O classicismo é conhecido por um período onde se pretendia certa universalidade de estilo, dessa maneira as diferenças estilísticas entre os compositores foram menores do que em épocas onde o individualismo prevaleceu, como no romantismo. Isso não quer dizer que os compositores clássicos não tenham uma identidade própria, porém neste período ela é menos aparente do que em outros.

No caso dos compositores de suítes para teclado no período barroco e dos compositores de suítes para piano da segunda metade do século XIX e início do século XX a questão é justamente essa. Os compositores barrocos e românticos se encontram em épocas onde o estilo tanto nacional quanto individual está em evidência, contudo, no período romântico as diferenças estão mais acentuadas, isso porque, como vimos no capítulo anterior, questões como originalidade e

⁵¹ MARTINS, Jose Eduardo. *Oswald Musico de uma Saga Romântica*. São Paulo, EDUSP, 1995. p. 161.

individualismo são muito valorizadas. Portanto, as diferenças entre os estilos são mais exacerbadas.

Deste modo, podemos dizer que as diferenças estilísticas entre Bach e Rameau são menores do que as de Debussy e Bartok, pois as diferenças estão menos exacerbadas nos dois primeiros do que nos dois últimos.

Outros importantes fatores são a influência direta do meio e de outros compositores. A convivência sob uma mesma cultura e a admiração entre compositores são fatores que aproximam as características dos estilos individuais, uma vez que existirão maiores quantidades de traços comuns entre eles.

Vejamos os exemplos de estilos de Bach e Handel no período barroco, segundo Manfred Bukofzer⁵². A diferença entre esses compositores é que Haendel era extrovertido e Bach introvertido, e o autor segue explicando:

Esta diferença tipológica adquire clareza ao estudarmos a forma em que ambos os compositores reagem ante aos estilos musicais de cada época. Handel soube assimilar os diversos estilos nacionais até converte-los em parte da sua natureza, desta forma realizou uma coordenação completa desses estilos, o que permitiu dominar-los todos em um mesmo plano de igualdade. Bach, pelo contrário, absorveu as diversas influências em seu próprio estilo pessoal e assim obteve uma fusão de estilos nacionais, no qual os elementos singulares são inseparáveis.

Desta forma, esse exemplo mostra como a diferença individual desses compositores é dada apenas pela perspectiva que cada um tem de utilizar aspectos de uma mesma cultura, ou seja, a maneira com que cada um absorveu e manipulou os dados de uma mesma cultura.

Já no período que engloba o romantismo e algumas correntes nacionalistas estas diferenças existem da mesma maneira que no período barroco, mas pelo fato

⁵² BUKOFZER, Manfred F. *La musica en la epoca barroca de monteverdi a Bach*. Madrid : Alianza, 1992. p.354.

das influências virem de culturas diversas e a distancia entre os estilos de compositores da mesma cultura é maior. Vejamos os casos de Debussy e Ravel, o primeiro utiliza modos da música eslava e oriental, o segundo sofreu a influência da música jazzista americana e hispânica. Deste modo, suas músicas continham aspectos de culturas diferentes, separando mais os seus estilos.

Contudo, se compararmos Bach a Rameau a distância se torna maior, isso porque embora estejam em um mesmo período, estão imersos em pensamentos e sociedades distintas. Podemos perceber esta distância nas palavras de C. P. E. Bach⁵³: "Pode se dizer em alta voz que os fundamentos da arte de meu pai e a minha própria se opõem a Rameau". Nesta declaração Emmanuel Bach deixa clara a divergência existente entre esses dois estilos.

Aqui a diferença não é dada apenas por um olhar desigual sob a mesma cultura, pois Bach pertence a cultura alemã do estilo "gosto reunido" e Rameau a cultura do estilo "Francês", e sim por disparidade dos parâmetros de uma mesma época, pois as obras desses dois compositores têm princípios teóricos divergentes. Portanto, neste caso a distância entre os estilos individuais aumenta.

Na segunda metade do século XIX e início do século XX estas diferenças também existem, mas logicamente são diferentes daquelas do período barroco. Notemos as diferenças de estilos entre Grieg e Debussy, os dois estão em culturas distintas, porém, o primeiro tem como parâmetro o modelo alemão de composição, em especial o modelo "schumaniano", e o segundo o próprio modelo francês, portanto, utilizam parâmetros divergentes em culturas diferentes.

Desta feita, podemos concluir que as diferenças entre os estilos pessoais nos dois períodos ocorrem com certa semelhança, apenas as diferenças são mais acentuadas na segunda metade do século XIX e início do século XX do que no período barroco. Isso explica por que as diversidades entre os estilos pessoais nas

⁵³ MATTHEWS, Denis. *La música para teclado*. Madrid, Taurus, 1986. p.230.

suítes para piano da segunda metade do século XIX em diante são maiores em comparadas com as do barroco.

3.2.4. O material musical

Comparar as escolhas dos materiais musicais na suíte dos dois períodos torna-se uma tarefa árdua e gigantesca, isso porque a quantidade e diversidade dos materiais aplicados às suítes para teclas durante o período barroco e romântico foram enormes. Para tanto irei apenas delinear em linhas gerais a utilização do material nestas duas épocas.

Como observamos no capítulo anterior a maior intensidade das atitudes durante o período romântico somado a busca de sonoridades do passado e da experimentação de novas sonoridades, gerou na música daquele período um alargamento de todo material musical.

Essa profusão de materiais rítmicos melódicos, harmônicos, e timbrísticos foram utilizadas como elementos característicos do estilo em todos os tipos de formas, inclusive nas suítes para piano deste período. O papel desses materiais era o de contextualizar a obra, podendo remeter as mais diversas épocas, estilos e lugares.

Já no período barroco, o material utilizado era muito mais reduzido, possuindo também um papel de contextualizar a obra, porém, apenas com relação aos estilos nacionais e pessoais.

Neste período não se fazia música com vistas ao passado ou ao futuro. Portanto, não poderia remeter a diferentes épocas, pois se fazia música única e exclusivamente com olhos para o presente, com material do presente. Assim sendo, a suíte para teclado desse período utilizava materiais que refletiam os gostos regionais e pessoais daquele momento e não possuía nenhuma outra pretensão se não esta.

Desse modo, a utilização dos materiais nas suítes para teclas destes dois períodos serviu na contextualização estilística da obra. Mas, o dialogo estilístico desses materiais na segunda metade do século XIX e início do século XX era mais

diversificado e amplo, abrangendo não somente a heterogeneidade do seu próprio tempo, o que já seria muito, mas o de épocas anteriores e também buscando a inovação futura.

3.3. Comparação entre o desenvolvimento histórico da suíte barroca para teclado e a suíte para piano da segunda metade do século XIX e início do século XX

Através da análise do capítulo 1 pudemos observar as semelhanças e as diferenças do desenvolvimento das suítes para teclas dos dois períodos.

