

AS POSSIBILIDADES DESCRITIVAS E A INSPIRAÇÃO INSTRUMENTAL NA ESCRITA PARA PIANO NO *LIED* ROMÂNTICO ALEMÃO

Ticiano Biancolino
Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira

RESUMO: Partindo das contextualizações histórica, estética e estilística do *lied* romântico alemão, desenvolve-se neste trabalho um estudo das relações entre as linguagens pianística e aquelas de instrumentos diversos, na tentativa de compreender melhor o quanto o piano do *lied* vale-se de escritas idiomáticas de outros instrumentos bem como de efeitos orquestrais enquanto elementos expressivos e tradutores de idéias presentes na poesia musicada. Para tanto, optou-se por focar a análise no ciclo *Winterreise* de Franz Schubert, conjunto de vinte e quatro *lieder* que representa a essência do ideário romântico alemão e que corresponde não só a uma das obras mais importantes do compositor no campo do *lied*, mas também a uma das mais representativas de todo o Romantismo musical.

PALAVRAS-CHAVE: lied; piano; descritivismo; orquestralidade; instrumentalidade; Romantismo musical.

ABSTRACT: Starting from historical, aesthetic and stylistic contextualizations about the German romantic *lied*, we have on this work the development of a study about the relationships between pianistic language and that of diverse instruments, trying to understand how much the *lied* piano uses idiomatic writings of other instruments and orchestral effects as expressive elements which translate the ideas of the poems turned into music. For this, the option was to focus the analysis on the cycle *Winterreise* by Franz Schubert, a collection of twenty-four *lieder* that represents the essence of German romantic ideary and corresponds to one of the most important works of Schubert on the area of *lied* and also one of the most significant of all the musical Romanticism.

KEYWORDS: lied; piano; descriptivism; orchestrality; instrumentality; musical Romanticism.

INTRODUÇÃO

A palavra alemã *Lied* (plural *Lieder*), em princípio, significa simplesmente *canção* ou *canto*. Entretanto, hoje, quando nos referimos ao *lied* romântico, nos referimos ao gênero de música vocal cristalizado em princípios do século XIX por compositores de língua alemã, e que tem por principal característica a interação – extrema e obrigatória – entre a poesia, expressa na linha vocal, e o piano, instrumento então recém surgido, mas que desde o início e ao longo de todo o Romantismo foi tomado como quase que único elemento constituinte do *lied*, além da voz humana.

Foi o alemão Ludwig van Beethoven (1770-1827) o primeiro compositor de enlevo a elevar a canção comum - na qual o teclado apenas acompanha a voz, subjugado a um segundo plano – à categoria de *lied*, no qual o piano passa a desempenhar papel tão vital quanto a voz, tecendo uma malha musical repleta de descrições físicas e psicológicas, não apenas acompanhando, mas comentando, sustentando e enriquecendo a linha vocal. Antes de Beethoven, particularmente antes de seu ciclo de seis canções *An die ferne Geliebte* Op.98 (1815-6), apenas alguns prenúncios desse novo modo de pensar o piano na canção podem ser encontrados. Os melhores exemplos estão em Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), cujos “*lieder*”, entretanto, raramente conseguem deixar de soar como árias e recitativos, ecos de sua magnífica produção operística.

Após Beethoven, e ao longo do século XIX, o *lied* tornou-se um dos gêneros prediletos, senão um dos principais, de vários dos maiores compositores românticos de língua alemã. Foi, entretanto, na trindade Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856) e Johannes Brahms (1833-1897) que o *lied* encontrou seu apogeu, e graças a ela pôde entrar para a História da música como um dos gêneros mais importantes do Romantismo.

