

**UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA**

**Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**

**Mestrado em Artes Musicais**

**Música de Câmara**

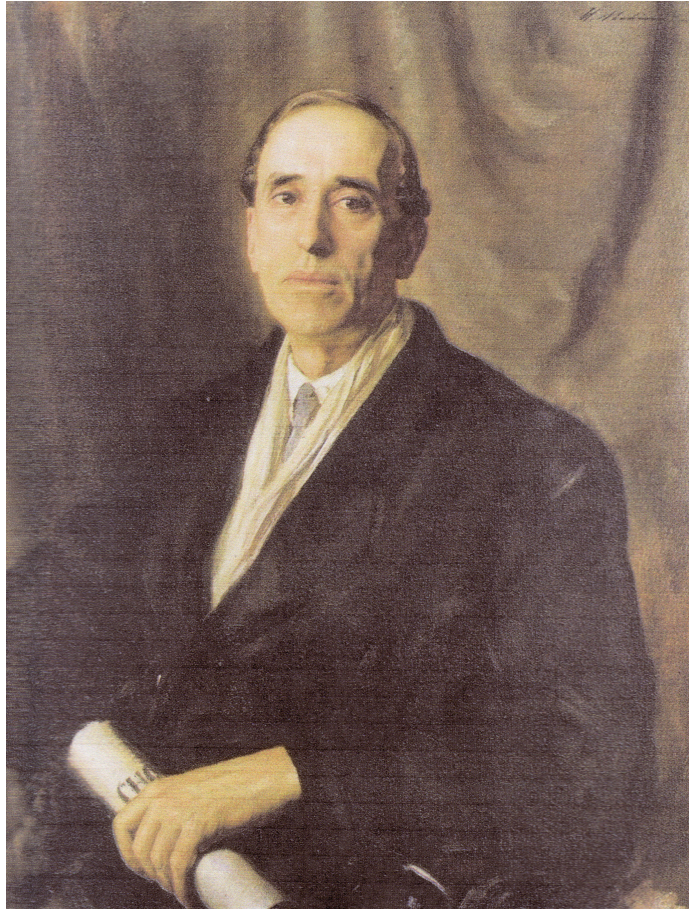
**Dissertação**

**Influências do Romantismo Germânico em Portugal: a  
Sonata “Saudade” de Óscar da Silva**

**Professor Orientador: Prof. Dr. Gerhard Doderer**

**Ana Cristina Gomes Antunes Bernardo**

**Lisboa, Julho de 2008**



**Óscar da Silva**

**Óleo de Henrique Medina. Coleção do Museu Soares dos Reis.**

## Índice

<b>Introdução</b> .....	<b>4</b>
<b>1. Romantismo</b> .....	<b>6</b>
1.1. <b>Introdução</b> .....	<b>6</b>
1.2. <b>O conceito de romantismo</b> .....	<b>7</b>
1.3. <b>A música no romantismo</b> .....	<b>8</b>
1.3.1. <b>Classicismo / Romantismo</b> .....	<b>10</b>
1.4. <b>Características da música do romantismo</b> .....	<b>11</b>
1.5. <b>O romantismo musical na Alemanha</b> .....	<b>15</b>
1.6. <b>Sonata romântica</b> .....	<b>24</b>
<b>2. Música instrumental em Portugal</b> .....	<b>42</b>
<b>3. Óscar da Silva</b> .....	<b>48</b>
3.1. <b>Biografia</b> .....	<b>48</b>
3.2. <b>Lista de obra</b> .....	<b>51</b>
<b>4. Sonata “Saudade”</b> .....	<b>56</b>
4.1. <b>Percurso</b> .....	<b>56</b>
4.2. <b>Análise musical</b> .....	<b>60</b>
4.3. <b>Análise comparativa de documentos escritos</b> .....	<b>77</b>
<b>Conclusão</b> .....	<b>81</b>
<b>Fontes de pesquisa</b> .....	<b>86</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>86</b>
<b>Sítios na internet</b> .....	<b>88</b>
<b>Anexo I</b> .....	<b>89</b>
<b>Lista de obra</b> .....	<b>89</b>
<b>Anexo II</b> .....	<b>90</b>
<b>Partitura</b> .....	<b>90</b>
<b>Anexo III</b> .....	<b>91</b>
<b>Análise musical – I andamento</b> .....	<b>91</b>

## Introdução

O romantismo germânico tem sido uma forte constante ao longo da minha formação pianística e vida profissional, como professora de piano e como acompanhadora. Por esta razão e por nutrir uma predilecção especial por este período da história da música, decidi dedicar o meu projecto de mestrado a este tema. No entanto, não ficaria satisfeita se a música portuguesa não estivesse representada significativamente, tomando assim a decisão de trabalhar sobre as influências do romantismo germânico em Portugal.

Tendo vindo a desenvolver um imenso gosto pela música de câmara (a área deste mestrado) e, dentro desta, pelo repertório para violino e piano, segui a opção de me debruçar sobre a especificidade do repertório referido. Este repertório foi representado no primeiro recital realizado no âmbito deste projecto com a execução da Sonata opus 24, em fá maior para piano e violino de Ludwig van Beethoven e com a Sonata opus 105 para piano e violino de Robert Schumann.

A sonata “Saudade”, para piano e violino de Óscar da Silva, sobre a qual me debruçarei na dissertação, constituirá a ponte entre o romantismo germânico e suas influências em Portugal.

Os meus objectivos serão:

- estabelecer uma relação entre Óscar da Silva e figuras determinantes do romantismo germânico;
- enquadrar a forma da sonata “Saudade” nas formas sonata do romantismo;
- avaliar até que ponto a sonata “Saudade” contribuiu para o desenvolvimento de um estilo caracteristicamente nacional.

Óscar da Silva, considerado o “poeta do piano” por Alfredo Pinto, representa uma figura que se aproxima dos modelos germânicos do século XIX, como compositor e como intérprete, dedicando grande parte da sua carreira de virtuoso a divulgar a sua própria obra.

O compositor experimentou diferentes aproximações estilísticas, dentro de contextos românticos, impressionistas e modernistas, nunca abandonando o seu cunho muito pessoal com fortes ligações à cultura portuguesa.

A sonata “Saudade” viajou com Óscar da Silva por todo o mundo, sendo acolhida com estrondoso sucesso. Na actualidade não consta do repertório dos pianistas portugueses, contrariamente ao sucedido a alguma da obra para piano solo e para canto e piano deste compositor.

# 1. Romantismo

## 1.1. Introdução

Esta introdução e o subcapítulo 1.2 contêm um pequeno enquadramento das linhas históricas, filosóficas e estéticas condutoras do romantismo, tendo sido utilizada como fonte a obra "História da Arte Ocidental e Portuguesa, das origens ao final do século XX", da autoria de Ana Lúcia Pinto, Fernanda Meireles e Manuela Cernadas Cambotas.

A segunda metade de século XVIII e a primeira do século XIX foram um tempo de mudança em toda a Europa. O crescimento económico e demográfico, pelo desenvolvimento científico e técnico, resultaram em alterações sociais e culturais consubstanciadas no avanço do pensamento iluminista e da mentalidade burguesa.

A filosofia iluminista, racional, humanista e progressista defendeu o progresso moral e material das nações, com base no desenvolvimento da ciência e da técnica e na educação dos povos, criticando a intolerância e o obscurantismo religiosos, assim como a tirania do absolutismo político; a felicidade do indivíduo seria atingida através de uma atitude racional e esclarecida.

Os filósofos iluministas exerceram uma constante intervenção social, política e cultural, favorecendo uma profunda alteração na cultura e mentalidade humanas que conduziu ao individualismo laico.

Com estas novas atitudes do Homem surgem importantes revoluções na vida política (Revolução Americana e Revolução Francesa) na vida social (estabelecimento da sociedade de classes que institui a igualdade perante a lei e a valorização pessoal pelo trabalho e pela formação intelectual) na economia (industrialização) e cultura (desenvolvimento técnico-científico que se tornou o motor da industrialização).

O Neoclassicismo nasce como uma arte ideal para transmitir os conteúdos ideológicos racionais e moralizantes do Iluminismo e por isso se tornou a arte da Revolução Francesa, transformando-se na arte do regime que na primeira metade do século XIX divulgou os ideais burgueses então instituídos.

O romantismo surge como reacção ao neoclassicismo, sendo uma corrente que revaloriza os sentimentos e emoções, na defesa de que a beleza se atinge através da revelação da alma e corresponde a uma época histórica :

- dos princípios humanistas e nacionalistas, que valorizava a cultura popular como a mais genuína;
- do idealismo revolucionário vivido democraticamente pelo povo que idealizou um herói romântico, defensor das causas sociais e ideológicas;
- da desilusão causada pela burguesia, que se tornou numa nova elite dominadora;
- da industrialização e urbanismo e consequentes desencantos da vida citadina;
- das novas correntes de pensamento (Kant, Schelling e Schopenhauer).

Paradoxalmente o romantismo defendeu:

- a interioridade ( numa viagem ao mundo dos sonhos, sentimentos e fantasia),
- a comunhão da alma solitária com a Natureza,
- a valorização do passado de cada nação,
- a convicção de que a arte é essencialmente inspiração e criação e uma necessidade inata.

## **1.2. O conceito de romantismo**

O conceito de romantismo remonta às últimas décadas do século XVIII, instalando-se como uma teoria filosófica e literária numa visão orgânica do mundo na qual a cultura alemã se identificou de tal forma que dominou toda a cultura europeia do século XIX. Apesar de sujeito a várias interpretações pode-se balizar este conceito na consciencialização da natureza multifacetada, contraditória e em contínua transformação.

Nesta busca de consciencialização da natureza, o romantismo é a antítese de classicismo, uma vez que o classicismo pressupõe uma concepção da realidade como imutável, comandada por uma racionalidade sem tempo e espaço que no domínio da arte se traduz num critério absoluto de perfeição pelo qual se valoriza a obra de arte. Por oposição, o romantismo concebe a individualidade como única realidade possível, ideia que se desenvolve paralelamente à corrente progressista do Iluminismo que se baseia na valorização da racionalidade.

Assim, os românticos determinam que a essência da realidade é o mistério que abarcando o mundo natural é regido por leis invisíveis que condicionam a vida humana: só mergulhando na vida interior dos ritmos da natureza se atinge o sentido da vida, experimentando o inefável e comunicando com o absoluto.

O significado e função da arte transformam-se: a originalidade criativa e a individualidade irreprodutível de cada obra são valorizadas, sendo abandonadas as tentativas de imitar a natureza.

A tensão constante de ideias contraditórias que levam à consciência do indivíduo e sua impossibilidade de atingir o absoluto, geram uma ambivalência de atitudes no artista romântico: por um lado adopta a ironia como única forma de conciliar os opostos e por outro cria um novo conceito, o *Sehnsucht*, movimento espiritual de alma germânica, que consiste numa nostalgia do desejo do inatingível. A alma do romantismo torna-se o sentimento poético cuja essência é a necessidade do inatingível: condenando a arte descritiva, considerada primitiva por ser uma forma de expressão com significado definido, os românticos preferem a música pelo seu simbolismo e como forma de transmitir o inefável.

### **1.3. A música no romantismo**

Os pontos 1.3, 1.4, e 1.5 do presente capítulo têm como objectivo enunciar o percurso geral da música do romantismo germânico, e para sua elaboração usou-se a obra "Historia de la Música, vol. 8, El Siglo XIX, Primera Parte" de Renato di Benedetto.

A música é alvo de uma viragem histórica, sendo promovida a arte de grande elevação e vivendo uma inversão dos papéis na hierarquia dos géneros musicais: a música instrumental reivindica o mérito representante da essência mais autêntica da música, passando a música vocal para um segundo plano.

Esta nova prática musical é uma emanção directa dos ideais dos poetas e filósofos românticos, embora tenha existido um desfazamento cronológico entre o nascimento dos ideais filosófico-literários e o romantismo musical [por exemplo: "(...) em 1796 (...) publicava-se a primeira obra literária completamente romântica, "*Herzener-giessung eines Kunstlienden Klosterbruders*" de Wackenroder; enquanto que os primeiros *lieder*

goethianos de Schubert, considerados a primeira expressão significativa da música romântica, datam de 1814 (...)” (Benedetto 1991: 7)].

A ideia de “música absoluta”, livre de condicionantes espaciais, temporais e sociais, que não se relaciona com outras formas de expressão e sem conteúdos materialmente determináveis ganha expressão na cultura musical do ocidente por volta de meados do século XIX, defendida por Richard Wagner. Porém esta estética funda os seus princípios na ideia nuclear da metafísica da música, doutrina abordada com frequência pelos escritores nos finais do século XVIII, como se encontra expresso no «(...) fragmento de Novalis (“as relações musicais parecem-me ser essencialmente as mesmas relações fundamentais da natureza”) (...)»; no «(...) escrito de Wackenroder intitulado “Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst” (...) as relações matemáticas dos sons singulares e as fibras do coração humano (...)» e como «(...) Joseph Eichendorff, o “cantor”, da “Vida de um Peregrino”, falará de uma Grundmelodie, de uma melodia fundamental, que, como uma misteriosa corrente, atravessa o mundo e recorre, mesmo que não seja advertido, o coração do Homem (...)» (Benedetto 1991: 8).

Muitos foram os escritos sobre a primazia da música instrumental no romantismo. Tieck escreve, entre outros assuntos sobre a sinfonia (“Sinfonien”), superiorizando a música instrumental, defendendo que a música vocal se encontra ligada da vida humana e que a música instrumental, é mais independente artisticamente, atingindo objectivos mais elevados, através da fantasia.

Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) será no entanto o mais representativo teorizador sobre a concepção romântica da música, quer através da sua actividade literária quer como crítico musical, podendo considerar-se que o seu trabalho sobre a Quinta Sinfonia de Beethoven constitui um resumo da concepção do romantismo musical. Este seu escrito foi publicado pela primeira vez em 1810, no jornal *Allgemeine Musikalische Zeitung*, e:

“(...) declara entre outras coisas a equivalência entre música e romantismo, que a música só é arte verdadeiramente romântica porque o infinito é o seu sujeito, porque não representa sentimentos determinados mas que suscita no coração humano aquela *unendliche Sehnsucht*, aquela paixão infinita que deixa antever o homem e o misterioso *Dschinnistan*, o reino supremo do absoluto(...)” (Benedetto 1991: 11).

Perante esta linha de pensamento viabiliza-se a possibilidade de considerar Haydn, Mozart e Beethoven como músicos românticos, sendo o último o que melhor captou a essência desta estética.

A música absoluta (desprovida da sua função comunicativa e associativa) apresenta-se como uma experiência substancialmente solitária para o artista, atitude já adoptada por Beethoven.

Sendo a mensagem do artista romântico solitária, tende para o redescobrimento de verdades ocultas, à alienação perante a vida social, ou seja, acredita que a essência da arte só se atinge através da negação dos considerados falsos valores adoptados pela sociedade.

### **1.3.1. Classicismo / Romantismo**

A concepção romântica não coincide com a etapa histórica do romantismo musical, tornando-se ambíguo delimitar cronologicamente, definir e interpretar os acontecimentos. Sendo classicismo e romantismo dois conceitos bem distintos na história da cultura, estes sobrepõem-se entre o final do século XVIII e o início do século XIX na história da música:

«(...) Em 1805, (...), Reichardt evocando nas colunas do *Berlinische Musikalische Zeitung*, o formidável progresso da música instrumental da segunda metade do século XVIII, celebrava as “geniais, românticas obras de Haydn, Mozart e seus sucessores” (...), não se referindo a uma época ou estilo mas a uma qualidade musical (...)» (Benedetto 1991: 14).

A ideia de classicismo determina na história da música a época da “Escola Vienense” referente a Haydn, Mozart e Beethoven. Paralelamente desenvolve-se o conceito de “Escola Romântica”, designando um estilo referente a uma época de ideais progressistas.

Beethoven torna-se uma figura ambivalente, que para uns aperfeiçoa a linguagem de Haydn e de Mozart e para outros o primeiro ponto de referência da nova “Escola Romântica”.

## 1.4. Características da música do romantismo

Partindo do pressuposto da existência de um período romântico que contrasta com um período clássico, encontramos na música do século XIX uma forte crítica à mistura de estilos e ao cosmopolitismo, assumindo cada música a sua nacionalidade.

O músico reposiciona-se perante a história, acreditando que as obras do passado devem ser estudadas com o objectivo de criação de estímulos para a construção de uma "nova era poética", projectando-se assim no futuro.

A consciência histórica e o culto da nacionalidade, embora já existentes de uma forma embrionária no classicismo, aguçam-se com a Revolução Francesa e com as campanhas de Napoleão, desenvolvendo ideais que no passado coexistiam com uma concepção universalista do Homem.

A magia do movimento romântico, do desejo do inatingível, reverte-se no sentimento histórico e da identidade nacional: é portanto uma época de nostalgia, de sentimento poético, que emerge numa integridade original e na força criadora.

O sentimento poético revê-se:

- no anseio do infinito e do transcendente;
- na valorização de novas culturas nacionais, que se torna a raiz da exploração do canto popular (como representante da alma do povo), muito próximo da natureza criadora.

História, nação, tradição popular, mito, lenda e natureza entrecruzam-se tematicamente, enriquecendo e entrando por vezes em contradição.

As consequências na obra musical são:

- o teatro musical é invadido por temas medievais, novelescos, populares e fantasiosos;
- as vozes da natureza inspiram muitas composições (sugestão de sons de ribeiros, de folhas, de vento ou outros elementos);
- presença constante de cenas idílicas;
- exploração de regiões historicamente longínquas, procurando o confronto com o passado.

A exploração de outras regiões históricas desafia compositores a interessarem-se por Palestrina e Bach, revigorando as suas técnicas composicionais e ampliando o seu horizonte estilístico. O canto popular torna-se um factor de desenvolvimento da linguagem musical, como uma necessidade do compositor regressar à sua identidade cultural.

O posicionamento social do músico sofre uma modificação radical na segunda metade do século XVIII, de subalterno para independente, deixando a sua ligação de subserviência para com a nobreza. Assim, o músico, poeta dos sons, torna-se um protagonista consciente e activo no processo cultural, ambicionando a arte como uma actividade de contínua transformação, de progresso espiritual e combatendo a instalação intelectual, o lugarcomum, ou seja, todas as características ligadas ao conceito de "filisteísmo".

O músico atinge assim uma distanciação e transforma-se em intelectual, desenvolvendo actividades literárias e de crítica musical, de que são exemplo Hoffman, Weber, Spohr, Mendelssohn, Berlioz, Schumann, Wagner, Liszt e Wolf.

O compositor é promovido a autor, pois a obra que cria é absoluta, sem depender da música encomendada para uma determinada circunstância: a música do século XIX conquista uma identidade própria.

O romantismo forma-se e substancia-se em ambivalências e contradições:

- a defesa do mundo poético constitui uma antítese da explosão do virtuosismo instrumental, mergulhado em padrões de superficialidade. Schumann conjuga equilibradamente as exigências virtuosísticas, colocando-as ao serviço do desenvolvimento da linguagem poética na sua obra pianística;
- o *lied* torna-se um género fundamental do romantismo, na sua união entre voz e instrumento, apesar do domínio da música instrumental. A metafísica instrumental atribui a primazia à parte de piano;
- se o romantismo é o período da autonomia da música através do conceito de música absoluta, é também a era da música programática: à medida que avança no século XIX tornam-se frequentes as alusões extramusicais, até ao estabelecimento do poema sinfónico como género típico do romantismo.

O recurso a títulos alusivos, criando programas literários, assim como o estabelecimento das tramas narrativas ou sugestões de imagens, ajudam a perceber a vontade expressiva do autor. Esta música programática vai ao encontro da convicção romântica que defende a simbiose de todas as artes, chegando ao conceito de "obra de arte total": a música, imagem do absoluto, engloba em si todas as artes.

Os dois grandes impulsionadores da música programática, que uniram a música instrumental à poesia, prosseguindo o caminho indicado por Beethoven, são:

- Wagner, que considera a música absoluta (puramente instrumental) como um estado transitório que tentou ultrapassar com a criação do drama musical (ligação entre a música, palavra e gesto), e
- Liszt que, por seu lado, acredita no poema sinfónico como forma de promover a renovação da ligação entre a poesia e a música.

No entanto não renunciaram à autonomia da música. Wagner defende que a tão desejada busca do significado não era atingida pelo texto literário, mas sim pela música.

O credo fundamental das ideias wagnerianas seria "O Mundo como Vontade e Representação" de Arthur Schopenhauer, que afirmava o carácter filosófico da música, linguagem universal, dotada da sua própria determinação e intraduzível em palavras, imagens ou acções: o filósofo defende a música como dotada do seu próprio significado.

### **Harmonia**

O princípio harmónico comanda as formas do classicismo e as articulações internas como ponto de tensão e repouso, reagrupando-as numa repartição regular e simétrica. O romantismo amplifica, exagera e desagrega todo o processo harmónico estabelecido no classicismo:

- a harmonia constitui o ponto de apoio na música romântica, expandindo-se através da anexação de tonalidades distantes; a dissonância é explorada com audácia através do uso de sétimas e nonas, da distorção dos acordes, alterações cromáticas e sucessão de enarmonias.
- a clara relação funcional da harmonia clássica e sua hierarquia como ponto de referência obscurece; o cromatismo faz fluir dissonâncias, adiando indefinidamente a sua resolução, a enarmonia desenvolve correspondências de afinidades entre harmonias longínquas, que se sucedem naturalmente.

- as fronteiras da tonalidade tornam-se difusas, não tendo o compositor de iniciar a obra obrigatoriamente na tonalidade indicada ou num dos seus graus principais como tónica ou dominante, preferindo graus mais ambíguos como o terceiro grau ( por exemplo o prelúdio do primeiro acto de "Götterdämmerung").

O encontro com a música do passado proporciona também o uso de outras linguagens harmónicas como o modalismo da música religiosa, assim como o interesse pelo canto popular permite abrir horizontes para novos sistemas musicais.

### **Melodia**

- o perfil melódico torna-se mais acidentado;
- deixa de existir o equilíbrio entre motivos ascendentes / descendentes e entre saltos bruscos / suaves sequências de graus conjuntos;
- com a diluição das relações hierárquicas na harmonia que causa uma dilatação nos momentos cadenciais, perde-se a simetria entre as frases musicais.

Wagner teoriza sobre a libertação da melodia até então sujeita ao esquema da quadratura e Schönberg funda no século XX o conceito de "prosa musical", ou seja da melodia liberta da regularidade estrófica.

### **Forma**

Os músicos do romantismo abandonaram os esquemas formais do classicismo, para melhor desenvolverem o caminho da expressão poética: elegem muitas vezes as pequenas peças líricas, por não implicarem exigência de construção. Quando pretendem desenvolver caminhos explorados no classicismo das grandes formas arquitectónicas, encontram soluções de cariz individual: Mendelssohn segue a forma clássica; Brahms recorre a um compromisso restaurador; Schubert, Chopin e Schumann dão vida a obras que se afirmam negando a forma segundo a qual foram concebidas; por fim Liszt recorre à ajuda do programa literário que modela a forma.

O romantismo é um movimento rebelde à disciplina formal, alimentando-se das origens literárias que constituem uma projecção do imaginário dos escritores. A forma sonata, uma herança do classicismo, mantém-se dentro dos princípios da hierarquia tonal mas conquista a preservação do espaço inventivo, propriedade do compositor.

O carácter de fundo da música romântica caracteriza-se pela nova forma de encarar o som, através da exploração tímbrica, que estimula o compositor a ir ao encontro do

campo sonoro de cada instrumento. A necessidade cada vez mais presente de atingir a plenitude sonora conduz à escolha preferencial de instrumentos detentores de um som rico e pastoso, como o caso da trompa, que conquista lugar de destaque na música orquestral.

A construção harmónica é feita pela busca de afinidades tímbricas dos agregados sonoros, sendo desvalorizada a funcionalidade estrutural, em detrimento da função tímbrica. Nesta preferência da harmonia tímbrica, o piano torna-se um instrumento de eleição dos compositores românticos.

## 1.5. O romantismo musical na Alemanha

Este pequeno resumo vai abordar principalmente o desenvolvimento da música instrumental, dado o tema principal do trabalho. Assim, não serão abordados géneros musicais como o *lied*, a ópera e a música religiosa, que conheceram facetas e desenvolvimentos tão fundamentais à prática musical do século XIX e início do século XX.

A vida musical do século XIX tem o cunho da expansão da prática musical na classe burguesa, que o faz de uma forma amadorística. Uma das suas manifestações dá-se através da prática do canto coral que ultrapassa as fronteiras do academismo, tomando um rumo de costumes laicos e burgueses. Este canto coral induz um ambiente patriótico, constituindo um reencontro com a identidade nacional, cujas raízes estão sediadas nas guerras napoleónicas. Proliferam as festas promotoras deste espírito patriótico, que as associações de música coral se encarregam de cultivar.

Na Áustria, que também sofre com as derrotas napoleónicas, a prática do canto coral é acolhida da mesma forma, num ambiente de culto à sua história e conseqüente patriotismo, proliferando a formação de novas associações.

A difusão da prática coral favorece o incremento da instrução musical e da actividade instrumental, de que os próprios fundadores das associações se encarregam. A tradição do concerto público enraizou-se no século XVIII, principalmente nas cidades em que a prática da ópera italiana não foi acolhida com grande entusiasmo:

- Leipzig – prolifera a fundação de sociedades de concertos, de onde se destaca a "Gewandhaus", fundada em 1781;

- várias sociedades aparecem em Frankfurt (1808), Munique ( 1811), Berlim (1826):
  - Berlim – Filarmónica de Berlim, em 1882;
  - Viena – Gesellschaft der Musikfreunde.

O despertar da actividade concertística foi muito dificultado pela crise económica e pelas guerras napoleónicas, ficando assim dependente da iniciativa de alguns músicos muito empenhados, que investiram arriscando capital em operações financeiras pouco seguras.

Os programas seleccionados para a apresentação eram muito diversificados devido ao fraco desenvolvimento do gosto deste novo público da música instrumental: misturavam-se concertos, andamentos de sinfonias, árias, duetos, coros e tudo o mais que lhes aprouvesse.

Os núcleos de actividade concertística instrumental seriam essencialmente as casas principescas, que podiam manter sob sua tutela boas orquestras. No entanto, vão surgindo excepções, como no caso de Berlim, em que a actividade instrumental de elevada qualidade se desenvolvia nas casas privadas, de que constitui exemplo meritório a casa dos Mendelssohn.

O impulso mais forte é realizado pelos próprios músicos, conciliando a responsabilidade de serem os seus próprios empresários, realizando digressões pela Europa, desenvolvendo a actividade pedagógica, privada e pública, como demonstra Spohr, excelente violinista e director de orquestra, maestro de capela em Gothe, director do teatro *An der Wien* (Viena) e por fim mestre de capela em Kassel.

A cidade de Viena mantém-se o local de eleição para o encontro da actividade profissional dos virtuosos de todos os instrumentos, como Paganini, Hummel, Haydn, Salieri, Czerny, entre os mais ilustres.

A época Biedermeier, situada cronologicamente entre o congresso de Viena e as revoluções de 1848, fenómeno que se restringe à zona austríaca, significa para a história da música um período ligado aos hábitos burgueses. Com o desaparecimento de Schubert, a actividade musical austríaca vai atravessar uma fase que só se inverterá com a chegada de Brahms, em meados do século XIX, enquanto Berlim se

distingue entre os anos 30 e 40 com o surgimento de personalidades de excepção, como é o caso de Schumann e Wagner.

