

As barcarolas de Henrique Oswald: análise do Op. 4/5, Op. 14/4 e *Sur la Plage* (Op. 33/1)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Luiza de Mathias Almeida
UNICAMP / Universidade de Aveiro
luizamathias.almeida@gmail.com

Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira
UNICAMP
zmekhol@unicamp.br

Resumo. Um dos principais compositores brasileiros da virada do século XIX para o século XX, Henrique Oswald se destaca por sua refinada escrita para piano. Fortemente influenciado pelo romantismo europeu, compôs obras em diversos gêneros pianísticos consagrados no século XIX, como *scherzi*, noturnos e barcarolas. No presente artigo, temos por principal objetivo investigar procedimentos formais e harmônicos característicos de Oswald a partir da análise de suas três barcarolas para piano publicadas: Op. 4/5 (1887), Op. 14/4 (1890) e *Sur la Plage*, Op. 33/1 (1902). Valemo-nos, para a análise harmônica, tanto da abordagem funcional de Schoenberg (2004[1948]), como da abordagem linear de Berry (1987[1976]); e, na análise formal, de bases teóricas encontradas em Spencer & Temko (1994[1988]), em Schoenberg (1996[1937-1948]) e em Caplin (1998). As três barcarolas apresentam formas ternárias compostas, apresentando suas maiores diferenças formais, sobretudo, em suas respectivas seções de recapitulação. Há também uma aparente predileção por frases organizadas como sentenças. Quanto à sua linguagem harmônica, reconhecemos procedimentos típicos de uma tonalidade expandida, com harmonias resultantes de contrapontos cromáticos (cf. Berry 1987[1976]) e de encadeamentos parcimoniosos (cf. Cohn 2012), modulações para regiões de homônimas e relativas e usos heterodoxos de dissonâncias, que resultam em harmonias ambíguas. Com essas análises, pretendemos contribuir para o estudo da obra e da linguagem deste importante compositor, dando subsídios tanto para uma contextualização de sua técnica em meio aos demais compositores que o influenciaram, como para viabilizar estudos voltados a ainda outros gêneros praticados por Oswald.

Palavras-chave. Henrique Oswald; Barcarolas para piano; Análise harmônica; Análise formal.



The Barcarolles of Henrique Oswald: Analysis of *Op. 4/5*, *Op. 14/4*, and *Sur la Plage* (*Op. 33/1*)

Abstract. One of the leading Brazilian composers at the turn of the 19th to the 20th century, Henrique Oswald is noted for his refined piano writing. Strongly influenced by European Romanticism, he composed works in various well-established 19th-century pianistic genres, such as *scherzi*, nocturnes and barcarolles. Our main objective in this paper is to investigate Oswald's characteristic formal and harmonic procedures through the analysis of his three published barcarolles for piano: *Op. 4/5* (1887), *Op. 14/4* (1890), and *Sur la Plage*, *Op. 33/1* (1902). For the harmonic analysis, we draw on both Schoenberg's functional approach (2004 [1948]) and Berry's linear approach (1987 [1976]); for formal analysis, we rely on theoretical frameworks found in Spencer & Temko (1994 [1988]), Schoenberg (1996 [1937–1948]), and Caplin (1998). All three barcarolles display composite ternary forms, with their most significant formal differences occurring in their respective recapitulation sections. There is also an apparent preference for themes organized as sentences. Regarding harmonic language, we identify procedures typical of expanded tonality, including harmonies resulting from chromatic counterpoint (cf. Berry 1987 [1976]) and parsimonious voice leading (cf. Cohn 2012), modulations to relative and parallel keys, and unorthodox treatments of dissonances, which result in ambiguous harmonies. With these analyses, we aim to contribute to the study of the works and musical language of this important composer, offering both a contextualization of his techniques among the composers who had influence on him, and a foundation for further studies of other genres practiced by Oswald.

Keywords. Henrique Oswald; Piano Barcarolles; Harmonic Analysis; Formal Analysis.

1. Introdução

Aclamado por H. Villa-Lobos (1887-1959) como o “mais pranteado e admirável compositor dessa terra” (Martins *apud* Borém, 1995, p. 179), Henrique Oswald (1852-1931) foi dos principais e mais bem-sucedidos compositores brasileiros de sua época (Oliveira, 1994, p. 75). Estudante de composição de Giuseppe Buonamici (1846-1914) em Florença (Itália) – para onde se mudara com a família em 1868, aos 16 anos, permanecendo até 1895 –, Oswald foi fortemente influenciado pelo romantismo europeu e, mais particularmente, pela música francesa¹. Compôs em diversos gêneros da música Ocidental escrita, abrangendo em seu catálogo obras orquestrais, camerísticas, sacras, três óperas e algumas canções. Destaca-se, no entanto, sua predileção pelo piano solo, parte mais prolífica de sua produção, envolvendo tanto

¹ Frequentes comparações foram feitas, aliás, com Gabriel Fauré (1845-1924): Arthur Rubinstein (*in* Guimarães 1920 *apud* Oliveira 1994, p. 78) se referiu a Oswald como “o Gabriel Fauré brasileiro”, Mário de Andrade (*apud* Martins 1988, p. 161-162) comparara os dois em artigo de 1929 e, em sua tese doutoral, José Eduardo Martins aproxima Oswald não apenas de Fauré, mas também de C. Franck e C. Saint-Saëns (*ibid.*, p. 80).



peças avulsas, como coletâneas de pequenas peças aparentemente destinadas a músicos amadores, envolvendo gêneros já estabelecidos na Europa do séc. XIX, como, entre outros, *berceuses*, valsas, *scherzi*, noturnos e o objeto central do presente artigo: as barcarolas².