A primeira comparação diz respeito ao gênero musical que suscitou o nascimento e o ressurgimento delas respectivamente.

A suíte do período barroco nasceu da pequena peça de dança brotada da manifestação popular dos menestréis e dentro desta tradição ela se tornou erudita e, com o passar do tempo, essas danças, agora estilizadas, formaram e integraram as suítes para teclado. Já a suíte da segunda metade do século XIX, teve como influências a música folclórica nacional, a pequena peça pianística da primeira metade do século XIX e as danças e outras formas do período barroco.

A analogia que podemos estabelecer é que tanto uma quanto a outra suíte tiveram como material principal o elemento popular que estava relido de forma erudita. Porém, a suíte da segunda metade do século XIX se caracterizou por uma busca mais ampla de gêneros musicais, incluindo gêneros do passado e do presente.

O segundo paralelo diz respeito a influência de outras formas no desenvolvimento e na organização das suítes das duas épocas citadas. Como vimos, a suíte do período barroco para teclas tem na ópera (que lhe deu a sua primeira forma), e posteriormente, na *sonata da chiesa* (que permitiu padronizar as quatro danças principais como eixo central da obra) as suas duas formas influentes, dando a suíte do período barroco forma e acabamento.

Já a suíte para piano da segunda metade do século XIX em diante, tem com formas influentes os ciclos de pequenas peças da primeira metade do século XIX, a sonata clássica e a própria suíte barroca para teclado.

Dos ciclos de pequenas peças, a suíte herdou com relação à forma, a utilização de obras de diversos gêneros (como peças características, danças, peças descritivas, dentre outras) . Da sonata clássica ela se apropriou da forma em três movimentos (muito utilizado, por exemplo, por Debussy em suas suítes *Pour le Piano, Imagens 1 e 2*, dentre outras), da forma em arco na tonalidade (gesto de retomar a tonalidade inicial da obra na última peça) e da abertura em andamento rápido (que era raramente usada na suíte barroca e, já na suíte desse período se tornou mais freqüente devido esta influência).

Da suíte barroca para teclado ela teve o seu principal legado, pois foi através desta que a suíte para piano da segunda metade do século XIX se apoiou para ser uma forma onde o estilo é o seu principal elemento de coesão, não necessitando de nenhum desenvolvimento nem esquema temático ou programático para a conexão ou coerência da obra como um todo.

Desta maneira, as suítes das duas épocas se apoiaram em outras formas musicais para elaboração e organização do seu modelo. Isso nos mostra a elasticidade e a naturalidade com que a suíte se moldou em suas épocas, absorvendo os elementos de outras formas e os adaptando ao seu próprio discurso.

O terceiro elemento que podemos citar se refere à maneira como que a suíte se manifestou nos dois períodos. A suíte do período barroco se desenvolveu em decorrência dos elementos populares de certas regiões, em um processo contínuo que vinha do repertório popular e acabou se transformando em um repertório erudito nas suítes para teclado da época. Foi uma forma que surgiu em um gesto de dentro para fora, ou seja, o elemento nacional se transformou em forma musical.

A suíte para piano na metade do século XIX e início do século XX, por sua vez, se caracterizou por ser um movimento de fora para dentro, ou seja, a forma já existia, porém ela se apropriou dos elementos nacionais para ressurgir de maneira transformada.

Deste modo, os compositores nacionalistas se apoderaram da forma trazendo os aspectos da música nacional para dentro das suítes para piano da época. Assim, em nenhum momento os elementos originais da suíte barroca para teclas são utilizados, como por exemplo as quatro danças padrões como eixo da forma. Pelo contrário, são os elementos que não pertenciam à suíte barroca (no caso os elementos da música nacionalista) que ditam os parâmetros da obra, mostrando que essa se estabelece sem muita rigidez dogmática com o passado.

Portanto, as suítes dos dois períodos partem de manifestações diferentes de uma mesma forma, contudo, o resultado final, que é a suíte como meio de expor as características dos estilos nacionais, será o mesmo.

CAPÍTULO 4

Modelos de suítes para piano na segunda metade do século XIX e início do século XX.

Este capítulo tem como objetivo apenas ilustrar com exemplos o objeto da pesquisa. As análises aqui realizadas não têm por meta “dissecar” as obras em sua totalidade, mas apenas mostrar em linhas gerais os elementos outrora apontados neste trabalho, e assim, aclarar melhor as idéias vistas.

4.1. Petite Suíte de Claude Debussy.

I – En Bateau

II- Cortège

III-Menuet

IV-Ballet

Essa suíte foi composta entre 1888 e 1889 imediatamente Debussy regressar de Roma. Ela foi publicada em fevereiro de 1889 e foi apresentada logo após pelo compositor juntamente com Jacques Durand, que era filho do seu editor. A peça foi orquestrada por Henry Busser enquanto o compositor ainda era vivo, e sua versão para orquestra fez tanto sucesso que se tornou mais notória que a versão original para piano a quatro mãos.

Esta foi a primeira experiência de Debussy na forma suíte para piano, desta maneira, podemos dizer que se trata da primeira aliança do compositor com a música barroca. O título *Petite*, do francês “pequena”, pode ser justificado, segundo Karl Woerner⁵⁴, por ser uma obra de fácil e rápida assimilação por parte do ouvinte.

⁵⁴ WOERNER, Karl. Encarte do CD *Ouvres pour deux pianos & pour piano à quatre mains*, interpretes: Claude Helffer & Haakon Austbo, Genève, 1990. p.4.

A obra contém quatro movimentos bem ao formato da suíte barroca de Bach e Handel, com a alternância de movimentos “lento – rápido – lento – rápido”, porém, apesar desse modelo alemão de suíte, a obra possui a sobriedade, o equilíbrio e a delicadeza do estilo musical francês. José Eduardo⁵⁵ Martins comenta que essa suíte possui atmosfera sutil próxima aquela das *Arabesques*, que foram compostas durante esse mesmo período.

⁵⁵ MARTINS, Jose Eduardo. *O som Pianístico de Claude Debussy*. São Paulo, Novas Metas, 1982. p.75.

4.1.1. En Bateau

O primeiro movimento *En Bateau* é uma barcarolla peça está em 6/8 e em forma ternária. O tema é sereno e acompanhado por arpejados. Esses arpejos sugerem um movimento de água, onde a melodia flutua tranquilamente sobre ele.

The image shows the musical score for the first movement of 'En Bateau' by Debussy. The score is in 6/8 time, marked 'Andantino', and is in G major. It features two staves: 'Primo' (treble clef) and 'Secondo' (bass clef). The Primo part has a melody with long notes and arpeggiated accompaniment. The Secondo part has a more active, arpeggiated accompaniment. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'pp' (pianissimo).