A atitude do artista romântico direcciona-se na busca da originalidade e por consequência, baseia-se na consciencialização da concepção musical diferente. Assim, os românticos procuram a linguagem do absoluto, enquanto o movimento Biedermeier permanece numa ideologia sentimental e coloquial da música. Esta concepção é demonstrada no estilo moderado: a escolha harmónica, que tende para a estabilidade, a forma e a conjugação instrumental.

O romantismo musical atinge o seu auge na quarta década do século XIX, participado pela geração dos músicos nascidos por volta de 1810, e que cresceram na época em que caíram as expectativas de emancipação política e social, outrora alimentadas pelas lutas contra as ocupações francesas.

O acontecimento que contribuiu mais intensamente para o ímpeto de renovação em todos os campos foi a revolução de Julho: ao choque provocado pela queda da Santa Aliança, juntou-se a entrada de um fluxo regenerador de cultura francesa na Alemanha. Na música esta influência é notável, desenvolvendo a polémica entre conservadores e progressistas, agudizando a dicotomia entre clássico e romântico.

O romantismo musical gera um novo romantismo, reactivando as tendências extremas, mas agora de uma forma consciente. O neo-romantismo designa na música alemã uma consolidação consciente, enquanto que noutras áreas artísticas se começam a delinear tendências que tomam caminhos diversos: o realismo, o naturalismo e o positivismo.

Os intelectuais entram numa fase de grande desenvolvimento da actividade de publicação literária, em que Schumann se inspira e funda o periódico *Neue Zeitschrift für Musik*, promovendo a divulgação e defesa das ideologias emergentes. Entre 1830/48 dá-se uma forte oposição ao conformismo ideológico, contra o qual Schumann se torna um grande lutador, considerando a música inconcebível sem uma motivação e intenção poética que legitime a sua verdade e sua necessidade. Cada protagonista deste movimento encontrará uma solução de identidade própria que se reflectirá na respectiva obra.

### **Félix Mendelssohn**

Mendelssohn foi admirado sem reservas pelos seus contemporâneos progressistas, uma vez que encarnava uma nova figura de artista perante o panorama musical e

social oitocentista, vigente nas décadas situadas entre 30 e 40. Oriundo de uma família berlinense de prestígio e de fortes tradições culturais, Mendelssohn suprime a imagem do músico subalterno e consolida a posição da burguesia como classe dominante na prática musical, tomando assim uma clara postura de liderança moral e organizativa.

É um músico livre, decidido a pôr em prática o seu ideal artístico, severo e absoluto, alheado das correntes em vigor. Animado por uma intensa inspiração e simultaneamente travado por uma distanciação aristocrática, viveu uma relação de ambivalência com o ambiente em que se integrou profissionalmente.

Praticamente contemporâneo de Schumann, Chopin e Liszt, detentor de um talento prodigioso e nascido num ambiente familiar de excepção, a sua consciência atinge um nível de maturidade precoce, comparativamente com as práticas dos anos 30. A par da sua criatividade, Mendelssohn desenvolveu uma função de promoção e organização da cultura musical, como pedagogo e concertista. Apresentando uma imagem de perfeição cultural, encerra um ciclo histórico; através da abertura de novos caminhos pela restauração do antigo, assume uma postura de artista romântico e simultaneamente clássico.

Os processos compositivos do músico inspiram-se directamente no princípio da sonata, que nas suas mãos muda de aspecto e significado, comparando com a forma sonata clássica, e não menos do que com Schubert, Schumann ou Chopin. Mendelssohn envereda pelo caminho do abandono do sentido da descontinuidade da frase, característica tão marcante do estilo clássico e condição necessária à dialéctica e dinamismo da sua unidade orgânica. Sendo este o recurso que o mais afasta do classicismo, encontra-se na sua obra um outro recurso, que pelo contrário o aproxima: a estruturação da sintaxe melódico/harmónica, uma vez que o compositor não opta como Schubert pelas digressões e audazes evasões harmónicas, de que este segundo se torna exímio.

### **Robert Schumann**

Schumann posiciona-se historicamente de uma forma muito clara, correspondendo à personificação dos ideais românticos: consegue encarnar a ideologia musical da sua era, criando um laço orgânico entre música e consciência poética.

"(...) A aventura musical de Schumann nasce, pois (...), de uma extraordinária riqueza de fermentos culturais, poéticos, literários e filosóficos, antes que musicais (...)" (Benedetto 1991: 89).

A sua aprendizagem foi intensa e precoce, pouco disciplinada e determinada pelo ambiente familiar, proveniente de uma burguesia intelectual e modesta. Seu pai, livreiro e editor, encarregou-se de lhe transmitir e estimular o espírito de autodidacta.

Para Schumann, defensor convicto da criação artística como processo irreflectido e inconsciente, o contraponto, parte integrante do seu estilo, é encarado como uma forma autónoma da fantasia, um reflexo do impulso poético.

A natureza e finalidade da sua arte é a poesia e só através da consciência poética se pode transcender a consciência gramatical e formal. A fantasia, faculdade genuinamente criadora, unifica num mesmo processo os momentos de invenção primária e de posterior elaboração.

Esta ideia de música poética constitui a metáfora da concepção musical de Schumann e manifesta-se constantemente nos seus escritos, nomeadamente nas páginas do *Neue Zeitschrift für Musik*, periódico de sua responsabilidade editorial. Assim, a ideia constante da reflexão crítica e da criação artística, estabelece um conceito de mistura entre elementos musicais e extra musicais, através das constantes alusões implícitas e explícitas à literatura.

As referências extra musicais são no entanto cautelosas e não estabelecem conexões demasiadamente vinculativas ou concretas: têm como objectivo ajudar quem escuta a entender o estado de alma que estaria na origem da obra.

A elaboração conceptual e a criação artística integram-se na totalidade; os componentes da imaginária luta contra os "filisteus" que Schumann desenvolve na publicação literária (*Neue Zeitschrift*) aparecem com assiduidade na obra musical, vestindo o papel de personagens ou de autores: a projecção da sua alma romântica,

encontra eco no entusiasmo ardente de Florestan e no devaneio melancólico de Eusebius.

Os aspectos da personalidade do compositor podem ser vistos como reflexos do romantismo: a inter-relação entre a vida e a arte é visível nas suas fases composicionais, que dependem tanto da concepção musical como do desenrolar da sua vida.

### **Fryderyk Chopin**

A transfiguração poética constitui (à semelhança de Schumann), o fio condutor da obra de Chopin, apresentando-se no entanto numa concepção contraditória à da música poética: não são conhecidos escritos ou testemunhos que ilustrem intenções ou motivações ligadas à poesia ou à literatura na obra do compositor.

Assim, Chopin encontra-se afastado dos românticos da sua geração, não se aventurando por territórios extra musicais; mas, será reconhecido pelos músicos seus contemporâneos como o compositor que melhor explorou a capacidade poética do seu instrumento, o piano. Os teorizadores pensam não ser possível determinar qualquer filiação estilística nas correntes então existentes: ligado às linhas mestras do instrumentalismo dos séculos XVIII/XIX, seguindo a imagem do compositor / virtuoso, a sua obra é concebida no sentido de servir a actividade concertística, tomando o rumo da evolução mecânica do seu instrumento e das expectativas geradas pelo público.

A produção artística é regida por um estilo de melodia acompanhada e, por consequência, de vocalidade operática, que serve variadas funções: didáctica, de entretenimento mundano e de exibição virtuosística.

### **Ferenc Liszt**

Na geração oitocentista dos anos 30/40 Paris constituía um ponto de convergência para os músicos de grande craveira, que aí se deslocavam ou com o intuito de melhorar a sua formação, ou encarando a cidade como ponto de referência na sua intensa actividade itinerante. Muitos destes músicos provinham da zona austro-húngara, como foi o caso de Friedrich Kalkbrenner, Ferdinand Hiller, Sigismund Thalberg e Stephen Heller.

Chopin e Liszt exploraram e esgotaram este modelo do meio parisiense, seguindo cada um tendências divergentes: o primeiro atinge as fronteiras-limite deste ideário de músico, e o segundo segue a total vontade de se superar: a curiosidade intelectual e a capacidade de assimilação quase inesgotável levam Liszt ao desenvolvimento do conceito de forma aberta, que aperfeiçoa sem limites.

À imagem de Schumann, Liszt procura uma relação privilegiada entre a música e a literatura, relação esta que vem a ser teorizada como necessária ao futuro da arte musical.

Para Liszt, o virtuosismo é um elemento básico da concepção musical, dignificando-se através do elemento poético e que rompe as barreiras entre linguagens, que se ligam entre si. A própria vida itinerante do virtuoso é exemplo da aventura espiritual, como uma “peregrinação”, de que a música deve ser testemunha.

Esta postura gera uma ambivalência entre virtuosismo e composição: a expressão que produz efeito imediato e termina em si própria contradiz a estruturação e conseqüente necessidade de ser suportada pelo pensamento lógico, tendo como resultado final um texto organizado e duradouro.

Com a consciencialização emergente da natureza filosófica da música instrumental, Liszt sente a necessidade de sedimentar o seu trabalho numa estrutura formal estável e coerente, que só é possível na forma sonata. Assim surge o subtítulo “Fantasia quasi Sonata”, presente na obra “Aprés une Lecture de Dante”, que representa esta necessidade implícita no virtuosismo dos seus “Anos de Peregrinação”.

### § § §

A vida musical da segunda metade do século XIX caracteriza-se pelo reforço institucional, pelo esgotamento do papel dos amadores tanto na produção como na organização e pelo fosso gerado entre os profissionais da música e o público anónimo. Viena é a primeira cidade a estabelecer um organismo orquestral estável, nos anos 60, que desenvolve actividade concertística regular; presencia-se o nascimento da orquestra sinfónica e do concerto sinfónico.

A renovação arquitectónica beneficia a actividade musical vienense, através da construção de um novo teatro de ópera (1861/9) e de uma grande sala de concerto (*Grosser Musikvereinsaal* – 1870). Estas movimentações demonstram a consolidação

na cultura musical das modificações ocorridas numa sociedade marcada pelo início da época do imperialismo.

O nascimento da orquestra como instituição e do concerto sinfónico dá lugar ao estabelecimento de um repertório, ou seja um conjunto de obras é eleito como possível de ser executado com frequência. Este repertório vai ter como base a ideia de sinfonia, que se tornará a grande depositária da verdade poética e da sabedoria composicional.

O concerto solista sofre modificações estruturais, pelo esgotamento do conceito de compositor/virtuoso: separam-se as funções de compositor e intérprete, ganhando o intérprete uma nova responsabilidade inerente à consolidação do repertório.

### **Ferenc Liszt**

A aspiração à forma sonata gera uma contradição, por volta de 1840, entre um modelo normativo, que segue um esquema rígido, e o símbolo de uma concepção revolucionária, de ideologia sedeadada em Beethoven.

Liszt opta por uma solução que mantém os seus princípios construtivos e poéticos, renovando-se num modelo de forma cíclica e assim fazendo confluir tradição e progresso.

Neste novo modelo de sonata desaparece a natureza prioritária das funções harmónicas, que irá modificar a identidade dos temas e relativizar a sua própria funcionalidade estrutural. Este procedimento reforça a ideia de forma cíclica, pois é posta em causa a concepção do tempo como sequência linear de acontecimentos orientada para um fim determinado.

O compositor transforma a ideia da forma sonata e cria o poema sinfónico, ligado à tradição sinfónica, que se renova, tomando como centro de motivação a adopção de uma ideia de índole poética. Assim, a sua concepção de música programática não é de índole descritiva: «(...) O programa consiste, com efeito, segundo a definição do próprio Liszt, em juntar à música uma "uma premissa numa linguagem compreensível"; com esta, o compositor estabelece a meta de impedir interpretações poéticas arbitrarias por parte dos que escutam a sua obra, e a dirigir preventivamente a atenção sobre a ideia poética, sob um ponto concreto do todo (...)» (Benedetto 1991: 124).

### **Richard Wagner**

A questão da concepção dramática influenciou predominantemente o meio musical europeu de meados do século XIX e início do século XX. A constituição da música como arte, baseada na sua necessidade primordial e no seu valor absoluto, gerados pela motivação interior, constitui o ponto de focalização máxima do drama wagneriano.

Wagner definiu o conceito de música absoluta como uma forma transitória de expressão, pois a sua natureza abstracta torna-se impeditiva de representar o sentimento, razão da sua existência. Os seus escritos teóricos cedo são adoptados pelos historiadores e assim a necessidade de encontrar a verdade dramática entra na versão oficial da história da música.

Músico lutador, insurge-se contra a ópera empresarial e idealiza um projecto de teatro que se contraponha e se liberte da sociedade: a obra de arte do futuro, livre das convenções sociais, o *Wort – Ton – Drama*.

Bayreuth distingue-se de todos os teatros existentes pela celebração do ritual estético-religioso e torna-se o centro de concretização do postulado de obra de arte total, idealizado por Wagner (*Gesamtkunstwerk*).

O compositor contribuiu de forma decisiva para a institucionalização da música, tendência pertencente à segunda metade do século XIX. O festival de Bayreuth monumentaliza o já conhecido ambiente de *Musikfest*.

O drama wagneriano estabelece uma escala de valores, o que contribuiu fortemente para a formação da ideia de repertório, tanto operático como sinfónico, uma vez que o drama musical faz renascer o interesse pela sinfonia, devido à sua necessidade de sustentação harmónica.

### **Johannes Brahms**

Os seus contemporâneos situam Brahms como o oposto de Liszt e Wagner, por não ser defensor das ideias progressistas de fusão das artes, voltando à proposta musical da estruturação das formas consagradas pela tradição clássica.

Exteriormente, o compositor corresponde à antítese de Wagner: dedicou-se aos géneros de música instrumental e vocal (rejeitou a ideia de “drama musical”), não teve

preocupações de estabelecer uma teoria própria e viveu num severo recolhimento, recusando qualquer ideia de auto-promoção.