Caracterizada pelo uso de compassos compostos e andamentos geralmente moderados – evocando o suave balanço de gôndolas venezianas –, bem como por melodias *cantabile* – frequentemente em terças ou sextas paralelas, em alusão ao canto dos gondoleiros –, a barcarola surge, no universo da música escrita, na virada do séc. XVII para XVIII, em óperas de ambientação veneziana de compositores como André Campra (1660-1744), Michel de la Barre (1675-1745) e Reinhard Keiser (1674-1739) (Margetts 2008, p. 3-5). No séc. XIX, para além de sua sobrevivência na ópera – de que são exemplos célebres a barcarola do segundo ato de *L'elisir d'amore* (1832), de G. Donizetti, ou “Belle nuit, ô nuit d'amour” (1881), de J. Offenbach –, a barcarola se tornou também um gênero pianístico, abrangendo tanto a música virtuosística de concerto – vide a *Barcarolle*, Op. 60 (1846), de Chopin –, como a música doméstica (v. n. 2). Aí se enquadram as barcarolas dos livros 1 (1830), 2 (1834) e 5 (1844) das *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn, as 13 barcarolas de G. Fauré (escritas entre 1881 e 1921) e, certamente, as três barcarolas de H. Oswald aqui analisadas: a *Barcarolle* Op. 4/5 (ca. 1887)³, a *Barcarola* Op. 14/4 (1890)⁴ e uma peça – Op. 33/1 (1902) – intitulada *Sur la plage*⁵. (Para além destas obras, consta ainda, no catálogo organizado por Martins [1995, p. 199-201], uma obra avulsa e inédita, intitulada “Segunda Barcarola”, de 1872⁶, cuja partitura não conseguimos ainda localizar. Fora do catálogo de Martins, encontramos ademais três barcarolas editadas pelo

² Com a ascensão da burguesia em decorrência da Revolução Industrial, consolidou-se, no período *Biedermeier* (ca. 1815-1848), uma prática de recitais domésticos e amadores (*Hausmusik*) centrados no piano – em *Lieder* e em peças líricas para o instrumento. Coleções de pequenas peças características para o instrumento, como serão as de Oswald, já na virada do século, remontam a esse período, ao qual, ademais, se pode atribuir a transformação da barcarola em gênero pianístico (Margetts 2008, p. 14-16).

³ Link para partitura: <https://short-link.me/180GW>; link para gravação: https://www.youtube.com/watch?v=AVZCFB_vro&list=RDAVZCFB_vro&start_radio=1

⁴ Link para partitura: <https://short-link.me/180HR>; link para gravação: https://www.youtube.com/watch?v=XQTgnPXXgSE&list=RDXXQTgnPXXgSE&start_radio=1

⁵ Link para partitura: <https://short-link.me/13K0s>; link para gravação: https://www.youtube.com/watch?v=naGYAqKqKnA&list=RDnaGYAqKqKnA&start_radio=1

⁶ Se há uma “Segunda barcarola”, há de ter havido ainda uma “Primeira”, mas não encontramos referência a uma tal obra em nenhum catálogo ou listagem. Note-se que as barcarolas fora de catálogo publicadas pelo Musica Brasilis são datadas como posteriores a 1872, de modo que, salvo erro de datação, dificilmente alguma destas corresponda à *primeira*.



Musica Brasilis: duas peças avulsas, respectivamente datadas de 1880 e 1898; e uma obra constando como Op. 33/4, embora esta geralmente não apareça nas publicações do Op. 33.)

Por muito tempo relegada, possivelmente em decorrência da crítica dos modernistas – sobretudo de Mário de Andrade – de que lhe faltaria “compromisso com uma música genuinamente brasileira” (Oliveira 1994, p. 80-81), a música de Oswald tem sido, nas últimas três décadas, objeto de revalorização acadêmica e interpretativa, graças aos esforços de alguns pesquisadores, entre os quais destacamos os Profs. José Eduardo Martins (1988, 1995), Fausto Borém de Oliveira – que, para além do artigo biográfico (1994) que em boa medida ampara esta introdução, publicou também uma análise da Sonata Op. 21 (Borém 1995) – e Eduardo Monteiro (2011), que recontextualiza Oswald perante a supracitada crítica de Mário de Andrade. Ainda assim, ainda há poucas análises publicadas das obras de Oswald. No que diz respeito às suas barcarolas, aliás, nós encontramos na literatura apenas descrições mais gerais destas, feitas por Martins em uma passagem de seu *Henrique Oswald – Músico de uma Saga Romântica* (1995). Martins aproxima as barcarolas de Oswald a suas *berceuses*, pelo balanço ou ondulação comuns aos dois gêneros⁷ e pela presença constante de ambos os gêneros em suas suítes; e menciona brevemente a amplitude expressiva do Op. 4/5, os temas “de fácil assimilação” do Op. 14/4, ou a “possível visão da angústia” na seção contrastante de *Sur la plage* (*op. cit.*, p. 192-193). Desse modo, ao analisarmos, no presente artigo, as três barcarolas publicadas de Oswald, nós pretendemos contribuir para uma ampliação do corpus analítico sobre a obra de tão importante compositor. Mais especificamente, nosso objetivo aqui consiste em investigar, através dessas três obras, procedimentos formais e harmônicos característicos de Oswald, assim contribuindo, ao menos potencialmente, para um aprofundamento da compreensão sobre o estilo e as peculiaridades do compositor.

Com esse objetivo em mente, dividiremos a sequência deste artigo em subcapítulos principais, respectivamente dedicados às características formais e às peculiaridades harmônicas das barcarolas em questão. Concluiremos com nossas considerações finais.

⁷ José Eduardo Martins, que em diferentes textos relaciona Oswald a Fauré (cf. n. 1, mais acima), aponta o grande apreço de ambos os compositores pelo movimento de balanço, seja do berço ou do barco (Martins *apud* Santos, 2018, p. 163), respectivamente representados nos gêneros das *berceuses* e das barcarolas. Segundo Martins (1995, p. 192-193), esses gêneros seriam especialmente importantes para Oswald, relacionando-se a eventos de sua vida pessoal: tendo sofrido um naufrágio em sua infância, o compositor realizou diversos desenhos, ao longo da vida, tanto de navios de guerra, quanto de barcos a remo em águas calmas. Martins afirma, aliás, que o ondular e balançar são características constantes em todos os gêneros produzidos por Oswald.