Esses mesmos compositores de primeira grandeza, dentre tantos outros, tomaram o piano como seu instrumento pessoal, provendo-o de extenso e refinado repertório. Ao mesmo tempo em que o piano alcançava, ano após ano, um lugar de primeira importância junto aos compositores oitocentistas – ganhando um repertório solo vastíssimo, e tornando-se o mais difundido dos instrumentos -, no *lied* ele teve suas possibilidades descritivas exploradas à exaustão, e pôde, graças às suas características sonoras particulares, expressar todas as nuances e sutilezas dos mais diversos estados de espírito e descrever inúmeras paisagens e

cenar presentes nos textos musicados. Ao longo do século XIX, o piano alcançou o mais alto refinamento de sua própria linguagem no repertório solo e camerístico instrumental, enquanto que, no *lied*, funcionou como um eco de sonoridades alheias a ele próprio, um espelho não apenas de cenas, paisagens e sentimentos, mas também de sonoridades diversas. Visto por este ângulo, o *lied* parece conectar-se mais imediatamente à tradição orquestral da música européia, contrariando a idéia comum de tratar-se de um gênero de câmara isolado, com uma linguagem inédita. A escrita pianística dentro desse repertório deve muito à orquestra e a seus efeitos.

Assim como encontramos no piano dos *lieder* um sem número de referências a instrumentos diversos (alaúde, toques de fanfarra, percussão), também nele encontramos a presença constante, em suas descrições, de elementos arquetípicos do movimento romântico alemão, como o riacho (*Bächlein*), a floresta (*Wald*), o toque de trompa distante (*Horn*), o andarilho (*Wanderer*), a solidão (*Einsamkeit*), o amor (*Liebe*) e a morte (*Tod*). Em nenhum outro gênero musical romântico tais elementos, tão caros ao Romantismo - e românticos por excelência -, são tão constantemente retomados e inseridos ao discurso musical, e em nenhum deles tomam tamanha e decisiva importância expressiva. O eu-lírico romântico é apresentado ao mundo em sua plenitude e de maneira especial neste repertório. E o piano, desse modo, pode ser visto como o grande responsável por esse fenômeno, tendo sido, para os compositores de então, um instrumento através do qual todo esse manancial de descrição e expressão foi possível, através de suas possibilidades de instrumento harmônico, com amplo leque de cores sonoras e dinâmicas.

Franz Schubert, muitas vezes considerado como o primeiro compositor genuinamente romântico de língua alemã, foi quem verdadeiramente inaugurou o *lied* como gênero importante, tornando-o, com suas mais de seiscentas canções, respeitável diante da solenidade de gêneros clássicos consagrados, como a sinfonia, a sonata e o quarteto de cordas. No que diz respeito a esta vasta produção, não é exagero dizer que seu ponto culminante corresponde ao ciclo de vinte e quatro canções intitulado *Winterreise*.

Neste ciclo, elaborado a partir de poemas de Wilhelm Müller (1794-1827), Schubert descreve musicalmente a dura jornada enfrentada pelo protagonista, que decide caminhar sem rumo em meio à neve após uma decepção amorosa. Seus maiores tormentos, entretanto, não dizem respeito às dificuldades físicas impostas pelo inverno, mas às agruras de seu espírito, atormentado pelo amor não mais correspondido, pela lembrança de épocas felizes e por uma inevitável ânsia pela morte: estes elementos - juntamente com a busca de alento na natureza, com o sentimento de solidão e com a inclinação do protagonista a andarilho - correspondem a algumas das temáticas mais caras ao Romantismo, o que faz de *Winterreise* uma obra emblemática do período.

O ciclo é composto, em linhas gerais, por canções de caminhada, de memória e de busca pela morte, que correspondem às visões do viajante de seu próprio presente, de seu passado e do fatídico futuro que se aproxima. Do início da jornada até o derradeiro encontro com a própria morte, personificada na figura de um velho tocador de *leier* (uma espécie de órgão portátil, acionado por uma manivela e com um som que lembra ao mesmo tempo um realejo e uma gaita de foles), o ciclo nos apresenta momentos de profunda reflexão do protagonista sobre sua condição de viajante sem rumo que perdeu seu lugar no mundo - por ter perdido seu amor -, momentos de lembrança de um passado mais luminoso - lembrança desesperada em algumas vezes e doce em outras -, momentos de profunda solidão, desânimo e cansaço e outros de retomada de fôlego, tudo intercalado com presságios de morte e emoldurado pelo rigor da natureza e pela estaticidade gélida da paisagem.