A seção contrastante (segunda seção) é animada com mudanças de mensuração, e estas sugerem movimento.

Por fim a última seção é um retorno a primeira seção porém levemente modificada. Ela chega preparada por grupos de semicolcheias notadas em *peu retenu*, muito insistente, o que desacelera o movimento agitado da seção anterior e conduz para uma atmosfera serena novamente.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The music features a series of chords and arpeggiated figures. Dynamic markings include *mf*, *dim.*, *p*, *più p*, and *pp*. The instruction "un peu retenu" appears above the final measure of the first system. The second system also consists of two staves, continuing the musical material with similar textures and dynamics, including *pp* markings.

Esse mesmo artifício Debussy utilizou na coda para finalizar esse movimento.

4.1.2. Cortège

O segundo movimento *Cortège* é mais parecida com uma polonesa ou uma marcha por sua característica solene. A obra também possui uma sonoridade de orquestra de câmara.

A sua forma é ternária, tendo na seção intermediária um scherzando com contrastes rítmicos e acentuações, conferindo à obra um tom burlesco.

Essa seção termina com uma série de modulações, porém, esta harmonia modulante não resulta em uma ponte formal, pelo contrário, a seção vai pouco a pouco se extinguindo em um diminuendo para *ppp* (pianíssíssimo).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a complex texture with triplets in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings include *pp* and *ppp*. The second system is in D major (two sharps) and 3/4 time, marked "Tempo I" and *mp*. It features a more rhythmic texture with sixteenth-note patterns and triplets. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Em seguida retorna à primeira seção, em contraste “a tempo”, porém com uma roupagem nova, como se fosse um arranjo orquestral.

O movimento termina em uma serie de acordes vibrantes, fortíssimos e em *retenu* com uma atmosfera grandiosa.

riten.

ff

ff

riten.

ff

4.1.3. Menuet

O terceiro movimento, *Menuet* é uma forma ternária, o minueto é uma dança em compasso de 3/4, de origem francesa, o nome significa "dança de passos miúdos" (*menus*). De origem aristocrática, o minueto se tornou muito popular no século XVIII.

Tornou-se hábito dos compositores anexarem minuetos nas suas obras instrumentais em forma de sonata, incluindo-se sinfonias e peças de música de câmara. A obra começa com oito compassos de introdução, em seguida aparece o tema, durante quatro compassos, que segue desenvolvido por variações.

A segunda seção está no tom da dominante. O seu tema é mais ágil e a textura mais polifônica que a primeira, porém a obra não perde em graciosidade.

A terceira seção é o retorno para a primeira, contudo, essa está imbuída pela atmosfera ligeira e movimentada da segunda seção.

A obra está, em sua totalidade, ambientada por dinâmicas de baixa intensidade (de *p* até *pppp*). Fornecendo, dessa maneira, um contraste não só de caráter mas também dinâmico, tanto com peça anterior quanto com a posterior, no caso, a *Cortège* e o *Ballet* respectivamente.

4.1.4. Ballet

O *Ballet* é a peça que conclui a *Petite Suíte*. Ela também está em forma ternária e em compasso binário simples. Esta é uma obra mais robusta que as demais dessa suíte, tendo um forte caráter orquestral, com súbitas mudanças de tessitura, dinâmica e formas de ataque, além disso, o compositor faz uso de quartas, terças e oitavas de reforço melódico, bem ao estilo das orquestrações para cordas e metais.

A seção contrastante é feita por meio de uma *valsa* parisiense, obviamente em compasso ternário.

A peça retoma o tema inicial na terceira seção e finaliza com uma coda, sinalizada pela indicação *mouvement de valse à un temps*, onde se realiza a sobreposição do tema da primeira seção, ritmicamente modificado, com o tema da segunda seção, dividido respectivamente entre os dois pianistas.

José Eduardo Martins⁵⁶ comenta que esta peça possui muito do espírito do compositor francês Chabrier e que entre os compassos 18 e 25 mostra uma grande influência da música eslava.

⁵⁶ MARTINS, Jose Eduardo. *O som Pianístico de Claude Debussy*. São Paulo, Novas Metas, 1982. p.76.

4.2. Le Tombeau de Couperin de Maurice Ravel.

I – *Prélude*

II- *Fugue*

III-*Forlane*

IV-*Rigaudon*

V- *Menuet*

VI-*Toccata*

A versão para piano do *Le Tombeau de Couperin* iniciou-se em julho de 1914 e terminou em novembro de 1917. Marguerite Long estreou a obra em 11 de abril de 1919. Ravel orquestrou quatro dos seus seis movimentos em junho de 1919 e Rhene-Baton dirigiu a estréia com a Orquestra Pasdeloup em Paris no dia 28 de fevereiro de 1920.

No começo de 1915, Ravel entrou para o exército, interrompendo sua atividade musical até outubro 1917, quando se reformou. Foi enviado ao fronte onde várias vezes esteve a ponto de morrer. O próprio compositor⁵⁷ relata as cenas aterradoras que teve durante esse período:

Vi uma coisa alucinante: uma cidade de pesadelo, horrivelmente deserta e muda. O que angustia não é a luta mas sentir-se sozinho em meio a essa cidade que descansa em um sono sinistro, no crepúsculo de um dia de verão. Sem duvida verei coisas mais aterrorizadoras e repugnantes. Porém, não creio que volte a experimentar jamais uma emoção tão profunda e estranha que este tipo de terror mudo.

Os anos de guerra foram trágicos na vida do compositor. Seus problemas de saúde aumentaram e o falecimento de sua mãe foi o golpe mais grave desse

⁵⁷ KRAMER, Jonathan. *Invitacion a la Musica*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1993. p.614.

período. No final de setembro de 1916, Ravel foi hospitalizado e em 1917 retornou ao hospital, sendo reformado e abrigado na casa de sua madrinha. O compositor estava tão deprimido que não pode terminar nenhuma peça musical durante os três anos seguintes, exceto a suíte para piano *Le Tombeau de Couperin*, que havia começado antes da guerra. *Lê Tombeau* se converteu em uma obra trágica, só que este *pathos* está dissimulado por uma superfície aparentemente objetiva.

Ravel decidiu dedicar cada um dos seis movimentos da nova suíte para piano a seus amigos mortos na frente de batalha. O *Prelúdio* foi dedicado a Charles Charlot, primo de Jaques Durant, que havia transcrito várias peças do compositor. O *Rigaudon* foi em memória de Pierre e Pascal Gaudin, amigos de infância do compositor. O *Menuet* foi para Jean Dreyfus, filho da madrinha de Ravel. A *Toccata* foi dedicada a Joseph de Marliave, esposo da pianista Margarete Long, que estreou a peça.