2. Considerações sobre a forma

As três barcarolas publicadas de Oswald são peças relativamente curtas, com performances típicas durando entre 2'20'' (no caso de *Sur la Plage*, a mais curta das três) e 5' (no caso do Op. 4/5, a mais longa). A duração relativamente curta, o fato de integrarem pequenas suítes de peças características e de não demandarem virtuosismo indicam sua aproximação com uma prática de música doméstica, que as aproxima sobretudo das barcarolas de Mendelssohn, mas as diferenciam, por exemplo, do Op. 60 de Chopin (altamente virtuosístico e com performances típicas durando entre 8' e 9'). Com relação a esta – e também com boa parte das barcarolas de Fauré –, por outro lado, as barcarolas de Oswald têm em comum o fato de serem, todas, em formas ternárias: mais especificamente, em formas ternárias compostas [*composite ternary forms*⁸], com importantes assimetrias entre suas seções A e as respectivas seções A', como veremos pouco adiante.

Alguns traços são constantes entre as três barcarolas. Entre as seções principais (A e A') e as seções contrastantes (B), por exemplo, são recorrentes dois tipos de contraste: (1) primeiramente, entre tonalidades maiores e menores – se A é em tonalidade menor, como nos Opp. 4/5 e 14/4, B é em tonalidade maior; se A é maior, como em *Sur la Plage*, B é menor –; (2) as seções B têm, em todos os casos, indicações de andamentos mais movidos do que as seções A. Sendo, ademais, (3) a seção A de cada uma das três peças internamente organizada em uma pequena forma ternária (A=aba), (4) a subseção contrastante tem, em todos os casos, indicações dinâmicas mais intensas. Finalmente (no que diz respeito a traços formais constantes), (5) as seções A' são, todas, reduzidas com relação ao A inicial de cada peça.

O Quadro 1, logo abaixo, sintetiza as formas gerais de cada uma das barcarolas em questão:

⁸ Emprestamos o termo de Spencer & Temko (1994[1988], p. 91-92). Nosso seccionamento formal das obras em questão, aliás, foi em boa medida balizado pelos procedimentos propostos pelos autores (*op. cit.*, p. 1-59).



Quadro 1 – Formas gerais das barcarolas

	Seção A	Seção B	Seção A'
Op. 4/5	A (F # m, Andante) c. 1-27 a (F # m) b (D→C #) a (F # m) trans. →	B (F, Allegretto) c. 28-41 c-d-c' (F) trans. →	A' (F # m) c. 42-54 a (F # m) Coda [c] (F #)
Op. 14/4	A (B b m, Andantino) c. 1-28 a (B b m) b (idem) a (id.)	B (D b, un poco più mosso) c. 29-48 c (D b) trans. →	A' (B b m, 1o tempo) c. 49-68 a-b (B b m) Coda [c] (B b)
Sur la Plage	A (D b, Andantino) c. 1-26 a (D b) b (B b m) a (D b) trans. →	B (C # m, Agitato) c. 27-38 c-d-c (C # m)	A' (D b, 1o tempo) c. 39-51 a' Coda [a] (D b)

Fonte: Os autores.

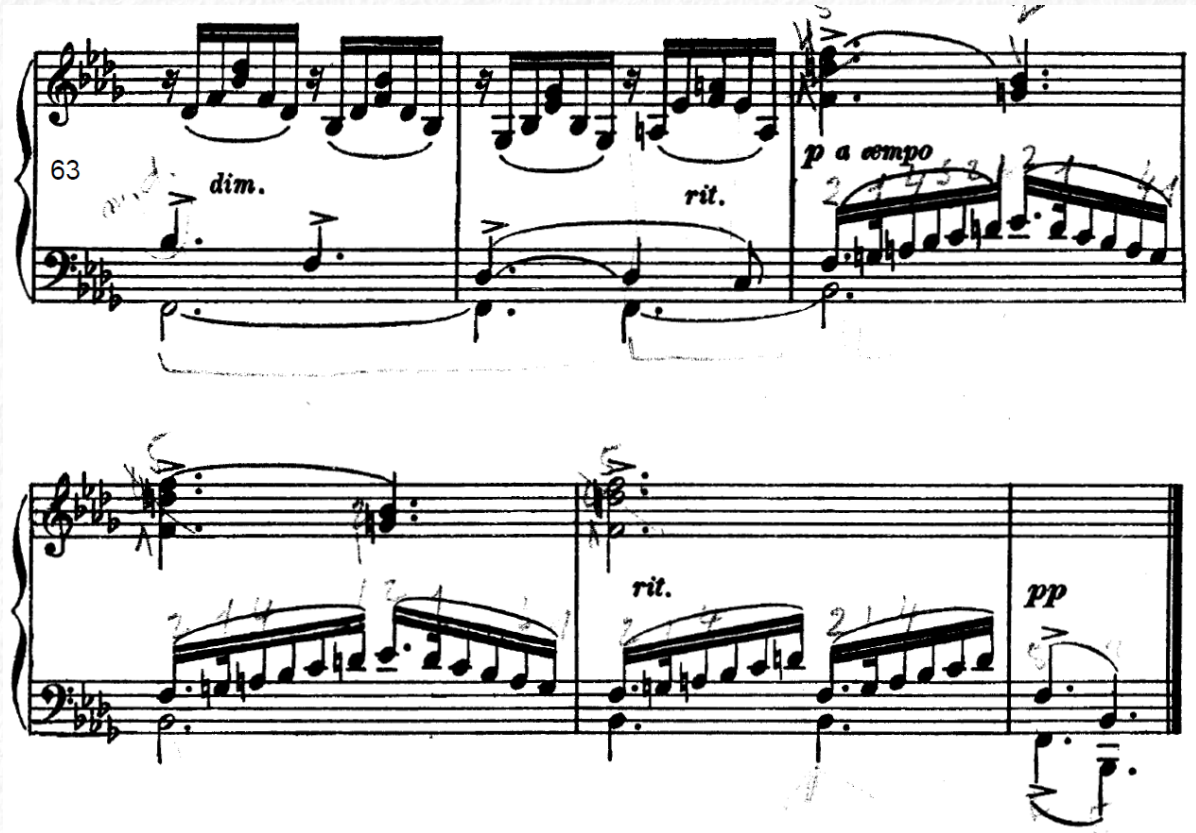
Como se nota, é na nas seções A' que encontramos, no que diz respeito estritamente às suas formas, a maior diversidade entre as três barcarolas. Todas elas são abreviadas com relação às seções iniciais e todas elas envolvem Codas. Elas variam, contudo, tanto com relação à extensão da recapitulação que fazem das correspondentes seções A, como com relação à proveniência dos materiais de suas Codas.