No género sinfónico Brahms restabeleceu o modelo de sucessão de quatro andamentos distintos, bebendo nas ideias de Schumann a tradição clássica do romantismo, conferindo-lhe no entanto o cunho da sua personalidade muito própria. O núcleo da sua obra foi a música de câmara e foi neste género que o compositor melhor afirmou a preferência pela orientação clássica de espírito vienense.

Músico de ideias tradicionalistas, apresenta alguns aspectos progressistas que se focalizam, à semelhança de Wagner, na exploração motivo-temática que provoca a destruição do ordenamento do período musical baseado na estruturação da quadratura da frase.

Outra ambivalência do seu trajecto terá sido a escolha da cidade de Viena para fixar residência: cidade do classicismo, estava a reformular-se na cidade dos pensadores, dos cientistas e artistas. Brahms associou-se ideologicamente aos movimentos progressistas, criando um afastamento para com a sociedade, tornando-se anti-institucional e direccionando-se, no que poderia parecer numa análise mais superficial, no caminho oposto ao das suas convicções.

Assim, no final do século XIX Viena atinge um novo auge com uma geração de artistas e intelectuais que enquadram nomes como Freud, Klimt, Bruckner, Wolf e Mahler; este último terá a seu cargo a direcção da ópera de Viena.

## **1.6. Sonata romântica**

A forma sonata do romantismo tem as suas raízes fundamentadas na forma sonata do classicismo vienense, sendo essencial focar os aspectos nucleares do desenvolvimento desta última, com o intuito de clarificar como esta se tornou determinante para todo o fenómeno composicional e porque se revelou ao longo dos tempos um dos desafios mais prometedores para todos os que convivem em proximidade com a música: compositores, intérpretes, estudantes e ouvintes.

Esta exposição será baseada no livro “Sonata Forms” de Charles Rosen, que constitui uma forte referência na musicologia actual. É interessante confrontar as ideias de

Rosen com as William Newmann, expressas por este no livro “The sonata since Beethoven”, pelo facto de serem duas abordagens diferentes, que convergem nalguns aspectos e noutros se tornam complementares.

As “Formas Sonata”, como Charles Rosen prefere mencionar, são o produto de uma longa revolução estilística que desempenha um papel importante na emancipação parcial do compositor sobre o domínio da corte e da igreja, através da crescente exploração de duas formas de rendimento que substituíram os salários perdidos: a venda da música impressa e o concerto público instrumental.

A gradual supremacia que a música instrumental conquistou resultou da sua libertação sobre a literatura e as artes visuais, tendo a sonata conferido a este género de música um novo poder dramático através do seu abstraccionismo.

A evolução das formas sonata no século XVIII deve-se a um movimento estilístico que afectou toda a música, atingindo todas as formas existentes: *aria*, *rondó*, *minuet*, *missa*, *fuga* e *variação*.

A evolução do primeiro andamento de sonata, sinfonia ou quarteto dá-se a par com a evolução das características dos andamentos lentos, finais, dos pequenos detalhes harmónicos, estrutura de frase e textura rítmica, envolvendo o termo sonata numa ambiguidade à medida que o seu significado oscila entre género, forma, textura e estilo.

Assim Rosen conclui que no século XVIII não existia a noção de forma sonata como um elemento isolado: seria um envolvimento gradual com uma concepção de composição de música instrumental.

O termo “Forma Sonata” é geralmente utilizado para mencionar a forma de um único andamento (o primeiro) e não como um conjunto de três ou quatro andamentos da sonata, sinfonia ou obra de música de câmara. Esta forma tripartida (exposição, desenvolvimento e reexposição) tem implícita uma organização bipartida, pela estreita relação que existe entre a segunda e terceira partes. A organização bipartida torna-se mais clara quando a exposição é repetida.

### **Esquema formal:**

- Exposição

- apresenta o material temático mais significativo e a tonalidade principal
  - I tema – tónica (ou primeiro grupo de temas)
  - Ponte
  - II tema – dominante (geralmente de carácter lírico e tranquilo)
  - Tema de função cadencial – dominante (pode repetir de imediato ou conter uma ligeira transição que conduz à tónica).
- Desenvolvimento
- I tema – dominante
  - Modulação abrupta para uma tonalidade distante (com referência ao tema cadencial ou mais raramente com um novo tema)
  - esta é secção da forma sonata em que acontecem as modulações mais abruptas e longínquas
  - a técnica de escrita baseia-se na fragmentação dos temas da exposição e sua reconstrução em novas combinações e sequências
  - no seu final é preparado o retorno à tónica através de uma "retransição"
- Reexposição
- I tema- tónica
  - Ponte - alterada de forma a possibilitar a condução do segundo tema à tónica
  - II tema- tónica
  - Coda final- existente na maioria das obras

Charles Rosen considera que este conceito é assumido como o reflexo da composição do século XVIII, afirmando ser duvidoso que uma única forma possa definir uma única década que seja: "(...) Não existe continuidade biológica entre as formas sonatas e existem muitas sonatas mais relacionadas com concertos, árias ou fugas, do que com as outras sonatas (...)" (Rosen 1998: 3). Assim, a forma sonata não deve ser encarada como um simples processo de modificação à medida que a história acontece.

Antonio Reicha, Adolph Bernhard Marx e Carl Czerny, definem a forma sonata no século XIX, condicionando-a aos seus critérios de pedagogos, que tinham como objectivo o estabelecimento de um modelo para a produção composicional, não se debruçando estes sobre a necessidade da compreensão musical. Esta codificação ajudou a edificar um prestígio que conferiu à forma sonata a supremacia da música instrumental no século XIX e XX.

Estes três pedagogos usufruíram da proximidade com Beethoven, sendo assim o modelo instituído baseado nos procedimentos do compositor, muito passíveis de utilização no século XIX por serem confortáveis de imitar e com fortes possibilidades de atingirem o sucesso.

A generalização das opções de Beethoven antes de 1812 torna-se assim normativa para os que desejassem aprender composição, concedendo a primazia à ordem e carácter dos temas e deixando para segundo plano, tornando-as subsidiárias da estrutura temática, a harmonia e a textura (numa confluência com o estilo de Mozart e afastamento do estilo de Haydn).

Sobre os métodos de definição da forma mais actuais Rosen afirma a sua insatisfação, pois considera necessário interpretar e mediar, não se limitando ao simples estudo das mudanças nas práticas gerais ao longo da história. O autor exemplifica através das sinfonias de Haydn, em que o segundo tema constitui uma transposição do primeiro para a nova tonalidade, contrariando os costumes da época que introduziam um novo tema na chegada à dominante; assim Haydn é marcadamente uma excepção.

A unidade estilística do século XVIII é demasiadamente assumida pelos diversos estudiosos: uma vez que a forma sonata do final do século tomou diferentes rumos, torna-se demasiado limitativo defini-la pelo número de temas utilizado (não é, porém, razoável visualizar a estrutura temática como uma manifestação superficial).

O método de articular as diferentes formas antigas, a que se convencionou chamar estilo sonata, deu origem a um novo conjunto de formas variadas, que se foram ordenando nos quatro (ou três) principais andamentos da forma sonata.

### **I andamento**

Geralmente o mais complexo e organizado, pela tendência geral do final do século XVIII de concentrar o maior peso no andamento inicial, que conseqüentemente necessita da estrutura mais elaborada e mais dramática. É neste andamento que os compositores demonstram a sua mestria na técnica da polarização tonal através da harmonia, do material temático e textura. Os compassos iniciais estabelecem um tempo, uma tônica, material temático característico e textura, como molde de referência.

A primeira secção do primeiro andamento de sonata, a exposição, é dominada por três acontecimentos:

- a movimentação de saída da tónica;
- o estabelecimento da dominante;
- confirmação da modulação através de uma cadência perfeita no V grau.

Os compositores do século XVIII utilizaram várias abordagens para esta organização, chegando ao momento em que os três acontecimentos eram enfatizados pela quebra de textura, estando encontrada a forma *standard* do século XIX, com secções claramente identificáveis: I tema / ponte/ II tema / conclusão.

A segunda parte do primeiro andamento de sonata, desenvolvimento / reexposição, tem pelo menos dois acontecimentos:

- o retorno à tónica
- alguma parte do material da exposição na sua forma original e uma cadência final de confirmação da tónica

O desenvolvimento é um momento de tensão, que se sustenta harmonicamente, tematicamente e texturalmente:

- harmonia - podem acontecer movimentações rápidas através da área da dominante e subdominante;
- temas - podem ser fragmentados e combinados de novas formas e com novos motivos;
- ritmo - geralmente mais agitado nesta secção, com períodos menos regulares.

O retorno à tónica dá-se geralmente a cerca de três quartos da totalidade do andamento e é um momento de grande ênfase, que confere à secção final elevada importância. A reexposição retoma as partes mais importantes da primeira metade. Por vezes, depois da reentrada na tónica, acontece uma secção secundária de desenvolvimento, baseada em técnicas de desenvolvimento harmónico e temático, que reforça a resolução da tónica.

## **II andamento (lento)**

Este andamento constitui um momento de maior expressão lírica, em que a tensão estrutural se encontra minimizada.

Derivando de uma forma ligada à música vocal, embora com alguns exemplos na música instrumental (Sarabanda da Suite nº 4 em ré menor de Handel), a ária torna-se uma presença muito forte até meados do século XVIII, sendo a principal forma da abertura operática e de muitos dos andamentos lentos da música instrumental.

Os modelos binários podem ser resolvidos de três formas:

Forma Minueto: A :|| B A ou A'

I ( \_\_V) V (ou rel. m) I

Forma Binária: A B :|| : A B :||

I V V I

Forma de Andamento Lento: A1 A2

I V I I

As duas secções da forma de Andamento Lento, secções A e A'' (exposição e reexposição) não são repetidas, derivando assim da forma ária (que se tornou binária por volta de 1720), território ideal para a composição do andamento lento, pela ausência da força principal geradora de tensão dramática: o prolongamento da polarização característico das secções de desenvolvimento.

A pequena transição entre a secção de exposição e reexposição não deve ser confundida com a possibilidade de existência de uma pequena secção de desenvolvimento secundário, que aparece por vezes e evita que a segunda parte seja uma repetição literal da primeira.

A função deste desenvolvimento secundário é reafirmar a tónica através da área da subdominante, podendo utilizar por vezes material da ponte ou de alguma passagem de modulação da exposição não sendo porém este recurso uma regra geral.

### III andamento (Forma Minueto de Sonata)

Constituído por duas partes, cada uma delas detentora de três grandes frases, em que:

- a primeira frase contém uma cadência no final que se desloca à dominante ou fica na tónica;
- a segunda frase estabelece ou prolonga a dominante, desenvolve ligeiramente e volta à tónica;
- a terceira frase começa na tónica, resolve ou recapitula.

Mais fortemente do que nos outros andamentos nota-se nos Minuetos (e *Scherzos*) que a evolução das “Formas Sonata” não constitui o desenvolvimento de um só modelo, mas que é produto da transformação de alguns padrões utilizados pelos diversos compositores.

Até finais do século XIX a secção inicial do Minueto tende a constituir um único período, sem segundo tema ou grupo de temas e sem polarização decisiva entre a tónica e a dominante. A primeira secção não aparenta qualquer semelhança com a forma sonata, muitas vezes terminada em simples meia cadência à dominante ou cadência à tónica. O segundo grupo demonstra logo desde os primórdios características aproximadas com a forma sonata, mas numa escala um pouco mais modesta: desenvolvimento temático, fragmentação de temas, harmonias cromáticas e sequenciais e o retorno à tónica de forma decisiva, através dos compassos de abertura.

#### **IV andamento (*Finale*)**

Neste andamento torna-se essencial a quadratura, a clareza rítmica e de fraseio, geralmente com privilégio para a zona da subdominante, assim como um amplo uso da tónica.

A forma *rondó* define-se mais pelo carácter dos seus temas e menos pela estrutura. Tecnicamente o *rondó* de sonata é um primeiro andamento em que o tema é completamente reafirmado entre o segundo grupo e a secção de desenvolvimento e novamente no fim:

A B A      C      A B A  
| V |      des.    | | |

A sonata não encontrou os mestres do contraponto (franceses e germânicos) ligados à tradição operática e das cortes, preparados para as mudanças radicais necessárias no barroco tardio. Em Itália, sendo notório o corte com a textura da escrita barroca, criaram-se os pré-requisitos necessários ao crescimento das formas sonatas, principalmente com Domenico Scarlatti.

Uns poucos anos mais tarde os germânicos começam a cultivar um novo gosto pela simplicidade, clareza e estrutura definida por períodos. Hermann Abert considera que existem duas formas adoptadas:

- a tradição da Alemanha do Norte que opta pela unidade temática, para assim melhor conseguir a unidade emocional em cada andamento;
- a tradição vienense que promove o contraste afectivo e uma maior variedade temática.

O grande representante da escola da Alemanha do Norte será Carl Philip Emanuel Bach, muito interessado em explorar as possibilidades da dissonância e relações entre tonalidades longínquas. O compositor aborda o tema de uma forma que se tornará fundamental, tornando-o definitivamente expressivo e capaz de sustentar o desenvolvimento formal, passível de transformação e suficientemente memorável, desde a polarização à resolução, delineando assim elementos fundamentais do estilo sonata.

Os vienenses optam por criar formas que sustentam a variedade temática, muitas de carácter popular, que encontram em Wagensil o seu compositor mais representativo. Esta riqueza não se restringe unicamente à secção da exposição, tornando-se muito usual, por volta de 1750, o recurso de iniciar o desenvolvimento com novo material temático.