Tocar a peça que foi dedicada a seu marido morto foi extremamente difícil para Long que teve que, deprimida deixou de tocar durante dois anos devido ao incidente. Contudo, Ravel sentia com tal força que a interprete principal da obra deveria ser ela que se negou a dar a partitura a nenhum outro pianista até que Long estivesse em condição de tocar em público novamente.

Tombeau significa “tumba”. O *Tombeau* no período barroco era uma peça escrita em elegia para uma pessoa em particular. Tanto François Couperin quanto Louis Coperin compuseram *Tombeau* para teclado. O título da obra sugere uma homenagem a um desses compositores franceses do período barroco. Mas qual? Ravel disse apenas que esta peça era um tributo geral a música francesa do século XVIII.

Debaixo da superfície agradável dessa suíte a uma série de lamentos dolorosos, em parte por aqueles que haviam morrido na guerra, e em parte, se não consciente mas inconscientemente, pela própria morte da mãe do compositor.

Ravel buscou objetivar esses lamentos moldando em seis movimentos combinados de tal modo como uma suíte de danças barroca. A inclusão de uma

fuga após o prelúdio não é usual em uma suíte barroca, assim como a tocata no final da peça. O uso da *forlane* e do *rigaudon* é relativamente raro mesmo em suítes para teclado do século XVIII, apesar de Bach fazer uso dessas danças em algumas poucas suítes que não são para teclado e Couperin incluiu um *Rigaudon* na sua *deuxième ordre* (segunda ordem) para teclado.

4.2.1. Preludio

O *Prelúdio* de abertura é ocasionalmente imitativo a duas partes, em figuras pentatônicas e com uma pequena gestualidade melódica descendente e ascendente de três notas consecutivamente.

A forma dessa peça é binária (A-B), onde a seção “A” contém uma repetição, muito provavelmente, para equilibrar temporalmente as proporções das partes, pois a seção “B” é bem maior que a primeira seção. A peça toda se desenvolve a partir do material melódico pentatônico e do movimento gestual que ora é usado da maneira original ora é invertido e ora é fragmentado.

4.2.2. Fuga

A *Fuga* é a peça que serve como segundo movimento. É a peça menos famosa da suíte, pois na versão para orquestra ela não existe e muitas vezes alguns pianistas omitem essa peça em suas apresentações. Ela é uma fuga estrita a três partes, o sujeito é baseado na repetição descendente de uma tríade menor e é combinada com um contra-sujeito de tal maneira a valorizar a sétima e a nona do acorde.

Ela contém uma atmosfera de obra vocal para coro, assim como a maioria das peças em estilo fugato. As relações dos encontros contrapontísticos entre as vozes valorizam mais as sétimas e nonas.

4.2.3. Forlane

A Forlane o Rigaudon e o Menuet estão em forma ternária onde a segunda seção é um trio. Nos casos da Forlane e do Menuet a primeira seção é binária (A-B), a segunda seção também é binária (C-D) a terceira seção é uma volta para a primeira seção porém transformada (A'- B'). Essas obras possuem ainda uma coda ou codeta de encerramento. No caso do Rigaudon a volta para a seção "A" não é modificada e a obra se encerra no próprio retorno e essas seção, ou seja não possui uma coda.

A *Forlane* é uma peça muito ritmada, segundo Stewart Gordon " é uma obra dotada ritmicamente que contém uma harmonia picante por toda a peça". A dança esta em compasso composto binário. A primeira seção possui uma configuração rítmica tercinada bem marcada na melodia, o que configura a obra uma força rítmica muito grande

A segunda seção, que é a seção contrastante, é formada ritmicamente pelo acompanhamento da melodia da primeira seção com uma textura de acordes na melodia principal (ver exemplo).

A volta para a primeira seção (A') é ligeiramente modificada modulando no seu final para o tom da relativa. A segunda parte dessa seção (B') esta no tom da relativa no modo maior, nela a melodia esta enfatizada com uma textura de acordes no mesmo modelo da seção contrastante. A obra ainda se encerra com uma seção de coda bem agitada.

4.2.4. Rigaudon

O *Rigaudon* é uma obra de grande vigor sonoro em *Le Tombeau de Couperin*. A peça está em compasso binário simples. A primeira seção é marcada por uma textura de staccatos e acordes em semicolcheias

A seção contrastante é mais viva e rica em articulações, lembrando muito vezes a articulação das obras barrocas para teclado.

O retorno para a primeira seção, no caso dessa obra, não é modificado, ou seja trata-se de uma repetição literal da primeira seção, esta última encerra a obra sem coda.

4.2.5. Menuet

O *Menuet* é uma peça muito graciosa e delicada, sendo apresentada em pianíssimo por Ravel. A dança está em compasso ternário simples e o andamento é *Allegro moderato*, o que configura um grande contraste de andamento e atmosfera com relação à obra anterior. A primeira seção está dentro do modelo rítmico dessa dança do período barroco, porém a harmonia é típica do estilo de Ravel, com muitas notas agregadas de sétimas, nonas, décima-terceiras e um discurso harmônico modulatório.

A Segunda seção é marcada por uma *Musette*, peça típica barroca que lembraria a sonoridade de gaitas de fole. O clima é mais tranquilo e delicado que a primeira seção, sendo tocada, em alguns momentos, em *sourdine* (uma corda).

A primeira seção retorna uma oitava acima na tessitura e a parte “B” dessa seção modula para re# menor. A peça termina em uma coda com uma melodia expressiva acompanhada por arpejos que vão pouco a pouco se desfazendo. Nos últimos oito compassos o tema do minueto é lembrado.

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Starts with *pp expressif*. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with *poco cresc.* and a *p* marking.
- System 2:** Continues the melodic and accompanimental lines. Dynamics include *mf* and *f*.
- System 3:** Features a *mf* marking. The right hand has a more active melodic line.
- System 4:** Includes a *pp* marking. There is a bracketed section of 8 measures in the right hand.
- System 5:** Marked *Ralentir beaucoup - - - Très lent*. The tempo slows down significantly. The right hand has a series of chords, and the left hand has a simple accompaniment. The system ends with the instruction *sans faire vibrer*.

Additional markings include "3 Cordes" under the first system and "Ped" under the fifth system.

Essa lembrança do tema do minueto nos oito últimos compassos pode ser interpretada como uma lembrança do passado, pois a peça está dedicada ao primo do autor morto durante a Primeira Guerra.

4.2.6. Toccata

A peça que encerra a suíte é uma *Toccata*, bem ao estilo da tradição de Czerny, Schumann e Debussy. A obra está em uma espécie de movimento perpétuo com uma textura de notas rebatidas entrecortada por acordes que carregam dentro de si a melodia cíclica da obra.