Na *Barcarola* Op. 14/4, cuja seção A tem todas as suas subseções em Si bemol menor, todos os materiais de A são recapitulados em A'. Ao invés de se retomar toda a estrutura internamente ternária de A (i. e., a-b-a), contudo, após a recapitulação das subseções a e b, desemboca-se em uma Coda baseada em material da seção contrastante: o que, na seção B, estava em Ré bemol maior (região da relativa maior da tônica principal⁹) é, na Coda, recapitulado em Si bemol maior (homônima da tônica principal), com um charmoso efeito de Picardia, para finalizar a peça.

⁹ Sobre a noção de *regiões*, ver Schoenberg 2004[1948], p. 37-39.



Figura 1 – H. Oswald: Op. 14/4, c. 63 a 68 (Coda)



Fonte: H. Oswald. Barcarola Op. 14/4.

Especialmente engenhosa e sagaz é a ressignificação que Oswald faz, nessa Coda, do motivo de 5as Fá-Sib. Aqui, as duas notas correspondem, é claro, ao quinto e ao primeiro grau, respectivamente, de Si bemol maior. O material, proveniente dos c. 29-30 (início da seção B, reproduzido na Fig. 2, abaixo), não é mera transposição do que antes se apresentara em Ré bemol maior, mas, ao contrário, mantém na melodia as exatas mesmas notas, as quais haviam sido, originalmente, terceiro e sexto graus de Ré bemol. Isso é especialmente significativo, na peça, uma vez que também seu primeiro tema (c. 1-2), em Si bemol menor, tinha por principal motivo a alternância entre as duas notas (Fig. 3).

Figura 2 – H. Oswald: Op. 14/4, c. 29 e 30 (início da seção B)



Fonte: H. Oswald. Barcarola Op. 14/4.

Figura 3 – H. Oswald: Op. 14/4, c. 1 e 2 (início do tema principal)



Fonte: H. Oswald. Barcarola Op. 14/4.

Escrita apenas três anos antes, a *Barcarolle* Op. 4/5 apresenta procedimento de conclusão semelhante ao do Op. 14/4, nos sentidos de que, também nela, a Coda se baseia em material da seção contrastante (Fig. 4, logo abaixo); e de que, estando a peça em tonalidade menor, a Coda se dá na região de sua homônima maior (Fá#), com o mesmo efeito de Picardia. Como a seção B (de onde provém tal material) estava em Fá maior, tonalidade muito remota em termos funcionais, mas muito próxima em termos de registro, a ínfima transposição de semitom, ao mesmo tempo em que soa como uma resolução em larga escala (recapitulação na tônica de material originalmente apresentado em tonalidade dissonante¹⁰), há de ser

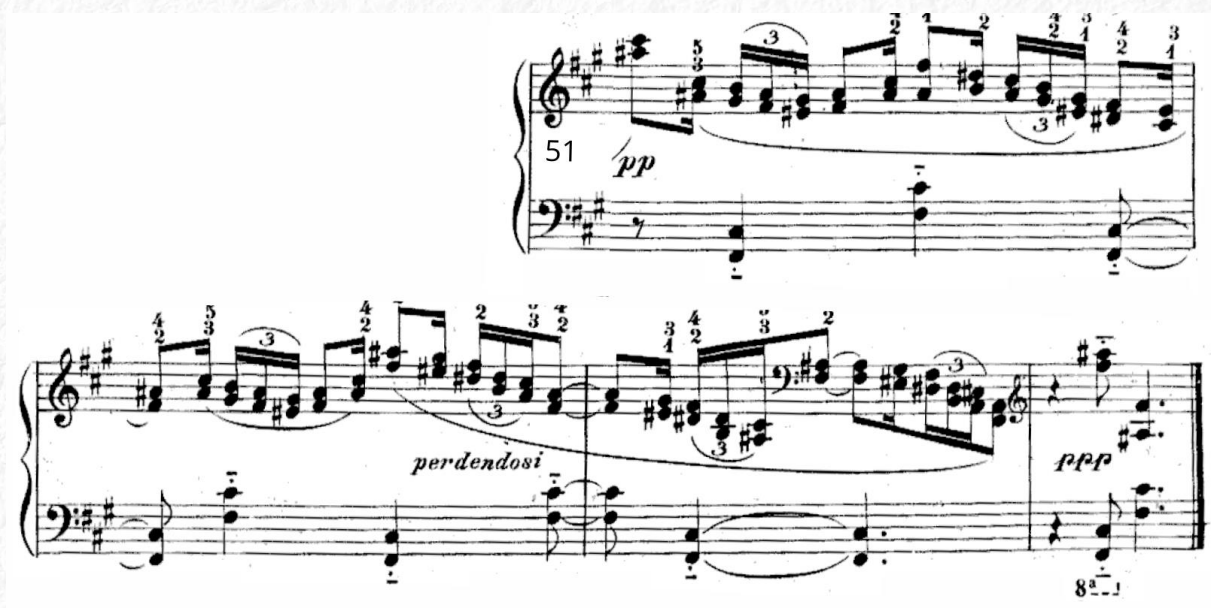
¹⁰ Conforme C. Rosen, em seu *Sonata Forms* (1980), o “princípio da *recapitulação enquanto resolução*” consistiria na “mais fundamental e radical inovação do estilo sonata” do séc. XVIII (*op. cit.*, p. 284, grifos do autor). A engenhosidade e variedade de procedimentos voltados à resolução formal que encontramos nas seções finais das barcarolas de Oswald parece ser uma reminiscência classicista em sua escrita, a qual lhe confere especial

particularmente sensível para o pianista, por se passar de tonalidade em que predominavam teclas brancas para tonalidade em que predominam teclas pretas.