São muito variados os padrões usados na forma sonata, indicando um caminho de liberdade de escolha, mas não isento de numerosos estereótipos. A história do estilo sonata não é um processo gradual até à chegada ao modelo do século XIX: várias e antigas matrizes são mantidas mesmo até aos tempos de Chopin. Esta não se torna uma forma específica e, mesmo por volta de 1780, continua a ser um conjunto de procedimentos dispersos, herança dos usos de meados do século, agora unificados pela:

- insistência no equilíbrio das grandes proporções,
- consciencialização da função específica das grandes secções e
- saída da zona de estabilidade da função da tónica com o conseqüente retorno através da resolução da dissonância.

Esta nova consciência, visível na obra de Haydn nos finais de 1760, estendeu-se a todos os géneros de música, embora só se instale definitivamente com o estabelecimento da música de Beethoven.

Por volta de 1780 o classicismo vienense estabelece-se triunfalmente na Europa, assim como o estilo sonata e, conseqüentemente, as formas *rondó*, concerto, fuga,

*aria da capo* e forma ternária convertem-se em formas sonata, fenómeno muito visível na obra de Haydn e Mozart.

O desenvolvimento motivico tem constituído uma técnica básica da composição da música ocidental desde o século XV, alterando-se radicalmente o seu uso e carácter a partir do século XVIII, pelo seu envolvimento com a nova concepção da forma musical: o motivo enfatiza as articulações formais e molda-se em resposta a esta mesma articulação.

Um dos principais elementos da técnica motivica do classicismo situa-se na hierarquia estabelecida entre a voz principal e o acompanhamento, assim como a sua permuta. Os compositores encaram como supremo desafio a retenção hierárquica entre a voz melódica e acompanhamento, conseguindo dar ao acompanhamento significado motivico, atingindo assim uma verdadeira unidade textural. Haydn encontra uma solução que levará Beethoven aos seus melhores sucessos: o uso de temas fora das fórmulas de acompanhamento convencional.

Haydn liga motivo e grande estrutura, conseguindo um conjunto em que a forma é determinada pelo desenvolvimento motivico. A fragmentação dá-se com facilidade pelo uso de motivos curtos, que Beethoven irá desenvolver exponencialmente. O significado da frase na sonata vai depender da sua localização na obra, ou seja, do seu posicionamento no andamento desde a polarização à resolução: os elementos têm de ser claramente separáveis e as funções alteradas têm de ser facilmente reconhecíveis à medida que aparecem em pontos diversos da peça, podendo a sua ordem ser alterada.

A primeira década do século XIX prefere os modelos sonata utilizados por Mozart, em detrimento da sonata monotemática de Haydn, devido à convicção de que Haydn haveria inventado esta forma e que a Mozart teria sido destinada a tarefa de a aperfeiçoar.

As grandes formas instrumentais constituem o género do classicismo e são tomadas como modelo as obras de Mozart, Hummel assim como Beethoven, com excepção para o seu período tardio. A tendência geral é de alargar as formas através do aumento da extensão de cada secção, mantendo a proporção de cada frase. A base desta orientação é sustentada pela concepção melódica da forma sonata: a exposição

torna-se uma sucessão de temas, separados pela ligação de desenvolvimentos, processo utilizado por Beethoven quando ainda jovem e por Schubert.

Beethoven corta com este procedimento na “7ª Sinfonia” e nas “Sonatas para Piano” opus 31, reafirmando a oposição binária entre tónica e dominante, e experimentando para todo o resto da sua vida vários substitutos para a dominante, que no entanto mantém a sua função: a medianta e a subdominante são tratadas como elementos de dissonância, opostos à tónica.

Beethoven é abordado por Charles Rosen como um compositor tardio do século XVIII, sendo o clima emocional da sua música pertencente à era napoleónica e pós-napoleónica. No entanto, o autor chama a atenção para as considerações de Jens Peter Larsen que afirma existir um corte estilístico entre Beethoven e seus predecessores, devido ao contraste de volume sonoro que os diferencia.

Rosen insiste que a estrutura e estilo de Beethoven são mais compreensíveis como uma extensão de Haydn e Mozart, principalmente no seu período tardio, apesar das idiosincrasias da sua personalidade. O compositor retém o sentido clássico de resolução da dissonância em larga escala, através do restabelecimento do equilíbrio simétrico, numa era em que a linguagem tonal se estava a modificar, sobretudo na função da subdominante que perde a função de opositora à dominante para se tornar uma tonalidade próxima, como se pode constatar na música de Schubert.

Beethoven é um prosseguidor do estilo sonata, expandindo-a, tornando a polarização mais forte com o recurso à medianta e estendendo a secção de desenvolvimento para dimensões nunca antes utilizadas. Foi também um grande mestre das texturas heterogéneas, da repetição rítmica (até à obsessão), motor da criação de tensão e resolução. O compositor elevou o prestígio da forma sonata a tal excelência que a tornou o maior desafio para todos os músicos das gerações vindouras.

Schubert, por contraste, representa um corte com os modelos clássicos em muitos aspectos da sua música instrumental, incluindo na forma sonata. Este aspecto atinge um volume particularmente tenso na sua primeira fase, de que é testemunha a “Sonata para Piano e Violino” opus 37, nº3: sucedem-se os temas e tonalidades encadeados e contrastados de uma forma ilustrativa, não aparentando qualquer semelhança com os hábitos composicionais anteriores a 1800.

Numa fase de mais maturidade o referido compositor irá demonstrar a aquisição da mestria das técnicas clássicas, mas sempre ao serviço das suas pretensões; a forma sonata é utilizada numa perspectiva de constituir uma extensão do estilo clássico, sendo no entanto cada sonata uma nova invenção. A seu tempo, Schubert quebrará com a oposição clássica entre dominante e subdominante, tornando-se neste aspecto precursor do estilo romântico.

Enquanto Charles Rosen considera não ser possível escolher exemplos significativos sobre uma prática estilística dos compositores que abordam a forma sonata a partir de 1830, William S. Newman opta por escolher quatro compositores, que considera fundamentais no domínio da sonata romântica (Schubert, Chopin, Schumann e Brahms) para efectuar uma aproximação aos seus processos estilísticos.

Newman considera que a abordagem formal da sonata pode ser analisada sob três prismas diferentes:

- como uma acção, sendo assim um processo gerador caracterizado pelo conjunto que se traduz no tratamento estilístico;
  - ou numa perspectiva do motivo, seguindo uma construção imitativa de ideias fragmentadas, com um ritmo harmónico rápido, num fluir tonal constante, e cujo conteúdo pode ser irregular ou em prosa;
  - ou numa lógica de agrupamento de frases, organizadas por justaposições ou encadeamento das mesmas, e que se padronizam na utilização de texturas homofónicas, ritmo harmónico lento, maior regularidade e estrutura estrófica;
- como um modelo standardizado, sob risco de aproximação ao molde dando ênfase ao que é típico e prática comum;
- como um processo "unicum", ou seja, um único resultado de um modo gerador particular, ou um conjunto de variantes proveniente de uma matriz, enfatizando assim os aspectos atípicos de cada obra.

A sonata romântica abordada como um processo gerador, caracteriza-se pelo exagero ou rarefacção dos significados da sonata clássica:

- os motivos persistem e dominam a estrutura
- a frase torna-se longa e expressiva
- as texturas adensam-se
- as harmonias aproximam-se da dissonância, são mais variadas e com relações mais longínquas

- os esquemas tonais fogem dos tons próximos e mudam mais abruptamente

Se a opção analítica enveredar pelo caminho de um processo "unicum", então verificamos a existência da dicotomia entre conservadores e progressistas, de que nos servem de referência Brahms e Liszt.

Sob o ponto de vista da análise como processo gerador, Newman divide a Era Romântica em três fases estilísticas: romantismo inicial (1800/1850), médio romantismo (1840/1885) e romantismo tardio (1875/1915).

Apesar da tendência romântica de exagero sobre os recursos do classicismo, existem aspectos que trouxeram mais novidade que outros:

- a melodia, que logo de início se diversifica seguindo diferentes tendências, numa busca artística da originalidade; no início desta era, a melodia é suave, cantável, contemplativa, acompanhada, de frases bem definidas, estilo que se associa aos *Lieder* de Schubert;
- os padrões rítmicos consistentes podem abundar, como elementos organizadores dos grupos de frases, resultando numa plena sintonia nomeadamente na escrita instrumental de Schubert;
- por contraste encontram-se muitos exemplos de linhas melódicas entrelaçadas entre os seus contextos, organizadas ritmicamente e tonalmente de forma subtil, de que a obra de Schumann e de Chopin transborda de exemplos;
- a harmonia, herdada do classicismo, é exagerada através da dissonância, da alternância entre o modo menor e o maior, do uso de tonalidades longínquas entre si e do seu enriquecimento através do uso de 7ª diminuta, 6ª aumentada e outras alterações de acordes.
- a tonalidade vai mais longe como meio de organização estrutural; uma larga proporção das modulações baseia-se na mudança de modo, na harmonia cromática e na enarmonia; as tonalidades distanciadas são atingidas maioritariamente por relação de terceiras; a escolha do modo menor prevalece sem necessidade de se movimentar ao seu homónimo maior, pela ausência da polarização tonal.

A par das melodias cantáveis, encontramos a mais notável diferença da sonata no primeiro período do romantismo na textura e na sonoridade. A tessitura expande-se, devido essencialmente ao desenvolvimento do fabrico do piano, que o torna mais

robusto e extenso, mostrando compositores como Schubert e Czerny grande apreço pelas suas extremidades.

A textura modifica-se através da abertura de escrita da posição dos acordes e arpejos; o som é enriquecido através do aumento do número de notas (torna-se comum a escrita a quatro e cinco vozes), pelo uso mais frequente do pedal e pela dobragem dos acordes e oitavas, e é reforçado nas melodias através do recurso da dobragem por terceiras e sextas. Por volta de 1830, os compositores mostram interesse pela valorização de uma característica que se irá revelar muito importante para a forma sonata romântica: o acompanhamento cuja figuração é uma versão fluida do tema.

De salientar ainda que a escrita polifónica entra na linguagem da sonata romântica, estando presentes momentos de contraponto em compositores como Mendelssohn, Schubert e Hummel. A escrita torna-se bastante atlética para os instrumentos que permitem a demonstração de capacidades virtuosísticas, como no caso do piano.

O maior contraste entre as duas primeiras fases do romantismo encontra-se na mestria e controle que os compositores demonstram na escrita das suas obras e na dicotomia desenvolvida entre conservadores e progressistas. O tratamento melódico continua a ser tão variado que não permite generalizações, sendo no entanto de identificar dois factores prevalentes: a maior plasticidade e conseqüente respiração. As frases extensas são cultivadas com frequência e num processo consciente, especialmente por Brahms, exímio na arte da estruturação da frase e do período, encontrando uma organização que tem como objectivo a negação da quadratura.

A escrita virtuosística para piano é levada ao exagero, confirmado pela existência de inúmeros arranjos sobre obras de compositores como Schubert ou Weber realizados por Liszt e seus contemporâneos. Brahms e Liszt tornam-se representantes da dicotomia que irá colocar conservadores, com uma escrita tradicionalmente lógica, contra progressistas, defensores da experimentação e da fantasia.

A sonata assume um clima de fantasia e improviso, apesar do pensamento lógico que possa ter subjacente, e todas as suas secções são afectadas por esta evolução. O elemento estilístico mais afectado é gerado pela música germânica e foi iniciado por Beethoven: o tema de abertura torna-se complexo, com motivos independentes, cada um passível de ser estendido, reformulado e desenvolvido; este torna-se a base do delineamento da execução composicional, tendo conseqüências na sua estruturação e

na totalidade da obra. O uso deste recurso torna-se notável na “Sonata para Piano” em si menor, de Liszt, que atinge o apogeu da escrita de sonata do século XIX.

A dicotomia do estilo e da forma instalada entre compositores, já referida anteriormente, torna-se mais pronunciada no romantismo tardio. Na melodia, cada compositor assumiu o seu estilo, enquanto que na harmonia e tonalidade existem modificações evidentes, com recurso a:

- cromatismos;
- progressões harmónicas que não seguem os modelos habituais;
- relações tonais na diagonal;
- dissonâncias mais livres;
- condução de vozes liberalizada;
- relações de V / V / V ( ou de subdominante também distanciada três vezes);
- visitas a tonalidades remotas, deixando quase de existir a modulação como meio de estruturação e caindo em desuso a relação entre tons próximos.

A sonata vista como uma unidade, como um ciclo de andamentos relacionados, teve pouca atenção por parte dos compositores, existindo no entanto exemplos de estabelecimento de inter-relações temáticas na obra de Beethoven. As sonatas escritas num só andamento não levantam esta questão, pois constituem andamentos de fantasia.

Em geral as sonatas românticas não fogem ao modelo de três ou quatro andamentos ordenados numa perspectiva classicizante:

- 1º andamento em Forma Sonata (moderado ou rápido);
- 2º andamento, lento, em forma A-B-A ;
- 3º andamento, *Scherzo* ou dança (que só existe nos modelos de quatro andamentos) e
- 4ª andamento, forma *Rondó* ou forma *Rondó-Sonata*.

A inovação estrutural da sonata romântica é visível no uso de entrosamentos entre andamentos através da sua repetição (quer seja *a posteriori*, parcial ou completa, incluída noutros andamentos ou separada), com precedentes nas “Sonatas para Piano” opus 101 e opus 110 de Beethoven.

A organização tonal do ciclo sonata constituiu um recurso constante que teve como objectivo estabelecer uma unidade geral, ainda mais procurada na era romântica, quando as modulações são realizadas a tonalidades distantes tendendo para obscurecer as fronteiras tonais. O estilo sonata focaliza-se então na tónica, seguindo os critérios da música instrumental, que integra a música numa ária tonal geral, mais do que numa tonalidade específica (como é o caso de “*Dichterliebe*” de Schumann).