O desenvolvimento desses elementos leva a peça a um tremendo clímax final onde um grande adensamento da textura, juntamente com uma ampla utilização de toda tessitura pianística e um grande crescendo na dinâmica, que vai de piano (*p*) a fortíssimo (*fff*), dão o ar de grandiosidade final para a obra.

4.3. Macchiette op. 2

Fascículo 1 : *La Campana della Sera*

Scherzo

Valzer

Fascículo 2 : *Canzonetta*

Ninna-nanna

Marcia

Fascículo 3 : *Romanza*

Seconda Gavotta

Pastorale

Fascículo 4 : *Minuetto*

Sarabanda

La Caccia

Esta suíte de Henrique Oswald esta dividida em quatro fascículos, totalizando doze peças compostas até o final da década de 1870 e início da década de 1880. Ela foi editada por G. Venturini, em Florença, devido a isso as titulações de todas as peças aparecem em italiano.

Foi durante a década de 1870 que Henrique Oswald começou a compor peças curtas de formas livres e de danças como valsas, tarantelas, mazurcas, gavotas e outras, reunindo-as, posteriormente, em suítes com a única preocupação de manter a alternância de peças rápidas e lentas.

O material utilizado nesta suíte é bem variado, temos danças que remetem épocas estéticas distintas e de diferentes escolas, por exemplo temos o minuetto e a sarabanda que são danças típicas do barroco francês e alemão, a canzonetta que é uma forma típica do barroco italiano e a valsa que é uma dança do período romântico.

Junto a essas diferentes danças temos peças descritivas como *La Caccia*, *Nanna-ninna* e *La Campanelle della Sera*, que sugerem uma pintura musical como pequenos quadros descritivos.

A reunião de peças desta suíte, por sua vez, lembra os modelos das suítes de Couperin, que continham um grande aglomerado de danças e peças descritivas, diferentemente das suítes de compositores alemães que privilegiavam as quatro danças principais e a sua rígida disposição.

Portanto, a obra *Machiette op. 2* nos fornece um amplo panorama do estilo cosmopolita de Oswald, característica essencial do seu estilo.

4.3.1. La Campane della Sera

A peça de abertura, *La Campanella della Sera*, funciona como o prelúdio dessa suíte para piano. A peça está em forma binária, onde a segunda seção é uma reexposição da primeira transformada apenas no seu desfecho. A obra está em Ré Maior, uma das tonalidades mais freqüentemente usadas pelo compositor.

A obra sugere o tocar de sinos em um local plácido no crepúsculo do dia. Para essa imagem, Oswald utilizou na melodia a repetição da nota lá, regularmente pulsada em compasso ternário simples, o que descreve, até com certa clareza, o tocar de um sino. Já no acompanhamento, o tom monótono e homogêneo de arpejos ascendentes e descendentes com o baixo marcado na primeira nota dos compassos, dão a sensação de serenidade e sossego desse contexto.

A obra termina em um arpejo em *rallentando* e *pianíssimo*, que de tal maneira polariza a nota lá que fica a imagem longínqua da reverberação do sino em oitavas cada vez mais agudas.

4.3.2. Scherzo

A segunda peça do primeiro fascículo é um *Scherzo*. Este tipo de composição foi utilizada em épocas diferentes e com papéis muito distintos. Durante o período barroco era uma peça instrumental breve rápida e acentuada ritmicamente, era usada em suítes para teclado dentre outras coisas.

Beethoven faz uso do scherzo em substituição ao minueto em obras de grande fôlego como sonatas, sinfonias e obras de câmara. No romantismo ele perdeu suas características de graciosidade e brincadeira e se tornou uma obra de caráter dramático e virtuosística, um bom exemplo desse gênero são os quatro Scherzos de Chopin.

Esta obra está em forma ternária, ABA, onde a segunda seção, B, realiza um contraste harmônico resultada do emprego da cadência frígia, o que confere a esta seção características hispânicas.

O *Scherzo* apresenta uma escrita a maneira violinística, em um único pentagrama, bem ao modelo lisztiano de escrita. As mãos se alternam sempre em semicolcheias na formação de uma única melodia. Ligeiras articulações de três em três notas, em movimento constantemente oscilante, simulam arcadas lépidas do violinista sobre o seu instrumento. Isso tudo gera um efeito de “perpetuum móbile” (movimento perpetuo) para a obra.

Nos últimos três compassos o gesto melódico inicial dá lugar a acordes soltos com textura e sonoridade violinística, em um decrescendo, que vai de p a pp, agregado a um rallentado, freando, desta maneira a energia gerada pela obra.

4.3.3. Valzer.

Dança de grande popularidade no século XIX, a valsa é um fenômeno musical que contagiou compositores de toda a Europa nesse período. Tendo um caráter variável, podendo ser lenta, andada ou ainda mais animada, esta dança tornou-se cada vez mais marcada no primeiro tempo, rodopiante e flexível no andamento, isso devido principalmente aos compositores vienenses, dentre eles Johann e Josef Strauss.

Ganhou diversas caracterizações entre os compositores românticos e pós-românticos que empenharam esse gênero musical nas mais diferentes formas musicais como ballets (Tchaikovsky), óperas (Fausto de Gounod) e sinfonias (Mahler e Berlioz). Além de, transformarem-se peças virtuosísticas e de concerto nas mãos de Liszt, Chopin e Ravel.

A *Valzer op.2 nº3* de Henrique Oswald está em forma ternária, a seção contrastante dessa peça é realizada apenas pela aceleração do movimento inicial da peça que está sinalizada pela indicação *Un poco piu animato* e retorna para a seção A na indicação *Primo Tempo*. A obra ainda apresenta um tema sincopado por toda a sua extensão e andamento inicialmente lento, porém ainda propicia ao salão.

4.5.4. Canzonetta

De origem italiana no século XVI a *canzone* instrumental ou *canzone de sonar* consiste na adaptação instrumental de peças polifônicas. Os Gabrieli, no século XVI, e Frescobaldi, no século XVII, escreveram peças originais para suítes, nesse gênero, procurando adequar o estilo vocal ao instrumental. Essa forma instrumental também colaborou na formação da sonata italiana para teclado no século XVIII.

A *Canzonetta op. 2 nº 4* de Henrique Oswald foi escrita, em um manuscrito de 25 de junho de 1878, como *Romance sans Paroles* e na tonalidade de Mi maior, como observa José Eduardo Martins⁵⁸. Contudo, para essa suíte ela está intitulada *Canzoneta* e a sua tonalidade está transposta para Mi bemol Maior.

Está em forma ternária, ABA, sendo o B desenvolvimento e não contrastante com A. A seção A possui, por toda ela, uma nota pedal na fundamental da dominante, ou seja em si bemol, intercalada de forma sincopada com o tema e com dinâmica indicada em pianíssimo.

A peça encerra com um grande arpejo ascendente na dominante, bem ao estilo da primeira peça do primeiro fascículo dessa suíte (*La Campanella della Sera*).