É curioso notar que Schubert tece uma malha musical sutil, relembrando alguns desenhos e texturas do piano quando determinadas temáticas são retomadas: um bom exemplo disso são as canções de caminhada, nas quais uma estrutura de quarteto de cordas é utilizada, sempre com uma figuração em colcheias - por vezes não muito óbvia -, remetendo à constância dos passos do protagonista. Outro grande apelo do ciclo é a sonoridade da trompa, um instrumento arquetípico da cultura alemã, tradicionalmente associado à caça e ao correio. Nenhum caçador é citado no ciclo, mas a sonoridade da distante trompa dos caçadores na floresta, comum e cara aos povos de língua alemã, é utilizada como uma referência à “distância dos tempos felizes”, ou seja, a sonoridade da trompa é efetivamente invocada em passagens nas quais o texto refere-se ao passado. Já o toque do *posthorn*, a trompa do carteiro, é empregado de maneira estilizada em uma das canções, toque este que faz o coração do protagonista inundar-se de esperança por uma carta da amada, apenas para, em seguida, voltar à triste consciência de sua realidade de amor perdido.

Apesar de narrativo e descritivo, o ciclo não nos apresenta fatos muito concretos sobre os acontecimentos. Não se sabe o que aconteceu de fato, o que levou o protagonista a optar pela partida da casa da amada. Não se sabe qual seu destino, se é que ele tem algum. Na última canção, não se sabe ainda se a

sugestão do encontro com a morte é real ou um mero delírio ocasionado por corpo e mente exauridos pela longa jornada. Da mesma maneira, as sonoridades invocadas pela parte do piano nem sempre são óbvias, e podem ser interpretadas diferentemente de acordo com olhares diversos sobre a escrita. Seja como for, o estudo de tais relações – e de todos os aspectos que envolvem a composição do ciclo - revela-nos uma elevada riqueza de concepção musical e de domínio técnico por parte do compositor, e, em última análise, revela-nos a própria maturidade do gênero *lied*, praticamente criado por Schubert e por ele elevado ao seu apogeu.

OBJETIVOS

O objetivo principal desta pesquisa é de ordem absolutamente prática: apresentar um trabalho que possa ser de alguma utilidade aos interessados no estudo do *lied* como um todo, partindo do estudo do ciclo *Winterreise* de Schubert. Mais especificamente, a dissertação resultante desta pesquisa pretende desvelar os resultados obtidos pela investigação da escrita pianística realizada no ciclo, apresentando as relações de escrita do piano com outros instrumentos e a maneira como elas funcionam de maneira a reforçar a descrição dos poemas.

A maior pretensão deste trabalho é o de ser, em algum grau, um guia - especialmente ao pianista que inicia sua prática nos *lieder* – que ofereça esclarecimentos importantes para a compreensão do papel do piano dentro deste repertório, que é dos mais sutis e repletos de significações extra-pianísticas, fruto legítimo da época, do espírito e do pensamento românticos, os quais, aliás, também deverão ser abordados como tópicos fundamentais da dissertação, haja vista sua importância para o entendimento deste *corpus* composicional sobre o qual a pesquisa se debruça.

Pretende-se elaborar uma dissertação que vá além do superficial, uma vez que uma de suas propostas fundamentais é, justamente, auxiliar o jovem instrumentista mediano a aprofundar-se para além das estreitezias de conteúdo e conceituação sobre os temas tratados, limitações estas comumente impostas pela média dos cursos de música em nosso país.

No transcorrer da pesquisa e da busca de literatura específica, constatou-se o que o que já parecia óbvio: a falta de material sobre o assunto ainda é enorme, especialmente em nosso idioma. Pensando no objeto principal desta pesquisa, a escrita pianística dentro dos *lieder*, essa falta estende-se ainda para a literatura em outros idiomas. O assunto, via de regra, é apenas pincelado em obras que tratam do *lied* de maneira mais abrangente. Desse modo, e sem dúvida, a dissertação resultante desta pesquisa poderá contribuir com a bibliografia a respeito do tema, a qual ainda apresenta-se bastante insatisfatória.