A consistência estilística foi sempre um meio utilizado para estabelecer a unidade, especialmente num período histórico de maior dependência dos vocabulários circunscritos e dos hábitos de cada músico. A forma sonata baseia-se numa estrutura ordenada e fechada, o que para os compositores da primeira metade do século XIX constitui uma contradição, uma vez que é manifesta a sua preferência pelas formas abertas. A tentativa de ultrapassar esta contradição toma dois rumos inter-relacionados: a sonata cíclica, em que cada andamento se baseia na transformação de temas dos andamentos anteriores, e a combinação estrutural entre um e quatro andamentos, que tem como exemplo mais significativo a “Sonata para Piano” em si menor, de Liszt.

A necessidade de estabelecer laços mais apertados entre os andamentos do ciclo sonata romântica é testemunhada pelos esforços crescentes de conduzir um andamento ao seguinte sem a existência de um corte distinto; para o efeito os compositores utilizam várias estratégias:

- *attaca* para ligação de andamentos;
- cadência suspensiva entre andamentos;
- abrandamento rítmico;
- temas interligados, sendo este o meio mais prevalente e discutido, e
- criação de uma curva de tensão dinâmica, dentro de toda a sonata, numa expectativa de criar uma curva de força, ou seja um perfil de climax que a conduz e que cria coesão entre os andamentos.

Contrariamente à imagem da sinfonia e conseqüente poema sinfónico, a sonata romântica não envereda pelo modelo da música programática, que constitui um meio de conferir unidade formal. Existe um largo número de sonatas com título, ou títulos dados a cada andamento, ou com anotações programáticas, alguma aproximação estilística, mas que não passam de uma aproximação: o recurso a títulos sugestivos foi utilizado com frequência na perspectiva da obtenção de sucesso comercial.

A primazia do primeiro andamento da sonata clássica dilui-se especialmente na segunda metade do século XIX, com a modificação de um dos seus pontos cruciais: os esforços de colocar o clímax no final da sonata são declaradamente conscientes.

Segundo Newman, cada andamento da sonata romântica tem as suas especificidades:

### **I andamento**

- meios estruturais expandidos;
- padrões utilizados de uma forma uniforme, que reflecte a nova consciência da forma sonata, tendo como consequência a sua abordagem académica (os compositores analisados por Newman aderem a esta forma nos seus períodos de maturidade, não abdicando porém do cunho pessoal que sustenta a individualidade, elemento fundamental na linguagem romântica);
- a proporção da forma sonata é afectada pela repetição da primeira parte, (quando requerida), uma vez que, salvo raras excepções, a repetição da segunda parte cai em desuso por volta de 1800;
- o plano tonal continua a funcionar como meio de coesão e de tensão, retendo a sua força estrutural na dicotomia gerada entre estilo e forma, pertencente aos meios conservadores; de salientar que os planos tonais das sonatas românticas mais representativas contêm uma variedade de procedimentos que concede a cada compositor uma distinção individual, e por vezes distinção entre cada forma sonata;
- a organização temática coloca-se a par do plano tonal, como força coesiva, podendo no entanto existir outros factores coadjuvantes da estruturação, como o contraste dinâmico, uso de registos extremos, texturas diferentes, que são sempre subordinados às duas principais forças organizativas.

O início do romantismo caracteriza-se geralmente pela utilização de temas fechados, auto-suficientes, que favorecem o contraste entre si, em detrimento da unidade geral. No entanto a dualidade temática é obtida através do contraste de alguns aspectos: o tema II pode ser uma derivação expressiva, mais do que um antípoda do tema I, focalizando o sentido do contraste na polaridade tonal.

Brahms e Schumann, usam artifícios para manter esta dualidade, obtendo a tensão da polarização através da variedade da tessitura, textura e ritmo (como na “Sonata para Violino e Piano” opus 105, de Schumann). Quando um só motivo difunde os temas da forma sonata, entramos no domínio da inter-relação cíclica, como é o caso da Sonata para Piano D748 de Schubert.

No romantismo tardio o “motivo” tende a dominar a obra, chegando a uma forma caleidoscópica de transposição de ideias, recombinação e seu desdobramento, obtendo assim o efeito de fantasia (como é o caso da “Sonata para Piano” opus 36, de Rachmaninov). O desenvolvimento é diverso nas suas estratégias: distendido generosamente, concentrado, avivado por novo material, enleado numa longa linha ou ritmicamente acumulado.

### **II andamento (lento)**

Os andamentos escolhidos pelos quatro compositores abordados são maioritariamente moderados e seguem predominantemente dois esquemas formais: A B A e preferencialmente A B A B A. Os andamentos mais longos geralmente contêm uma organização hierárquica entre secções.

Predomina neste andamento o material temático de característica lírica, com períodos completos ou duplos, sendo a demarcação da frase ainda mais pronunciada do que nos primeiros andamentos, mas não necessariamente mais regular.

O romantismo tardio é fértil na profusão de andamentos relativamente lentos, possuidores de generosa expressividade, riqueza melódica e harmónica, assim como de interesse textural.

### **III andamento**

O *Scherzo* é a forma preferida para o andamento rápido intermédio da sonata romântica, prevalecendo o seu estilo mesmo quando não são intitulados como tal.

A configuração do Minueto ou *Scherzo* na sonata romântica é geralmente A B A ou A – trio – da capo e, à semelhança do *Scherzo* clássico, baseia-se numa escrita motívica, em detrimento da construção temática, dando origem à melhor escrita imitativa na obra dos compositores com orientações menos polifónicas.

### **IV andamento (*Finale*)**

Os finais de sonata romântica apresentam uma preferência muito clara pelo princípio do *Rondó*, concretizado de uma forma mais ou menos livre (notar que no início do romantismo poucos usufruíam deste título).

De acordo com o perfil de climax do ciclo da sonata romântica, encarada como um todo, Newman observa: “(...) o final põe o principal problema estrutural, uma principal razão, aparentemente pela necessidade de modificar, intensificar e complicar o tradicional *rondó* brilhante e alegre, para lhe dar mais peso (...)” (Newman 1983: 162).

## 2. Música instrumental em Portugal

As novas ideias políticas dos filósofos franceses do século XVIII (resumidas no ponto 1.1) entram em Portugal, apesar dos esforços da censura e da inquisição para travarem este movimento ideológico.

As invasões francesas (1808-1810), que impulsionam a partida da família real para o Brasil, e a posterior ocupação Inglesa lançam o país na ruína. A Constituição de 1822 transforma a monarquia absoluta em monarquia liberal. D. João VI regressa a Portugal acatando a distribuição de poderes decretada pela Constituição. No entanto seu filho, D. Pedro, fica no Brasil, na qualidade de regente, e declara a independência deste país.

Este enquadramento político deu origem à formação de dois partidos: absolutistas, numa linha orientadora da continuidade, e liberais, defensores da nova ordem política. A vida intelectual portuguesa sofre com esta instabilidade política, sendo a recessão notória na música, com a disfunção dos organismos promotores de espectáculos e o desinteresse por parte do poder político pela condução de um ensino de qualidade. Com a estabilização da década de 60, o país reformula-se, assim como o ensino, e nos finais do século encontramos uma vida cultural ávida de progresso.

Neste capítulo, cujo objectivo principal é traçar um panorama geral do percurso da vida musical / instrumental portuguesa do século XIX e sua fronteira com o século XX, visto ser este o período condicionante da criação da obra que é proposto analisar (a "Sonata Saudade" de Óscar da Silva), foram utilizadas como fontes para a realização do referido resumo:

- "História da Música Portuguesa" de Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron;
- "História da Música Portuguesa" de João de Freitas Branco;
- "História de Música" de Rui Vieira Nery e de Paulo Ferreira de Castro;
- "Dicionário de Música" de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça.

As relações entre a cultura portuguesa e a nova mentalidade que se afirmava na Europa do século XIX encontram eco em figuras importantes da nossa vida intelectual como o abade António da Costa (futuro fundador da Academia das Ciências) e o cónego Francisco Bernardo de Lima.

Christoph Gluck, frequentador dos círculos intelectuais portugueses, torna-se o portador para a vida musical deste movimento racionalista, que se opõe à estética italiana. No entanto a reforma protagonizada por Gluck e conseqüente crescimento das práticas sinfónicas e camarísticas de origem germânica, tornou-se pouco expressiva devido à inexistência de uma classe média intelectualmente desenvolvida, factor essencial à implementação de hábitos de criação e execução desta música tão instalada na vida europeia; o culto da prática da música sinfónica e de câmara pertencente ao classicismo e romantismo constituíam um desafio ao sentido auditivo e seu cultivo, em detrimento dos estímulos visuais muito patentes na ópera italiana.

A libertação dos músicos, que deixam de depender da classe nobre, e a elevação do nível intelectual da burguesia, constituem fenómenos fundamentais para o surgimento do romantismo (como referido no capítulo 1.3). A falta de preparação intelectual do público português condicionou a evolução do romantismo em Portugal, pois as modestas aspirações da florescente burguesia não se revelaram no desenvolvimento cultural, como noutros países europeus.

O surgimento de colectividades destinadas à prática musical constitui um aspecto relevante importado das influências europeias. Estas colectividades permitiram um alargamento do âmbito social do público, com a criação de bilhetes acessíveis a todos os cidadãos.

O reportório abordado dividia-se entre a ópera, a música de câmara e a música sinfónica: misturava-se música de qualidade duvidosa com obras de grandes compositores como Haydn, Mozart Mendelssohn, Glinka, Schubert, por exemplo, que atingiam por vezes grande êxito junto deste público pouco conhecedor.

Este florescimento da vida musical proporcionou:

- a visita de maestros e intérpretes de renome significativo nos circuitos europeus, como Artur Nikisch, Richard Strauss, Bernhard Romberg (violoncelista) e Franz Liszt;
- a evolução de talentosos instrumentistas portugueses através de iniciativas viabilizantes da sua apresentação pública, que nalguns casos excepcionais abriu portas ao desenvolvimento de carreiras internacionais, como sucedeu com Artur Napoleão.

João Domingos Bomtempo (1775-1842), pianista e compositor conhecedor das práticas musicais parisienses e londrinas, regressa a Portugal em 1814 (após uma carreira internacional) com o objectivo de fundar uma sociedade de concertos, levando assim o público à audição de música clássica instrumental. Só em 1820 é bem sucedido, com a criação da Sociedade Filarmónica.

Compositor de obra extensa, essencialmente instrumental, não se revelou porém um criador de vanguarda. No entanto, a existência da Sociedade Filarmónica foi fundamental para levar ao conhecimento do público português obras pertencentes ao classicismo vienense.

Como primeiro director do Conservatório de Lisboa, transmitiu a sua actualizada pedagogia e rodeou-se de bons professores instrumentistas, que contribuíram para a formação de uma nova geração de profissionais competentes, tornando possíveis posteriores iniciativas ligadas à música instrumental de elevado nível de execução.

A partir do influxo de novas ideias em Portugal começa a notar-se um efeito de celebração de alguns compositores, entre os quais se destacam nomes como Alfredo Keil (1850-1907) de origem alemã, Augusto Machado (1845-1924) João Arroio, político e músico (1856-1934) encontrando em Óscar da Silva (1870-1955) a homenagem condigna ao romantismo alemão, patente na sua obra e nas suas interpretações de grande pianista.

Nas três últimas décadas do século XIX, Portugal abre para o exterior através do progresso dos transportes e comunicações, proporcionando um impulso renovador entre os intelectuais, que tomam como referências cidades como Paris, Londres e Berlim. Esta circulação de ideias e pessoas terá os seus frutos na vida musical cosmopolita: os interesses musicais portugueses são alvo de uma mudança, deslocando-se a atenção focalizada no teatro lírico para a música instrumental. As duas principais cidades, Porto e Lisboa, tornam-se o centro desta alteração, pois só nelas existia público suficiente para suportar esta actividade artística.

A aproximação dos músicos portugueses à cultura alemã favoreceu esta mudança: a música germânica é então considerada pelos intelectuais como detentora de qualidade artística superior, por comparação à cultura operática italianizada, tão apreciada nos circuitos nacionais.

Apesar da produção instrumental de Domingos Bomtempo ter sido um fenómeno isolado dos finais do século XIX, a prática da música instrumental virá a consolidar-se e constituirá a base da formação dos futuros músicos. Os mais talentosos deslocavam-se para a Alemanha com o intuito de prosseguir os seus estudos, com destaque para nomes como Bernardo Moreira de Sá (1853-1924) Guilhermina Suggia (1855-1950) Raimundo de Macedo (1880-1931) Alexandre Rey Colaço (1854-1928) e Victor Hussla (1857-1899).

A fundação de sociedades de concertos que floresceu a partir de 1860 foi um movimento fundamental para o desenvolvimento da música instrumental portuguesa. Em Lisboa aparece a Sociedade de Concertos Populares (1860) a Orquestra 24 de Julho (1870) e a Sociedade de Concertos de Lisboa (1875).

Em 1884 é fundada a Real Academia dos Amadores de Música por um grupo de melómanos e que se irá tornar a instituição com maior proeminência na vida musical lisboeta. Nesta instituição forma-se uma orquestra, que sob a direcção de Victor Hussla levaria a cabo uma importante acção de divulgação do repertório sinfónico oitocentista. A par disso, desenvolve-se uma actividade pedagógica de grande qualidade, garantida por uma forte presença de professores de orientação germânica, de onde se destaca Alexandre Rey Colaço e Tomás Borba.