⁵⁸ MARTINS, Jose Eduardo. *Oswald Musico de uma Saga Romântica*. São Paulo, EDUSP, 1995. p.195.

4.3.5. Ninna-nanna

Ninna-nanna é uma peça descritiva, a designação *nanna* era utilizada, desde o século XVII, para uma Pastoral vocal de Natal, como uma canção de ninar para o Menino Jesus. A obra nos dá a imagem, pelo seu motivo e acompanhamento repetitivos e serenos, do acalantar de uma criança provavelmente ao berço.

A obra está em forma ternária, onde a seção contrastante é feita, única e exclusivamente, através de uma mudança tonal, indo do tom inicial, lá bemol, para o tom da antiretativa, dó, e reexpondo novamente no primeiro tom.

O acompanhamento é um pedal, contínuo, sob a fundamental e a quinta do tom de cada seção, em um gesto de arpejo do tipo sobe e desce. É importante notar que embora a peça esteja em 3/4 o acompanhamento está em 3/2, o que suaviza e espaça a acentuação na obra.

4.3.6. Marcia

A marcha consiste em um ritmo bem marcado e ornado, com o objetivo de regular os passos cerimoniais. Após a Revolução Francesa, a marcha tornou-se gênero muito frequentado por grandes compositores românticos dentre eles Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin e Tchaikovsky dentre outros.

A *Marcia op. 2 nº 6* de Oswald esta escrita em forma ternária com trio contrastante, isso significa dizer que todas as seções também são subdivididas em forma ternária, assim como vimos nas obras de Debussy e Ravel abordadas anteriormente neste capítulo. Porém, nesta obra o compositor opta por apenas subdividir a primeira seção e sua reexposição.

Na primeira seção, o tema que é solene, se concentra na mão direita, na voz superior, acompanhado por texturas acordais ritmicamente sincrônicas com a melodia e com as notas sendo atacadas em *staccato* e *non legato*, lembrando a sonoridade de uma banda milita de metais.

Na seção contrastante um novo tema com as mesmas características rítmicas e de ataque aparecem na mão esquerda, no baixo. O acompanhamento, que esta na mão direita, é sincopado com relação à melodia, ou seja esta sempre em contratempo, gerando um estado mais movimentado e agitado contrastando com o movimento solene da primeira seção.

4.3.7. Romanza

Peça de características lírica, a *Romanza* é um gênero musical altamente melodioso e sua estrutura formal é, geralmente, de *rondo ou lied*. Diversamente da Balada, ela carece de dramaticidade, o que confere a esse gênero um estilo mais poético. Exemplo típico da primeira metade do século XIX, são as *48 Romances sans Paroles* de Mendelssohn, que deram fundamental contribuição para a difusão dessa forma no romantismo.

A sétima peça dessa suíte, intitulada *Romanza*, está em forma ternária, ABA, sendo B uma variação do tema de A e a reexposição uma repetição literal da primeira seção.

A primeira seção apresenta um tema melódico formado pelo arpejo de lá menor ascendente que cadencia, melodicamente descendente, na terça e na fundamental da dominante, sol sustenido e mi respectivamente, resolvendo, de forma ascendente, na fundamental da tônica, lá. Esse gesto final é repetido uma quarta abaixo, em mi, na seqüência.

O material segue sendo desenvolvido e reexposto nessa seção. Junto à essa melodia flexível, que é dobrada no baixo, está um acompanhamento que segue o movimento gestual da melodia em arpejos de terças e quartas quebradas sobre os acordes da cadencia harmônica da seção, que são de tônica e dominante, maior e menor.

A segunda seção apresenta, além do tema transformado da primeira seção, uma nota pedal em dó que é alterada cromaticamente no final da seção preparando o retorno para a reexposição de A.

4.3.8. Gavotta

Dança de ritmo binário, de espírito alegre e muito utilizada nas suítes barrocas, a gavotta situava-se, em regra, entre a sarabande e a giga. Ela, geralmente, esta em forma ternária sendo a segunda seção um trio, bem a maneira do minueto.

A *Seconda Gavotta op. 2 nº8* de Henrique Oswald esta em forma ternária, onde a ultima seção é uma redução da primeira seção e todas as seções estão subdivididas, a primeira seção é ternária e a segunda binária. A obra como um todo possui um caráter alegre com nuances de dinâmicas, acentuações e alternância de articulações em staccato e legato. A obra ainda é marcada por um acompanhamento onde a síncopa funciona como elemento timbrístico.

A segunda seção está em um tom contrastante com relação a primeiro, Ré Maior, e a melodia contém reforços de sextas, quintas e oitavas diferentemente da primeira seção que privilegia o reforço de terças na melodia.

4.3.9. Pastorale

Obra instrumental que descreve a cena do campo e sua atmosfera pastoril, o gênero, Pastoral, teve primeiramente o termo vinculado a ópera, designando uma opereta bucólica e posteriormente o seu conceito foi transportado para obras instrumentais sinfônicas, de câmara e solistas.

Escrita em forma ternária, a *Pastorale op.2 nº9* de Henrique Oswald, apresenta na primeira seção uma atmosfera pastoril sereno, tendo o tema ora ecoado e ora desenvolvido por derivação do gesto e de sua figuração rítmica central. O Tema ainda está em cânone restrito, como um efeito literal de eco, acompanhado por um acorde de sol bemol maior em pedal por toda a seção.

A segunda seção é precedida por uma transição com indicação *poco piu mosso* com o material derivado do tema da primeira seção. A seção contrastante se inicia com uma indicação *piu vivo* e o tema mais festivo, em staccato e com acompanhamento em texturas de acordes que reforçam a melodia, lembrando desta maneira uma alegre dança campestre, ditando o espírito rústico e pastoril dessa seção.

É importante salientarmos que essa atmosfera do campo nessa obra de Oswald nada tem a ver com a sonoridade rural brasileira e sim com uma imagem campesina européia, nos dando a real dimensão do nacionalismo cosmopolita do compositor discutido anteriormente nesse capítulo.

4.3.10. Minuetto

O *Minuetto op.2 nº10* de Henrique Oswald está em forma ternária, contudo, não apresenta uma seção tria e sua reexposição é reduzida. A obra possui um caráter nitidamente barroco, com escrita polifônica, andamento marcado, bem dançante e sem contraste tonal entre as seções.

Na seção intermediária, embora apresente o tema no baixo na mesma tonalidade, há transposição para modo lídio do tom inicial da obra, ou seja, o tema está no lídio de lá Maior, que segue modulando do meio para o final da seção para o dórico de mi Maior e voltando para lá maior na reexposição.