Figura 4 – H. Oswald: Op. 4/5, (a) c. 28 e 29 (início da seção B), (b) c. 51 a 54 (Coda)



Fonte: H. Oswald. Barcarola Op. 4/5.



Fonte: H. Oswald. Barcarola Op. 4/5.

Quanto à relação entre A' e A, neste Op. 4/5 apenas a subseção a (c. 1-8) é retomada na seção final, em seus c. 42 a 50. A omissão da subseção b – aspecto em que esta barcarola difere do Op. 14/4 – talvez se deva ao fato de essa subseção (c. 10-17) ter sido não apenas em

solidez. Consta, aliás, que Saint-Saëns, em visita ao Brasil em 1899, teria elogiado os finais de obras de Oswald (*apud* Martins 1988, p. 51) – em particular, na ocasião, o *Quarteto* Op. 26 (1899).



tonalidade diversa da tônica principal (v. Quadro 1, mais acima), mas, sobretudo, por ser internamente modulatória, o que possivelmente comprometeria o senso de resolução e terminação tão finamente construído por Oswald.

Sobre *Sur la Plage*, finalmente, sua seção A' é a mais abreviada de todas. Não apenas a subseção b (c. 10-19) de A não é nela recapitulada; nem sua Coda (c. 46-51) se dá sobre material temático (o que Oswald provavelmente não julgou formalmente necessário por conta de sua seção B *já estar na tônica* [cf. n. 10, pouco acima]); como a própria subseção a (c. 1-8), fraseologicamente estruturada como uma sentença (v. Schoenberg 1996[1937-1948], p. 48-50 e 58-64; cf. Caplin 1998, p. 35-48), é retomada de maneira incompleta nos c. 39-45. Aqui, os motivos que provinham da semifrase final da sentença (c. 5-8) são submetidos a uma liquidação (v. Schoenberg 1996[1937-1948], p. 59; cf. Caplin, 1998 p. 11), ademais com transposições descendentes de registro nos c. 43-45 (Fig. 5).

Figura 5 – H. Oswald: *Sur la Plage*, (a) c. 1 a 8 (tema principal), (b) c. 39-46 (A')



Fonte: H. Oswald. *Sur la Plage* (Op.33/1).



Fonte: H. Oswald. *Sur la Plage* (Op.33/1).

Ainda duas características comuns às barcarolas de Oswald são exemplificadas pela Figura 5, acima: uma aparente preferência por estruturar seus temas como sentenças; e as transposições de registro como principal recurso na construção de transições.

3. Considerações sobre a harmonia

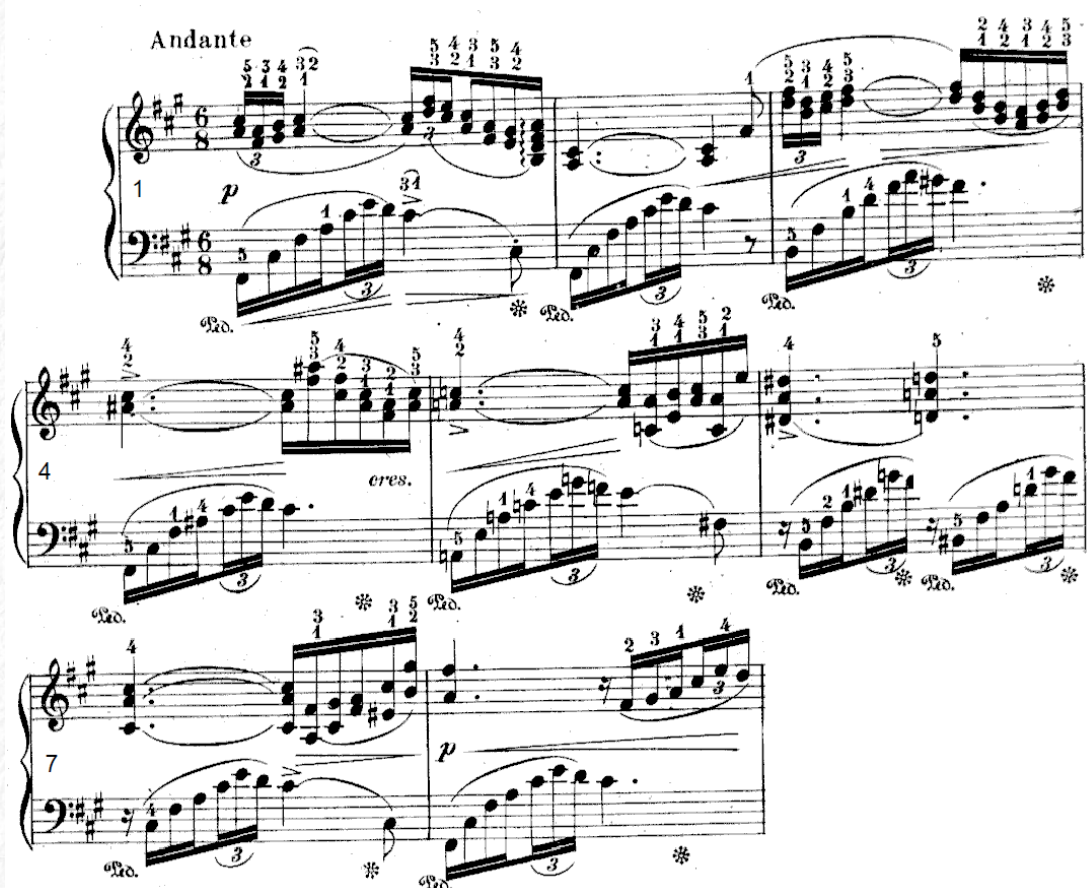
Como há de estar claro, as barcarolas de Oswald são todas tonais. Datadas do final do séc. XIX (Op. 4/5 e Op. 14/4) ou do início do séc. XX (*Sur la Plage*), há nelas, mais especificamente, uma série de procedimentos típicos de uma tonalidade expandida, os quais não chegam, contudo, a desafiar o senso de centralidade tonal – como veríamos em compositores germânicos contemporâneos a si, como H. Wolf, ou G. Mahler.