No Porto, a actividade docente e concertística é amplamente marcada pela cultura germânica, liderada por Bernardo Moreira de Sá, Raimundo de Macedo e Guilhermina Suggia. Em 1874 Bernardo Moreira de Sá funda a Sociedade de Quartetos e em 1883 a Sociedade de Música de Câmara, possibilitando assim o conhecimento de um considerável repertório clássico e romântico. O Quarteto Moreira de Sá (iniciado em 1884) integra Guilhermina Suggia em 1891 e realiza primeiras audições em Portugal de repertório de grande relevância artística de onde se destacam os quartetos de Beethoven. O Orpheon Portuense, também fundado por Moreira de Sá, em 1891, tornou-se a instituição mais saliente neste movimento de execução e divulgação da música instrumental, com intérpretes portugueses e nomes proeminentes do panorama internacional. Depois de prosseguir estudos no Conservatório de Leipzig e de realizar várias digressões internacionais, o pianista e chefe de orquestra Raimundo Macedo instala-se no Porto e cria em 1910 a Sociedade de Concertos Sinfónicos. Óscar da Silva (1870-1958) Luís Costa (1879-1970) e Hernâni Torres (1881-1939) pianistas e compositores de formação germânica, distinguem-se divulgando a sua obra e a de grandes compositores internacionais.

Mas a grande figura defensora e centro do desenvolvimento do germanismo na música portuguesa será José Viana da Mota (1868-1948), contribuindo muito activamente para uma viragem no gosto do público e ensino musical, através das suas actividades de pianista, compositor, pedagogo e musicógrafo.

De formação pianística e composicional marcadamente germânica, (estudou com Franz Liszt e Hans von Bülow) Viana da Mota parte de uma estética do romantismo alemão para a tentativa de criar um estilo nacional através da recriação do folclore português: este regresso à influência da música popular constitui uma aspiração muito recorrente nos compositores românticos (como foi mencionado no capítulo 1.4).

A sua acção de reformador, tanto no ensino como no cultivo do gosto do público, centralizou-se no favorecimento da divulgação do repertório instrumental de influência germânica em detrimento da cultura da ópera italiana, dominante em Portugal nos séculos XVIII e XIX.

Assim, para além da reforma elaborada enquanto director do Conservatório de Lisboa (1919) funda em 1917 a Sociedade de Concertos de Lisboa, que abre caminho a outras iniciativas tomadas por músicos seus contemporâneos:

- Sociedade Nacional de Música de Câmara (1919) com direcção artística de Júlio Cardona (1879-1950) violinista
- Filarmonia de Lisboa (1921) por Francisco de Lacerda (1869-1934)
- Renascimento Musical (1923) por Ivo Cruz (1901-1986)

De sublinhar as importantes iniciativas realizadas por Miguel Ângelo Lambertini (1852–1920), activo impulsor do movimento musical português, como instituidor de concursos de composição de música da câmara, destinados a compositores portugueses, e promotor de concertos, tornando Lisboa local de visita de importantes formações sinfónicas europeias:

- Filarmónica de Berlim (1901)
- Orquestra Colonne
- Orquestra Lamoureux
- Filarmónica de Munique

Apesar de toda esta fluente actividade musical e da saída dos músicos cujo objectivo principal seria o seu conseqüente nivelamento com o resto da Europa, o panorama

musical português não reuniu condições suficientes (devido às condicionantes culturais e socio-económicas), para criar um público consumidor e realizador de música que gerasse uma viragem radical nos hábitos vigentes.

O nacionalismo encontra algum eco em Portugal devido ao interesse isolado de alguns compositores, sendo constatado por João de Freitas Branco que: «(...) também neste caso a cultura musical portuguesa se atrasou, porquanto se trata, de algum modo, do equivalente dos fenómenos estrangeiros que conhecemos pelos nomes de um Weber, de um Chopin, de um Liszt, dos "cinco" russos, de Smetana, ou de Grieg. (...) Era o nacionalismo oitocentista, (...) nacionalismo que, no campo da música foi uma estilização, um excerto de elementos nacionais numa técnica, uma gramática musical que vinha do passado e cujos fundamentos permaneciam os mesmos (...)» (Branco 1995: 300).

## 3. Óscar da Silva

### 3.1. Biografia

Considerou-se fundamental para a execução deste capítulo recorrer aos dados biográficos contidos em três fontes:

- o capítulo “Apontamentos para uma biografia” do livro de Filipe Pires “Óscar da Silva: estudo biográfico e analítico”;
- o artigo sobre o compositor, da autoria de Cristina Fernandes, incluído no “Grove Dictionary of Music and Musicians”, vol. 23;
- o artigo sobre Óscar da Silva do “Dicionário de Música” de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça.

Óscar Courrège da Silva Araújo nasceu no Porto a 21 de Abril de 1870, filho de João da Silva Araújo e de Luísa Augusta Courrège. A sua infância decorreu num período de forte revitalização social e cultural que sucede a primeira metade do século XIX português. Iniciou os estudos musicais na cidade do Porto com Félix Moreira de Sá, Miguel Ângelo Pereira e Artur Ferreira, e posteriormente estudou em Lisboa com Timóteo da Silveira (piano) e Victor Hussla (harmonia) sendo-lhe assim proporcionado desde cedo o contacto com os melhores mestres, também fortes dinamizadores da vida musical portuguesa.

Ainda muito jovem iniciou uma brilhante carreira de pianista e compositor, apresentando-se sucessivamente por todo o país, sendo considerado, segundo as crónicas da época, um forte rival de Artur Napoleão (discípulo de Franz Liszt).

Conquistando a apreciação do Rei D. Carlos e da Rainha Dona Amélia, usufruiu de uma bolsa de estudos concedida pela Rainha, e, em 1892 viajou para a Alemanha com o intuito desenvolver as suas capacidades pianísticas e composicionais. No Conservatório de Leipzig teve como mestres Julius Ruthardt (piano) Carl Reinecke (interpretação) Salomon Jadasshon (contraponto e fuga) e Oskar Paul (história e estética da música).

Em 1893 estudou com Clara Schumann, em Frankfurt, sob financiamento de Dona Celisa Braga, esposa de um influente capitalista do Porto. Neste mesmo ano estabeleceu contactos com Edvard Grieg, Max Bruch e Johannes Brahms em Berlim.

Seguiu-se uma brilhante carreira a solo, com passagem por várias cidades europeias (Berlim, Bremen e Paris) e viagens à Polónia e Rússia, onde executou essencialmente obras de sua autoria, assumindo claramente o modelo vigente na Europa de complementaridade entre a actividade de pianista e de compositor (aspecto focado no capítulo 1.5).

Instalou-se no Porto em 1894, onde se dedicou à composição e ao ensino, tendo prosseguido simultaneamente com a sua carreira concertística em território nacional. O músico obteve em 1898 o primeiro prémio do concurso de composição promovido pela Casa Sassetti, sendo a obra contemplada escrita para banda: "Marcha Triunfal do Centenário da Índia".

Quando Óscar da Silva mudou a sua residência para Lisboa, em 1900, «(...) A imprensa Lisboeta descreve-o então como um jovem boémio, alegre, enfermigo, de sorriso quase tímido, frequentador do Martinho, do Café Suíço e do Chiado, companheiro de Afonso Lopes Vieira, Augusto Gil, Dantas, Fialho e Chaby. Nestes anos de fixação em Lisboa, integrou um grupo de artistas, escritores, actores e jornalistas que a si próprios denominaram "Grupo luso-penúria". É a época da estúrdia, "espièglerie", e "amourette", que o compositor assinalaria em pequenas peças musicais.(...)» (Pires 1995: 19).

Estreou com muito êxito em 1901, no Coliseu dos Recreios (Lisboa) "Dona Mécia", ópera constituída por dois actos, segundo libreto de Júlio Dantas e que virá a ser premiada em 1904 com a medalha de ouro, na Exposição Internacional de St. Louis (E.U.A.).

Leça de Palmeira foi o local de residência do compositor entre 1905 e 1910, com o objectivo de se instalar junto de sua mãe. Seguidamente morou em casa de um amigo (ainda em Leça de Palmeira) e, no ano da fundação do Conservatório Municipal de Música do Porto, 1917, foi nomeado para o cargo de professor de piano desta instituição.

A primeira digressão do músico ao Brasil efectuou-se em 1919, realizando numerosos concertos que foram acolhidos com enorme êxito, acontecimento que o encorajou a apresentar-se em países da América do Norte, América do Sul, África, Europa (Itália e Espanha) e arquipélagos dos Açores, da Madeira e Canárias entre 1921 e 1923.

Posteriormente, em 1924, fixou residência no Brasil, e a partir de 1930 viveu no Rio de Janeiro durante sete anos.

Em 1935, a Junta de Educação Nacional atribuiu um subsídio para publicação da obra de Óscar da Silva. Nesta década sucedem-se vindas a Portugal em que o músico é várias vezes condecorado, e solicitado para tocar publicamente:

- 1937 - o General Carmona, Presidente da República, concedeu-lhe a Ordem de Mérito;
  - a Câmara Municipal do Porto atribuiu-lhe a Medalha de Ouro de Mérito Artístico da Cidade;
  - antigas alunas organizaram um concerto de homenagem no Teatro Rivoli, (em que o próprio participou, executando obras suas) e que incluiu o descerramento de uma lápide comemorativa.
- 1940 - a Câmara Municipal do Porto promoveu uma homenagem, no Salão Gil Vicente do Palácio de Cristal, onde lhe foi entregue a medalha de Mérito Artístico da Cidade, seguido da execução e oficialização do Hino do Porto.

Nos anos de permanência no Brasil o compositor viveu numa situação de precariedade, sem recursos financeiros e socialmente isolado, mantendo-se no entanto focalizado no cumprimento dos seus objectivos: «(...) Numa entrevista concedida ao jornal "Voz de Portugal", em 31 de Julho de 1950, confessa que continua compondo e que pretende legar a Portugal uma obra, com a qual o seu espírito se encontra totalmente absorvido(...)» (Pires 1995: 26).

Após onze anos de ausência, e a convite de Oliveira Salazar, Óscar da Silva regressou a Portugal em 1951 para compilar e editar a sua obra, tendo usufruído para o efeito de um patrocínio do Instituto para a Alta Cultura e garantindo a sua subsistência através de uma pequena pensão concedida pelo governo português.

Novamente nomeado professor do Conservatório do Porto (1953) e tendo continuado a ser alvo de numerosos concertos de homenagem à sua carreira artística, é condecorado em 1954 pelo governo de então com o Colar da Ordem de S. Tiago e pela Câmara Municipal do Porto com a medalha de ouro da cidade.

Nos últimos quatro anos de vida, Óscar da Silva instalou-se em Leça de Palmeira, na casa de uma antiga aluna, Amélia Monteiro Marques Silva, esposa do Dr. José

Marques Silva, tendo-lhe sido concedida uma pensão pela Fundação da Casa de Bragança. O compositor morreu em Março de 1958, com a idade de 87 anos.

Óscar da Silva foi alvo de inúmeras e calorosas homenagens nos últimos anos de vida, tendo deixado um legado composicional apreciável e um legado pedagógico que perdurou graças ao esforço de suas irmãs (Ernestina, Carolina e Maria José Silva Monteiro) demonstrado no desenvolvimento da escola particular "Curso Silva Monteiro", estabelecimento de elevado prestígio na cidade do Porto.

Vivendo constantemente sob condições bastante deficitárias, devido à sua escolha de prescindir de uma fonte estável de rendimentos, o compositor dedicou algum tempo ao ensino particular, com o intuito de completar o rendimento proveniente das receitas dos concertos e da venda de obra publicada.

### **3.2. Lista de obra**

Segundo "The Grove Concise Dictionary of Music" de Stanley Sadie "música de câmara" significa "(...) Música susceptível de ser tocada numa sala: o termo é habitualmente aplicado à música instrumental (apesar de poder ser igualmente aplicado à música vocal) desde três a oito intérpretes, correspondendo cada parte a cada intérprete (...)".

Sendo este um trabalho realizado no âmbito de uma formação em música de câmara, adoptou-se de uma forma geral a definição desta obra de referência, optando-se no entanto por acrescentar a música escrita para duo, por se considerar que se enquadra neste âmbito: na sua generalidade a música do romantismo abandona o conceito de solista e acompanhador, adoptando definitivamente um modelo de partilha e igualdade nos papéis a desempenhar. Esta convicção é sustentável até pelos títulos de muitas das obras românticas escritas para duo em que um dos intervenientes é o piano, como se pode verificar por exemplo (entre muitos outros) nas "Sonatas para Piano e Clarinete" opus 120, de Brahms, ou na "Sonata para Piano e Violino" opus 5 de Schumann, em que o compositor menciona primeiro o piano e só depois o outro instrumento, negando claramente ao piano o seu papel de instrumento subsidiário do instrumento solista (que deixa de o ser).

Na lista de obra (anexo I) aparecerão exclusivamente peças referentes a esta área musical, não deixando de referir que o elemento mais motivador da produção de Óscar da Silva foi o seu instrumento de formação: o piano. O compositor também deixou algum legado no âmbito da música cênica e orquestral, no entanto de menor representatividade (e quantidade) no todo da sua obra.

Segundo o livro de Filipe Pires já mencionado, as partituras manuscritas de Óscar da Silva não contêm informação sobre a data de composição, tendo o autor adoptado por manter a divisão cronológica por fases composicionais. Filipe Pires afirma a sua convicção de que esta divisão tenha sido sujeita à aprovação de Óscar da Silva, uma vez que se encontra a informação necessária dispersa por programas de recitais e variado material biográfico.

Assim, as fronteiras cronológicas determinadas são:

- 1ª fase, até 1929
- 2ª fase, entre 1930 e 1935
- 3ª fase, entre 1936 e 1951
- 4ª fase, após 1951.

A primeira fase abrange um longo período de 50 anos, desde a sua aprendizagem musical até ao estabelecimento da vida profissional; é uma fase marcada pela diversificação de opções, como a fixação de residência em Portugal e posterior mudança para o Brasil, assim como pelas digressões realizadas em vários continentes.

As tendências estilísticas apresentam-se variadas e o próprio compositor define o seu "(...) romantismo espontâneo (...). Sendo Óscar da Silva um grande intérprete e entusiástico admirador de Chopin e Schumann, o estímulo de ambos os compositores paira constantemente sobre as obras deste primeiro período criativo, sobretudo as que se inscrevem na linha de influências colhidas durante a sua permanência na Alemanha. Ainda que menos acentuada, a tutela de Liszt surge igualmente, não apenas em certos traços virtuosísticos da escrita pianística, mas também no contorno melódico e na estrutura harmónica, tendente a um romantismo de fim de século (...)" (Pires 1995: 38-39).