4.3.11. Sarabanda

Igualmente ao *Minuetto*, a *Sarabanda op.2 nº11* de Henrique Oswald possui uma escrita polifônica, porém com um estilo mais próximo dos madrigais renascentista do que do estilo barroco de contraponto. Um exemplo desse estilo é a forma como o tema na reexposição aparece inicialmente no baixo, mão esquerda, por dois compassos e termina nos compassos seguintes na voz superior, mão direita, lembrando as técnicas de desenvolvimento dos motetos e madrigais renascentistas.

Escrito em forma ternária, ABA, sendo a seção contrastante uma justaposição de acordes que interrompe a polifonia inicial, a qual se restabelece e se intensifica na reexposição, onde as características da polifonia renascentista estão mais acentuadas.

4.3.12. La Caccia

A peça de encerramento da suíte *Machiette op. 2*, a obra *La Caccia op. 2 nº 12*, esta em forma ternária. A primeira seção representa as chamadas de trompa durante a caça. Nesta seção o compositor utiliza contrastes dinâmicos em forma de eco aliado a diferentes texturas na condução das vozes em paralelo, ora em terças e quintas paralelas ora em oitavas paralelas, nos dando uma relação de dimensionalidade espacial (profundidade) e multiplicidade timbrística respectivamente.

A seção contrastante nos remete a ação da caça propriamente dita. Escrita na tonalidade da relativa menor, esta seção apresenta o tema no baixo em legato e altamente melodioso acompanhado por acordes em staccato e contratempo, gerando a imagem de uma tropa de cavalos durante a perseguição da presa. A obra termina em uma reexposição integral da primeira seção.

CAPÍTULO 5

Reflexos desse gênero musical nas escolas posteriores

O século XX trouxe novos ares para esse gênero. A quebra do sistema tonal desencorajou a escrita da forma sonata, permitindo que compositores requisitassem a suíte como forma para abrigar seus estilos e discursos.

Compositores dos mais diversos estilos da primeira e segunda metade do século XX, como Shoenberg, Stravinsky, Respighi, Villa-Lobos, Vaughan Willians, Satie, Ligeti, Stockhausen, dentre muitos outros, compuseram obras instrumentais, tanto para orquestra quanto para piano solo em forma de suíte. A liberdade adquirida anteriormente, durante a segunda metade do século XIX e início do século XX, foi potencializada de maneira a permitir uma infinidade de estilos, muito além dos estilos nacionais.

Portanto, o ressurgimento da suíte iniciado na segunda metade do século XIX teve importantes reflexos nas escolas posteriores, no sentido de começar um processo de formação dos patrimônios nacionais, que durante o século XX serviu de material tanto para compositores de estilo nacionalista como também para alguns compositores de estilo mais vanguardista.

Vale ressaltar, ainda, que o referido gênero teve papel importante para esse período, pois forneceu uma forma que aceitaria os mais diversos idiomas musicais durante o século XX.

CAPÍTULO 6

A importância desse repertório no universo pianístico romântico

O repertório de suítes da segunda metade do século XIX e início do século XX concebeu um alargamento, ainda maior, do vocabulário musical e pianístico no período romântico. Representou, também, um afastamento dos antigos modelos clássicos (como a sonata) que perduravam, até o século XX. Além disso, contribuiu na criação, ampliação e disseminação do repertório pianístico por toda a Europa e América.

As inovações ocorridas no campo dos materiais musicais através desse repertório, que permitia uma valorização dos mais diversos estilos, foram vastas. A expansão do vocabulário harmônico, da construção melódica, da diversidade rítmica, do colorido timbrístico e da pluralidade de articulações e acentos, revelou novas cores para a música romântica e resultou em novos recursos para a sonoridade e técnica pianística.

A criação desses novos fluxos sonoros e novos coloridos implicaram em um clima de austera beleza poética e lírica, que trazia consigo a marca, ainda mais potencializada, da originalidade e da individualidade romântica revelando a livre expressão da alma musical romântica do compositor e de sua nação.

Desta maneira, as suítes contribuíram para a expansão, originalidade e aprimoramento do repertório romântico pianístico, tanto musical quanto técnico.

Outro papel importante a ser considerado como significativo da presença desse repertório no período romântico foi o afastamento dos modelos exauridos da primeira metade do século XIX, o que Charles Rosen⁵⁹ denominou de “velha estética de hierarquia dos gêneros”. A importância dada à forma sonata desde o período

⁵⁹ LAGO, Sylvio. Arte do Piano, São Paulo, Algor, 2007. p.73.

clássico até meados do século XIX fez com que este gênero tivesse maior importância sobre as demais formas, ou seja, é como se a forma sonata fosse uma espécie de “gênero de maior grandeza” e os demais não tivessem tanto valor composicional quanto ela.

Essa velha estética hierárquica foi quebrada na segunda metade do século XIX, onde a forma sonata perdeu consideravelmente a sua força e majestade e a suíte assumiu, se não totalmente pelo menos parcialmente, um papel mais igualitário no contexto da música para piano romântica.

Deste modo, a suíte da segunda metade do século XIX e início do século XX se caracterizou por ter um papel de grande importância dentro do repertório pianístico romântico.

A suíte para piano desse período também desenvolveu um papel significativo na criação, ampliação e disseminação do repertório pianístico romântico. Foi através dela que compositores das mais diferentes nações, tanto da Europa quanto da América, tornaram visíveis os estilos pessoais e nacionais, contribuindo, assim, para a ampliação da diversidade estilística desse repertório.

Ao mesmo tempo, a suíte colaborou para a criação de um repertório pianístico romântico em cada país, fundando em cada nação (algumas dessas onde a arte romântica ainda não havia estabelecido alicerces) um patrimônio musical considerável e disseminando a arte pianística romântica no velho e novo continente.

CONCLUSÃO

Após, situar e contextualizar historicamente a suíte desde o período barroco até o seu ressurgimento na metade do século XIX e início do século XX, demonstrando a sua evolução desde os elementos que as antecederam até a sua forma final nos dois períodos e, ainda, explicar as razões para o seu desaparecimento do repertório para teclas durante a segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX, pudemos averiguar que o ressurgimento da suíte para teclas na segunda metade do século XIX e início do século XX se deu pelos seguintes fatores:

A grande onda nacionalista que varreu a Europa durante esse período fez com que houvesse mudanças no comportamento dos compositores. Tais mudanças visavam a oposição à música alemã, já que os compositores desse período sentiam que essa música os oprimia com relação à identidade e à originalidade.

Desse modo, esses compositores buscaram em seus patrimônios nacionais e no passado musical a inspiração para suas obras. Estas obras, por sua vez, necessitavam de uma forma que as acomodassem, valorizando o estilo nelas contidas. Assim, esta forma deveria ser livre de esquemas temáticos e programáticos a fim de ressaltar, única e exclusivamente, o estilo e as diferenciar dos modelos alemães de composição.