JUSTIFICATIVA

A idéia desta pesquisa surgiu de minha experiência particular, já de mais de dez anos, enquanto pianista correpetidor, e de minha particular predileção pelo repertório vocal camerístico do Romantismo alemão. Ao longo deste tempo, pude constatar diversas vezes o quanto a sutileza e a particularidade de escrita pianística dentro deste repertório pode ser, ao mesmo tempo, fascinante e bastante ininteligível. Esta “ininteligibilidade” está intimamente associada à falta de informação que o músico erudito mediano tem em sua formação em nosso país. Quando abordado em aulas teóricas, os conceitos do movimento romântico – os quais transcendem em muito a esfera musical - são, em geral, resumidos aos mais óbvios, além de tratados de forma superficial. Conceitos como a busca do *sublime*, a ultravalorização da *natureza*, o *lirismo* enquanto manifestação essencial da “dor” do ser romântico etc, às raras vezes em que são citados o são de maneira rápida e rasa, deixando na formação do aluno e intérprete uma lacuna que será efetivamente percebida apenas quando o mesmo, eventualmente, estiver na situação de intérprete de um *lied*, o qual necessitará deste conhecimento, então inexistente, para ser bem interpretado.

Ainda pela experiência pessoal, constatei ao longo dos anos o quão escasso é o material a respeito desta questão, especialmente em nosso idioma, ao contrário do que acontece, por exemplo, com a ópera, enormemente mais abordada em vários aspectos. Em tratando-se de uma visão mais centrada na escrita pianística dos *lieder*, a falta de material é efetiva. Infelizmente, resta aos músicos brasileiros, essencialmente, as aulas ministradas por grandes professores – cantores e instrumentistas – que tratam deste tema, os quais, também infelizmente, são poucos. Assim, a dissertação resultante desta pesquisa poderia, acredito

sinceramente, contribuir com a bibliografia em português a respeito do tema, e, conseqüentemente, contribuir com músicos – pianistas em particular – interessados em iniciar-se ou aprofundar-se em algum grau na compreensão do rico universo do *lied* e da fascinante utilização do piano de uma maneira muito particular por compositores diversos a partir do início do século XIX.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A bibliografia específica sobre a questão da escrita pianística no *lied* alemão, e mais particularmente sobre as questões propostas na pesquisa (orquestralidade e descritivismo do piano) é escassa. Existem, de fato, diversas obras que tratam da questão do *lied* de maneira ampla, contextualizando o gênero dentro do Romantismo e de seu pensamento e, por vezes, guiando os intérpretes na execução; isso ocorre, por exemplo,

nos livros *Poetry into song: performance and analysis of Lieder* de Deborah Stein e Robert Spillman e *The Nineteenth-Century German Lied* de Lorraine Gorrell. Bastante comuns também são obras que tratam da produção específica de um compositor, restringindo as análises e comentários em torno do estilo particular do mesmo, como acontece em *Franz Schubert und seine Lieder* de Dietrich Fischer-Dieskau. Entretanto, e como já foi dito, a bibliografia específica que trate particularmente do piano dentro deste repertório é bastante restrita, mesmo em outras línguas. Trechos ou capítulos de obras mais abrangentes, por vezes, contribuem como material de pesquisa. É o caso do livro *A Geração Romântica* de Charles Rosen, ao longo do qual pode-se encontrar passagens de particular interesse em relação ao assunto proposto.

Neste ponto, no qual a pesquisa ainda mostra-se distante de sua conclusão, mas também no qual já existe, de minha parte, um longo histórico de estudo cotidiano sobre seu assunto, é curioso perceber que estes temas (instrumentalidade e descritivismo) causam bastante interesse; e, se por um lado ainda não geraram um número considerável de estudos, por outro não passaram despercebidos por autores e musicólogos de importância. Assim, e também como já foi dito, parte importante desta pesquisa que se desenvolve consiste no levantamento bibliográfico mais específico a respeito do objeto simultaneamente pesquisado. Este fenômeno não será um privilégio desta pesquisa, sem dúvida, mas dar-se-á nela de maneira particular. Ao final da mesma, pretende-se, além da apresentação de uma dissertação clara, útil e bem acabada, a apresentação de uma bibliografia mais substancial, direcionada ao assunto.