As próprias relações entre as tonalidades percorridas em cada peça (v. Quadro 1, mais acima) são significativas: no Op. 14/4 e em *Sur la Plage*, por exemplo, as modulações se limitam às regiões das relativas ou das homônimas de suas respectivas tonalidades principais. Embora seja a primeira das três peças, no Op. 4/5, em Fá# menor, a gama de relações é mais ampla: por um lado, sua seção B se dá na remotíssima região de Fá maior, dificilmente classificável em termos funcionais (mediante maior da dominante [C#°/D°], talvez? Ver Fig.

10, pouco adiante); por outro, a subseção contrastante de sua seção A, ao passar por Ré maior (sR) e por Dó# maior (D), desenha em média escala uma progressão tonal bastante típica, sem correspondente nos percursos modulatórios das outras duas barcarolas.

No nível das relações harmônicas mais locais, um exame do tema principal do Op. 4/5 (c. 1-8) apresenta-nos já uma série de procedimentos típicos de Oswald. O tema, tal como aquele de *Sur la Plage*, é fraseologicamente organizado como uma sentença: os dois primeiros compassos apresentam sua ideia básica (incluindo seu principal motivo de acompanhamento¹¹), imediatamente repetidos em transposição para a subdominante (c. 3-4) e seguidos por uma frase de continuação ([*continuation phrase*] c. 5-8) que o desenvolve até cadenciar na tônica (Schoenberg 1996[1937-1948], p. 59; cf. Caplin 1998, p. 35-41).

Figura 6 – Op. 4/5 Compassos 1 a 8 (Seção A)



Fonte: H. Oswald. Barcarola Op. 4/5.

¹¹ Sobre motivos de acompanhamento, ver Schoenberg 1996[1937-1948], p. 108.

De uma perspectiva estritamente funcional, a progressão harmônica dessa frase de continuação parecerá bastante intrigante, sobretudo em seus c. 5 e 6. Estando o tema em Fá# menor, o Lá menor do c. 5 seria, por um lado, uma homônima menor da tônica relativa (tr); por outro, por ter uma sexta acrescentada (no baixo, última colcheia do c. 5) e por progredir para um Si dominante (c. 6), o Lá menor poderia também parecer a subdominante de um Mi (maior ou menor) completamente ausente da passagem. Um exame das linhas externas (de baixo e de soprano), contudo, servirá para que se note que a progressão em questão decorre sobretudo do contraponto entre essas duas vozes, postas em movimento contrário e predominantemente cromático (Fig. 7, abaixo; cf. Fig. 6, acima) – enquanto que, na região de tenor, um Fá# permanece como um pedal, por toda a passagem.

Figura 7 – Redução dos c. 4-7 do Op. 4/5 (Seção A')



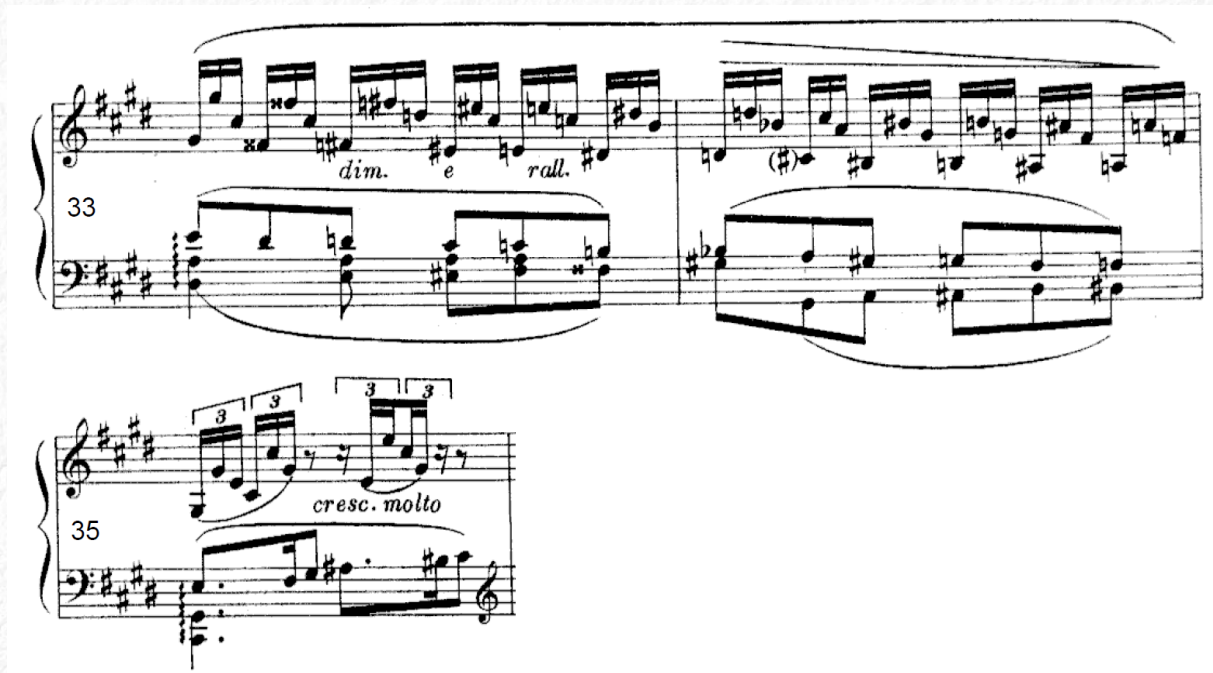
Fonte: H. Oswald. Barcarola Op. 4/5.