Com efeito, a suíte se mostrou ser a forma mais eficaz como meio para os compositores nacionalistas desfilarem os seus estilos individuais e nacionais, possibilitando-os uma forma desvinculada do modelo alemão naquele período.

Portanto, a suíte para piano da segunda metade do século XIX e início do século XX ressurgiu com intuito de fornecer aos compositores nacionalistas uma forma que evidenciasse seus estilos e permitisse ressaltar a suas individualidades, originalidades e identidades e, ainda, proporcionando distinção dos modelos alemães de composição daquele período.

Mas por quê a suíte se mostrou ser uma forma eficaz para essa finalidade? Buscamos responder a pergunta no capítulo 3, onde fizemos a comparação entre a forma e o estilo das suítes para teclado do período barroco e as suítes para piano da segunda metade do século XIX e início do século XX.

A conclusão tirada dessa comparação é de que com relação a forma, as funções de abertura, corpo e encerramento ocorrem da mesma maneira nas suítes dos dois períodos. Isto porque, como vimos, todas essas estruturas estão concatenadas em função do estilo.

A tonalidade, que era um elemento de repetição e coesão no período barroco, passou a ser, no ressurgimento da suíte, um elemento contrastante, o qual, pode ter relações de conexão ou não entre as obras, porém, isto não interferiu na estruturação da obra com um todo, pois, tanto em um período quanto em outro, a tonalidade participa da forma também como elemento estilístico, isso quer dizer que no período barroco a tonalidade foi estabelecida como elemento estilístico padrão determinado, como que por um pacto, que ocorreria em todas as obras desse gênero e no período romântico esse pacto não existia, deste modo, era o compositor quem decidia a sua finalidade. Portanto, a tonalidade é um elemento estilístico na forma suíte que, como todos os outros elementos dessa natureza, tem a função de coesão ou contraste na obra.

Desta mesma maneira, ocorre com todos os elementos estilísticos explanamos e comparados no presente trabalho (no capítulo 3). Como tentamos elucidar, a concatenação das obras em uma suíte é realizada através do estilo. Isso quer dizer que, a partir de um conjunto de elementos estilísticos expostos na obra inaugural desse gênero as demais obras dialogam com esse primeiro conjunto e, paralelamente, dialogam entre si, desta maneira, criando, através da repetição de traços comuns, um perfil de coerência estilística para a obra como um todo. Já, os elementos desse conjunto estilístico que se contrastam dão a suíte o colorido e a diversidade necessária à obra.

Portanto, a suíte se mostrou ser uma forma eficaz para a finalidade que foi utilizada pelos compositores de estilo nacionalista. Pois, tendo o estilo como

elemento principal da forma, o qual, gera coesão e colorido a obra e, deste modo, evidencia o estilo contido nela, proporcionou aos compositores desse período a liberdade de mostrar os seus estilos sem necessitar dos modelos alemães de desenvolvimento temático ou programático, deste modo, a suíte atendeu a todas os anseios dos compositores nacionalistas.

Buscamos averiguar esses conceitos nos modelos que ilustram o presente trabalho (capítulo 4), eles nos deram um panorama de como essas idéias estão refletidas no trabalho de compositores de mérito do repertório pianístico, dentre eles Debussy, Ravel e Henrique Oswald. Assim como, foi de grande valia entender as conseqüências desse repertório nas escolas posteriores e a sua importância no repertório pianístico romântico (capítulos 5 e 6 respectivamente). Dando nos uma visão ampla da representatividade desse gênero na música ocidental.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

1. Livros

ABBIATTI, Franco. *Historia de La Musica. Ottocento*. México, Union Tipografia Editorial Hispano Americana, 1960.

BAS, Julio. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires. Ricordi, 1947

BUKOFZER, Manfred F. *La musica en la epoca barroca de monteverdi a Bach*. Madrid : Alianza, 1992.

CANDÉ, Roland de. *Dictionnaire de Musique*. Paris, Éditions du Seuil, 1961.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo, Martins Fontes, 2001. V. 2.

CARPEAUX, Otto Maria. *O Livro de Ouro da História da Música*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova História da Música*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

DALE, Katheleen. *Nineteenth-Century Piano Music*. London, Oxford University Press, 1954.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press. 1989

DICIONÁRIO DE MÚSICA: edição concisa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach*. Rio de Janeiro, Zahar, 1989.

GORDON, Stewart. *A History of Keyboard Literature*. Belmont, Schimer, 1996.

GROUT & PALISCA, Donald & Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

HARNONCOURT, N. *O Discurso dos sons*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

KRAMER, Jonathan. *Invitacion a la Musica*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1993.

LAGO, Sylvio. *Arte do Piano*, São Paulo, Algor, 2007.

LONGYEAR, R. *Nineteenth Century romanticism in music*. New Jersey, Prentice-Hall, 1988.

MARTINS, Jose Eduardo. *Oswald Musico de uma Saga Romântica*. São Paulo, EDUSP, 1995.

MARTINS, Jose Eduardo. *O som Pianístico de Claude Debussy*. São Paulo, Novas Metas, 1982.

MEDAGLIA, Julio. *Música, Maestro!*. São Paulo, Globo, 2008.

MATTHEWS, Denis. *La música para teclado*. Madrid, Taurus, 1986.

MOORE, Douglas. *Guía de los estilos musicales*. Madrid : Taurus, 1981.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo, EDUSP, 2000.

SALAZAR, Adolfo. *La Musica em La Sociedad Europea*. México, El Colegio Del México, 1946. volumes 2, 3 e 4.

SALAZAR, Adolfo. *Sinteses de la Historia de la Musica*. Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1945.

SALAZAR, Adolfo. *Forma e Expression en la Musica*. México, El Colegio Del México, 1941.

SALAZAR, Adolfo. *Conceptos fundamentales em la historia de la Musica*. Madri, Alinza Editorial, 1988.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da HArmonia*. São Paulo: Via Lettera. 2004.

SILBIGER, Alexander. *Keyboard music before 1700*. New York : Routledge, 2004.

STEHMAN, jaques. *História da Música Européia*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964.

SPALDING, Walter Raymond. *Manuel d'analyse musicale*. Paris. Payot, 1927.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro, Zahar, 1996.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Ldon, Macmilam Publishers, 1980. vs. 15-16.

2. Textos

WOERNER, Karl. Encarte do CD *Ouvres pour deux pianos & pour piano à quatre mains*, interpretes: Claude Helffer & Haakon Austbo, Genève, 1990.

3. Teses

MARTINS, Jose Eduardo. Henrique Oswald: Compositor Romântico. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCU-USP, 1988. V. 2.

Anexos

Partituras:

Le Tombeau de Couperin de Maurice Ravel.

Petite Suite, piano a quatro mãos, de Claude Debussy.

Macchiette op. 2 de Henrique Oswald.