METODOLOGIA

Além da pesquisa calcada em bibliografia específica sobre o tema, sobre o compositor, sobre a obra e sobre a época, outro importante meio de obtenção de resultados tem sido a análise da parte do piano do ciclo. Falando mais detalhadamente: a busca, na parte do piano, de vestígios que remetam-nos à escrita de outros instrumentos e de efeitos orquestrais. A busca destas relações de escrita tem sido realizada a partir da comparação entre trechos pianísticos do ciclo e obras sinfônicas do período, com maior enfoque nas próprias obras sinfônicas de Schubert e naquelas de compositores que marcadamente representam grandes influências em sua composição: acima de todos Beethoven em sua segunda fase, mas também Haydn e Mozart. A partir dos paralelos realizados entre passagens orquestrais diversas e aquelas do piano no ciclo, tem sido possível entender melhor o pensamento de Schubert no que se refere à construção da parte do piano de *Winterreise* e, em última análise, de toda sua produção no gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dias de hoje, especialmente no Brasil, parece quase um contra-senso tratar, numa pesquisa, de um objeto tão alheio à nossa cultura e já tão estudado quanto o *lied*. Entretanto, contrariando algumas correntes de pensamento muito em voga em nosso meio acadêmico musical, atrevo-me a dizer que não é apenas a música brasileira que ainda carece de estudo e da atenção de nossos pesquisadores. Um sem número de lacunas acerca da produção musical tradicional como um todo ainda aguardam por serem preenchidas, e tal necessidade não relaciona-se com a nacionalidade do pesquisador. Além disso, quando se coloca em questão a formação de nossos músicos, faz-se necessário destruir alguns mitos, especialmente aquele que nos diz que o que já está escrito não precisa ser re-estudado. Muitas vezes não se trata de descobrir algo novo, mas sim de trazer à nossa realidade material de estudo que seria inalcançável pelo estudante mediano, seja pela dificuldade quase intransponível de um idioma inacessível, seja pela também enorme dificuldade financeira,

que faz com que um volume editado em outro país, muitas vezes, seja impossível de ser adquirido. Devemos considerar, ainda, que nossas bibliotecas, infelizmente, estão muito aquém de oferecer um material adequado de estudo em diversas áreas da música.

Desse modo, penso que todo tipo de estudo sobre música, que evidentemente não se limite ao banal, deva ser valorizado por nosso meio acadêmico, tendo em vista que uma de suas principais funções seja prover de conhecimento não só os músicos práticos, mas também nossos futuros acadêmicos. E o conhecimento, creio, está acima dos conceitos de pátria e de nacionalismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHAM, G. *The Age of Beethoven, 1790-1830*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

ABRAHAM, G. *Romanticism, 1830-1890*. Oxford: Oxford University Press, 1990. 935 p.

DAHLHAUS, C. *Nineteenth-Century Music*. Translation: J. Bradford Robinson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989. 420 p.

EINSTEIN, A. *Essays on Music*. New York: W. W. Norton, 1956.

EINSTEIN, A. *Music in the romantic era*. New York: W. W. Norton, c.1975. 371 p.

FISCHER-DIESKAU, D. (Org.) *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*. Translation: George Bird and Richard Stokes. New York: Alfred A. Knopf, 1977. 439 p.

GORRELL, Lorraine. *The Nineteenth-Century German Lied*. Amadeus Press, 1993.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Tradução: Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997. 769 p.

IRIARTE, R. (Org.). *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Apaginastantas, 1987. 153 p.

KRAMER, L. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press, 2002.

LONGYEAR, R. M. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, Inc., 1988. 370 p.

PARSONS, James. *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge University Press, 2004.

REED, J. *Schubert*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

ROSEN, C. *A Geração Romântica*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2000. 952 p.

RUSHTON, J. *A Música Clássica*. 2ª ed. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. 188 p.

SAMS, E. *The Songs of Robert Schumann*. 2nd edition. London: Eulenburg Books, 1975. 293 p.

STEIN, Deborah J.; SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: performance and analysis of Lieder*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1996.

SUZUKI, M. *O Gênio Romântico*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1998.

WHITTON, K.S. *Goethe and Schubert: The Unseen Bond*. Portland: Amadeus Press, 1999.