Nos termos de Berry (1987[1976], p. 29-37), diríamos que a função linear [*linear function*] tem, aqui, primazia sobre a função tonal [*tonal function*]. Procedimentos semelhantes serão encontrados na seção B do próprio Op. 4/5 (c. 34-37), ou na seção B de *Sur la Plage* (c. 33-35, Fig. 8, abaixo). No caso de *Sur la Plage*, contudo, duas importantes diferenças são notáveis e, estando tão bem articuladas entre si, dão indícios de uma evolução técnica de Oswald nos 15 anos que separam as duas peças: por um lado, o cromatismo é, nela, bastante intensificado, estando em três vozes da polifonia (descontadas oitavações) e percorrendo



extensões mais amplas; por outro, o estabelecimento de pilares harmônicos em Ré# (c. 33) e Sol# (c. 34), antes do retorno à tônica local, Dó# menor (c. 35), confere à passagem um forte senso de direcionalidade não só em sua dimensão linear, mas também funcional, em uma progressão geral de tipo ii-V7-i.

Figura 8 – *Sur la Plage*: Compassos 33 a 35 (Seção B)



Fonte: H. Oswald. *Sur la Plage* (Op.33/1).

De volta aos compassos iniciais do Op. 4/5, outros dois procedimentos devem ser observados, ambos recorrentes nas barcarolas em questão e ambos referentes a uma certa atenuação ou diluição da função de dominante. Primeiramente, é interessante notar como, no c. 4, ao se chegar em um Fá# maior com cunho de Picardia, a manutenção do motivo de acompanhamento Dó#-Mi-Ré-Dó#, em tercina, faz com que um acorde maior com sétima menor (Mi) soe como uma tônica, não como uma dominante (ver Fig. 6, mais acima). Na Coda de *Sur la Plage*, inversamente, encontraremos uma dominante (Láb , estando a peça em Réb) não com sétima, mas com sexta (c. 47, Fig. 9, abaixo), que seria, normalmente, a nota característica de subdominantes (v. Motte 1998[1976], p. 40-51; cf. Rameau 1722). Embora o conteúdo harmônico do acorde seja idêntico ao de um Fá menor (iii de Réb), seu baixo e,

sobretudo, sua posição cadencial, logo antes da tônica final da peça, justificam, ainda assim, sua interpretação como um Lá $\flat$ dominante.

Figura 9 – *Sur la Plage*, c. 46 a 51



Fonte: H. Oswald. *Sur la Plage* (Op.33/1).

Uma dissolução ainda mais radical da função de dominante encontra-se no final da seção B do Op. 4/5, na transição para A', c. 39-41 (Fig. 10). Nessa passagem, em primeiro lugar, a confirmação de Fá maior se dá pela alternância desse acorde não com sua dominante, Dó, mas com a submediante cromática Ré $\flat$ com sétima – que, descontadas oitavações, tem todas as suas notas cromaticamente vizinhas às notas constituintes de Fá maior, sugerindo que a progressão é motivada por parcimônia (o que analistas neo-riemannianos chamariam de “transformações” [*transformations*; cf. Cohn 2012, *passim*]). Uma progressão idêntica é feita no exato mesmo ponto da forma do Op. 14/4, i. e., na transição de sua seção B para A', c. 43-46 (Fig. 11). Ainda quanto aos c. 39 a 41 do Op. 4/5, é especialmente interessante como, sendo Ré $\flat$ com sétima equivalente enarmônico da dominante de Fá $\sharp$ menor (i. e., Dó $\sharp$), Oswald não faz o retorno à tonalidade principal de maneira imediata, através desse acorde, mas, antes, tem o cuidado, no segundo tempo do c. 41, de fazer com que sua terça (Fá/Mi $\sharp$) se torne menor, o que desmancha seu caráter de dominante e faz com que a transição para A' se baseie menos no elo funcional do que em uma correspondência motivica, uma vez que temos, aqui, a formação daquele motivo tercinado Dó $\sharp$ -Mi-Ré-Dó $\sharp$ (cf. c. 42, também na Fig. 10). Transições fundadas antes em elos motivicos do que em progressões funcionais, aliás, podem ser encontradas em todas as três barcarolas: remetemos o leitor, por exemplo, aos c. 27-28 do Op. 14/4 (transição

da seção A para a seção B) ou aos c. 24-26 de *Sur la Plage* (também na transição de A para B). Esta transição de *Sur la Plage*, aliás, é especialmente interessante, uma vez que, feitas as enarmonias, o tema de sua seção B (c. 27, mão esquerda) envolve uma retrogradação das notas superiores do c. 26 (Fig. 12).

Figura 10 – Op. 4/5 Compassos 39 a 42



Fonte: H. Oswald. Barcarola Op. 4/5.

Figura 11 – Op. 14/4 Compassos 43 a 46 (Seção B)



Fonte: H. Oswald. Barcarola Op. 14/4.

Figura 12 – *Sur la Plage* Compassos 24 a 27 (transição de Seção A para B)



Fonte: H. Oswald. *Sur la Plage* (Op.33/1).

Um segundo procedimento de atenuação de dominantes recorrente nas barcarolas é de natureza sobretudo rítmica e consiste em uma ocasional postergação da formação completa de dominantes para a última colcheia dos compassos em que ocorrem. No Op. 4/5, isso ocorre, por exemplo, no c. 7 (Fig. 6, mais acima), em que as suspensões de quarta e sexta sobre o baixo em Dó# são prolongadas por quase todo o compasso, com a terça (Mi#) vindo a ocorrer em sua última colcheia e a quinta (Sol#), na última semicolcheia, apenas. No Op. 14/4, algo semelhante ocorre no c. 64, logo antes da Coda (ver Fig. 1, mais acima): a quarta suspensa (Si $\flat$) é resolvida normalmente, no segundo tempo do compasso, sobre a terça (Lá) do Fá dominante, mas a resolução da sexta (Ré $\flat$) apenas na última colcheia do compasso confere à quinta do acorde (Dó) um paradoxal aspecto de nota de passagem, conferindo particular fluidez à cadência. Em *Sur la Plage*, finalmente, temos um caso interessante logo em seu c. 4. Uma vez mais, há aqui, logo antes da frase de continuação de seu tema (uma sentença), a formação de uma dominante – um Lá $\flat$ com sétima e nona, estando a peça em Ré $\flat$. Aqui, contudo, o mecanismo de postergação do acorde não é a suspensão, mas uma elaborada polifonia: por sobre um baixo pedal em Ré $\flat$, o material do c. 2 – tanto um Lá $\flat$ em síncopas na região de tenor, como a segunda parte da ideia básica do tema, um movimento ondulatório em colcheias – é aqui recuperado nas vozes internas, acrescentando-se, ademais, na parte superior do registro, o motivo (invertido) que será desenvolvido na frase de continuação da sentença (Fig. 13, abaixo). Como resultado desse jogo polifônico, o qual, em pequena escala, parece pôr novamente a dimensão linear em primazia, temos uma harmonia fluidamente ambígua, com um charmoso

caráter impressionista, em que os limites entre as subdominantes e a dominante da tonalidade são profundamente diluídos.

Figura 13 – *Sur la Plage* Compassos 1 a 4.



Fonte: H. Oswald. *Sur la Plage* (Op.33/1).

4. Considerações finais

Frente a nosso objetivo, com o estudo aqui apresentado, de contribuir para uma compreensão do estilo e das peculiaridades da linguagem de Henrique Oswald, devemos assumir que o corpus aqui analisado – suas três barcarolas publicadas – é ainda bastante restrito e que nossa abordagem, concentrando-nos nos procedimentos formais e harmônicos que operam nesse repertório, é, evidentemente, um tanto parcial. Seria certamente possível, por exemplo, seguir as ondulações regulares do Op. 14/4, os movimentos mais amplos e plásticos que se alternam entre mão esquerda e mão direita no Op. 4/5, ou as síncopas de *Sur la Plage* para nos aprofundarmos, por exemplo, na própria representação, por Oswald, desse suave balanço das águas que confere à barcarola seu espírito.

Estas três análises, ainda assim, hão de cumprir ao menos dois papéis. Em primeiro lugar, as peças em questão não deixam de ser significativas: elas abrangem um período de 15 anos da produção de seu compositor, dando ao menos indícios de transformações e de um amadurecimento técnico; elas se inserem em um gênero, a barcarola para piano, que, à altura de *Sur la Plage*, tem já mais de setenta anos, com obras de compositores bastante diversos entre si – o que permite comparações e o reconhecimento do que seja peculiar a Oswald –; elas



envolvem relações e procedimentos, tanto harmônicos como formais, que podem ser buscados em outras peças de H. Oswald, que podem ser, se não um ponto de partida, ao menos uma referência para outras análises do compositor. Mais ainda, elas certamente corroboram, encontrando lastro na objetividade, o comentário elogioso e entusiasmado que Saint-Saëns fizera, em visita ao Brasil em 1899, quanto à capacidade de Oswald de concluir bem suas obras (v. n. 10, mais acima): foi, afinal, em suas seções finais – nas recapitulações, nas transições para as recapitulações e nas Codas – que encontramos uma maior variedade formal e engenhosidade técnica.

Em segundo lugar, é somente por termos feito o trabalho neste artigo exposto que podemos enxergar com alguma clareza nossos próximos passos – os quais não se tornam, por isso, menos desafiadores. Por um lado, entendemos que nos caiba estender a abordagem aqui realizada a outras peças características de Oswald: suas *berceuses*, em especial, mas também suas valsas e *mazurkas*, entre tantos outros gêneros por ele praticados. Certamente, um cotejamento dessas peças com as de outros compositores, nos mesmos respectivos gêneros, será necessário para que enxerguemos, com cada vez maior nitidez, o que seja próprio a Oswald. Por outro lado, uma ulterior incorporação, em nossos trabalhos, de ainda outras abordagens analíticas será certamente importante para que possamos contemplar não apenas outros domínios de sua linguagem – seus procedimentos rítmicos, ou o idiomatismo pianístico de sua escrita, por exemplo –, mas sobretudo, como um tão refinado compositor os articula em suas criações.

Referências

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987[1976]. 447 p.

BORÉM, Fausto. “A Sonata Op. 21 de Henrique Oswald: Ciclicismo Pioneiro, Coerência Intervalar e Simetria”. In: *Cadernos de estudo: Análise musical*, São Paulo, v. 8/9, p. 179-190, 1995.

CAPLIN, William. *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998. 308 p.



COHN, Richard. *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*. Oxford: Oxford University Press, 2012. 256 p.

MARGETTS, James Anor. *Echoes of Venice: the origins of the Barcarolle for Solo Piano*. Cincinnati, 2008. 87 p. Tese (Doutorado em "Piano Performance"). College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, Cincinnati, 2008. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=ucin1218894990&disposition=inline. Acesso em: 18 jul. 2025.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: compositor romântico*. São Paulo, 1988. Tese (Doutorado). FFLCH, USP, São Paulo, 1988.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo: EDUSP, 1995. 218 p.

MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. Por uma nova contextualização da obra de Henrique Oswald. *OPUS*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 9-42, 2011. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/198>. Acesso em: 18 jul. 2025.

MOTTE, Diether de la. *Armonía*. Barcelona: Idea Books, 1998. 289 p.

OLIVEIRA, Fausto Borém de. Henrique Oswald: A Biography of a Forgotten Brazilian Master. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Austin, v. 15, n. 1, p. 75–92, 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3085949?seq=1>. Acesso em: 18 jul. 2025.

RAMEAU, J. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Ballard, 1722.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Company, 1980. 415 p.

SANTOS, Juliano Alves dos. *Henrique Oswald: dois estudos para piano - Contextualização e análise para performance*. Campinas, 2018. 200 p. Tese (Doutorado em Música). IA, UNICAMP, Campinas, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1063393>. Acesso em: 18 jul. 2025.



SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004. 224 p.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996[1937-1948]. 276 p.

SPENCER, Peter; TEMKO, Peter. *A practical approach to the study of form in music*. Long Grove: Waveland Press, 1994[1988]. 214 p.