A segunda fase, que corresponde à permanência de Óscar da Silva no Rio de Janeiro, (vivida com sofrimento devido ao isolamento social, assim como pelas saudades

sentidas pela pátria) caracteriza-se pela decisão de reformular a sua linguagem musical, através de uma análise aprofundada da linguagem dos grandes compositores da então actualidade.

No entanto, "(...) Em muitas obras deste período, é evidente a dificuldade de assimilação de novas tendências, que, ao que tudo indica, não terão merecido, até então, grande atenção da parte do nosso compositor (...)" (Pires 1995: 45).

Seguidamente, na terceira fase, o compositor entra num período de pouca produção composicional, devido às solicitações de que foi alvo a sua carreira de instrumentista, numa sucessão de digressões em diversos países e deslocações a Portugal, sob convite de diversas entidades, com o intuito de o homenagearem.

«(...) De acordo com as próprias declarações, na terceira fase de criação processa-se uma "viragem do romantismo para o modernismo". (...) pelo conteúdo das obras produzidas entre 1936 e 1951, ano do regresso definitivo a Portugal, o atonalismo parece ter sido uma das metas a atingir, ainda que já manifestado, com insegurança na fase anterior (...)» (Pires 1995: 48).

O percurso composicional de Óscar da Silva encontra-se fortemente interligado ao seu percurso biográfico, sendo que a quarta fase corresponde com o retorno à pátria, aos 81 anos de idade, constituindo compreensivelmente uma fase de reduzida produção. «(...) Além do projecto de compilação geral das suas obras e edição das mais recentes, animava-o ainda a ideia de uma "reforma dos processos harmónicos", a introduzir nas que tencionava compor (...)» (Pires 1995: 50).

Segundo a lista de obra publicada no livro de Filipe Pires pode observar-se que, depois da obra pianística, a produção de música de câmara prevalece sobre todos os outros géneros.

Observando o anexo I tornam-se evidentes factos que coadjuvam uma melhor compreensão da produção composicional do músico:

- o duo constitui o agrupamento preferido com maior incidência sobre a formação de canto e piano (22) seguida da formação violino e piano (14);
- a produção instrumental é maioritariamente dedicada às formações para instrumentos de corda, existindo três obras para quarteto e uma para quinteto de cordas;

- as pequenas formas são preferidas às grandes formas arquitecturais (compôs unicamente uma sonata, duas *suites* e um quarteto);
- na sua primeira e segunda fases composicionais abundam os títulos franceses que são abolidos na terceira e quarta fases;
- o número de opus é colocado em algumas obras da sua primeira fase, mas de uma forma descontinuada.

Mesmo nesta abordagem, que se debruça exclusivamente sobre a obra de música de câmara, é notória a preferência concedida ao instrumento dominado pelo compositor, o piano. São visivelmente maioritárias as peças em que este instrumento é incluído: entre 55 peças enumeradas na lista, oito não incluem o piano na formação instrumental.

O espírito francês do compositor, que se verifica emanar dos títulos das obras colocados nesta língua, converge com o hábito de alguns compositores portugueses seus contemporâneos e está estilisticamente associado à fase de transição entre o romantismo e o impressionismo. No entanto será de notar que a partir da sua terceira fase de composição a escolha dos títulos será exclusivamente dedicada à sua língua mãe, o português.

A escolha das pequenas formas, preferência dos românticos como Chopin e Schumann, e a apetência pela música para piano ou para duo, revelam um compositor de vivência claramente oitocentista, familiarizado com as práticas dos serões musicais realizados nos salões de uma burguesia financeiramente poderosa. Este fenómeno, pertencente ao romantismo germânico, influenciou claramente a obra de Óscar da Silva, que nasceu num ambiente de práticas burguesas e numa altura em que a vida portuguesa se caracterizava por um florescimento cultural.

As grandes formas provenientes do classicismo vienense a que alguns dos compositores do período romântico deram continuidade também se encontram representadas, como a sonata e o quarteto com piano: a sonata "Saudade", para piano e violino e o "Quarteto em Ré", para quarteto com piano, obras estreadas no mesmo recital.

É notória nesta lista a escassez editorial da obra do compositor, facto que confirma o deserto que caracteriza a edição musical portuguesa ao longo da sua história. No caso

deste compositor, a obra mais editada é a escrita para piano solo, que não se encontra no âmbito deste trabalho.

## 4. Sonata “Saudade”

### 4.1. Percurso

A sonata “Saudade” viajou por vários continentes, seguindo um percurso paralelo ao do aprofundamento da carreira concertística do seu compositor. A. Cunha e Silva elaborou e publicou um livro, “Óscar da Silva - Sonata Saudade – A Viagem”, dedicado à compilação de todos os acontecimentos relacionados com a viagem que o compositor empreendeu, tendo como ponto de focalização a referida sonata, e que constituirá a fonte principal para a realização deste subcapítulo.

Estreada em 1915, a sonata “Saudade” suscitou grande interesse por parte do público, circuitos intelectuais, crítica e melómanos portugueses, como comprova a edição no mesmo ano de um comentário sobre a mesma, de autoria de Alfredo Pinto e promovido pela Livraria Férin (muito conceituada nos meios intelectuais lisboenses) e que será analisado no capítulo 4.3.

SALÃO DO THEATRO GIL VICENTE  
PALACIO DE CRYSTAL  
Sabbado, 6 de Março de 1915  
A'S 8 3/4 DA NOITE  
CONCERTO OSCAR DA SILVA

Com a gentilissima colaboração do grande violinista Mr. René Bohet, que veio expressamente tomar parte n'este concerto, e das gentis e distinctas amadoras Ex.<sup>mas</sup> Snrs.<sup>as</sup> D. Leonor Chelmick Afffialo, D. Margarida Gomes Duarte e dos reputados artistas Ex.<sup>mos</sup> Snrs. José Romagosa e Hasdrubal Godinho.

PROGRAMMA

1.ª PARTE

I QUARTETO EM RÉ MAIOR com piano. (1.ª audição)  
I Largo — Allegro molto.  
II Quasi Adagio ed espressivo. — Scherzo Humoristico.  
III Quasi Presto — Variatione à la burle.  
René Bohet (violino) — Hasdrubal Godinho (viola) — José Romagosa (violoncello) — Oscar da Silva (Piano).

II “ENDECHAS”, (Camões).  
Canto pela Ex.<sup>ma</sup> Snr.<sup>a</sup> D. Leonor Chelmick Afffialo.

a) VALSA  
b) “O SONHO”, — Nocturno em Sol bemol. (1.ª audição)  
c) TARANTELLA (1.ª audição).  
Piano. Pela Ex.<sup>ma</sup> Snr.<sup>a</sup> D. Margarida Gomes Duarte.

2.ª PARTE

I CONFERENCIA pelo Ex.<sup>mo</sup> Snr. Dr. Aarão de Lacerda  
II SONATA “(e) SAUDADE”, (1.ª audição)  
I Allegro con duolo  
II Andante malinconico  
III Scherzo (leggiero ed grazioso)  
IV Quasi presto ed appassionato.  
René Bohet e Oscar da Silva.

(\*) Agora a saudade do passado,  
Tormento puro, doce e magoado,  
Que converter fazia estes furoros  
Em magoadas lágrimas de saudades.  
CAMÕES (CANC. X.)

O piano BECHESTEIN foi amavelmente cedido pelo Ex.<sup>mo</sup> Snr. Raymundo de Macedo

Programa do recital da primeira audição da Sonata “Saudade”

Porto, Lisboa e Coimbra foram os locais escolhidos pelo compositor para apresentar a obra; Óscar da Silva terá realizado a parte de piano escolhendo o violinista belga René Bohet para completar o duo. A primeira audição, segundo documento apresentado no livro de Filipe Pires, realizou-se no Salão do Teatro Gil Vicente, situado no Palácio de Cristal, no dia 6 de Março de 1915. René Bohet, formado pela Academia de Liège, residiu na cidade do Porto entre 1915 e 1919, tornando-se posteriormente violinista solista no Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa, entre 1919 e 1925.

Segundo A. Cunha e Silva vários são os artigos que demonstram o êxito obtido nas três cidades na apresentação da sonata, em jornais como “Diário de Notícias”, “Eco Artístico”, “Eco Musical” e “O Primeiro de Janeiro”, entre outros.

Existindo alguns testemunhos escritos efectuados pelo compositor acerca da sua obra, não foram no entanto encontrados quaisquer registos sobre esta sonata, sendo desconhecido inclusivamente o local de composição. Segundo A. Cunha e Silva, suspeita-se de que tenha sido escrita em Leça de Palmeira, tendo vindo a conhecer um período de vasta divulgação entre 1915 e 1926.

Em 1919 Óscar da Silva desloca-se ao Brasil, num esforço de auto promoção, como testemunha o depoimento: “(...) Como eu vinha com a ideia de fazer, à custa de todo o sacrifício, propaganda da minha obra, dei quatro concertos gratuitos. (...) Os críticos disseram de mim tudo quanto se pode dizer de bom e entusiástico. Fui cumulado de toda a sorte de gentilezas e aplausos, tanto que estou cativo, inteiramente cativo dos cariocas. (...)” (Silva 2004: 37).

Esta *tournée*, iniciada de uma forma aventureira, sem contactos com empresários ou qualquer programação, proporcionou-lhe contactos com o que existia de melhor no meio musical brasileiro: Alberto Nepomuceno, Frederico Nascimento e Artur Napoleão.

A primeira audição da sonata “Saudade” em terras do Brasil realizou-se em 1919, no Rio de Janeiro, com o violinista Pery Machado, aluno de Eugene Ysaye e premiado com a medalha de ouro do Instituto Nacional de Música.

Óscar da Silva continua a sua digressão deslocando-se a São Paulo, onde encontra como intérprete da sonata o violinista italiano Zacharias Autuori, solista da Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo.

A viagem continuou, durante mais sete meses, desta vez nos Estados Unidos da América, com concertos realizados em Boston, New Bedford, Newport e Fall River, tendo sido a execução violinística tarefa a cargo de Beryl Moncrieff. O apoio e entusiasmo das comunidades açoreanas residentes foi fulcral, devido à inexistência de contratação de agentes, que inclusivamente preveniram o compositor sobre a dificuldade de realizar concertos em final de época.

A imprensa da época constitui o testemunho do entusiasmo que o compositor/pianista despoletou na crítica musical e no público que o rodeou de generosidade:

- Rio de Janeiro

“(…) há quase dois meses que organiza, aqui no Rio, os concertos da sua música, um dos mais poderosos artistas portugueses contemporâneos, e sem dúvida, nessa arte, o nome mais glorioso - o grande compositor Óscar de Silva. (...) trago ainda na alma o ritmo maravilhoso, tão forte pelo sentimento, tão doce pela harmonia, tão elevado pela espiritualização da sua sonata “Saudade” (...)”, Albuquerque, Alexandre, *in* “Jornal do Comércio”. Rio de Janeiro, 1919 (Silva 2004: 41);

- São Paulo, concerto no Salão do Conservatório Dramático e Musical, 24 de Dezembro de 1919

“(…) Foi para contribuir com a sua parcela de amor à nossa terra que vem trazer-nos os seus ensinamentos que ele sabe tão bem compreender, dando-nos os surtos admiráveis e maravilhosos da sua veia interpretativa e prestigiar esta cidade com o seu magnífico recital... entretanto tendes estas flores, esta fina assistência, que é a representação mais lídima desta terra de São Paulo que aqui está para vos cobrir de aplausos, em troca dos momentos de arte pura que fulgurarão de vossos dedos de grande artista(...)”, S., Robert. *In* jornal “A Voz”, 23/10/33 (Silva 2004: 45);

- New Bedford, concerto no New Bedford Theatre, 15 de Maio de 1921

“(…) Foi com o maior orgulho de sermos portugueses que transpusemos Domingo à noite a porta do New Bedford Theatre, orgulho tanto mais admissível, quanto maior o artista português, que íamos ouvir na simpática individualidade que era Óscar da Silva... o grande mestre Óscar da Silva, apoderou-se completamente da nossa alma durante duas horas e meia. Fomos dele e só dele.

Na primeira parte do programa, foi correctamente executada a “Saudade” de Óscar da Silva , pela exímia violinista Mrs. Beryl Smith Moncrieff e acompanhada com sublime arte de mestre pelo grande pianista (...), *in* jornal “Alvorada”, New Bedford (Silva 2004: 47);

- Newport, concerto na Newport Art Association, 10 de Junho de 1921  
“(...) Em face da execução da sua sonata “Saudade” que entre os franceses provocou verdadeiro entusiasmo, desvendam-se a nossos olhos as consequências de trabalho de uma já longa e brilhante carreira artística. Óscar da Silva teve o senso de se apresentar perante o público depois de se assenhorear bem das suas composições, mas também daqueles que em parte lhe serviram de inspiração em parte de incentivo, e mui certamente o trouxeram aos Estados Unidos da América (...)” Pereira, Brandão, *in* “Jornal de Fall River” (Silva 2004: 49).

Terminada a digressão por terras americanas, esta é prosseguida nos Açores (Terceira, S. Miguel e Faial) Madeira, Canárias (Tenerife) culminando em Lisboa com um concerto realizado no Teatro Politeama, em que a parte de violino foi executada por Luiz Barbosa.

Antes de fixar residência no Brasil, Óscar da Silva viaja para a Argentina (Buenos Aires – Salão “ La Argentina”) e Uruguai (Montevideu - Teatro Artigas) completando assim a viagem da sua promoção e da Sonata, que foi ouvida nas melhores e mais prestigiadas salas das cidades que tão calorosamente acolheram o compositor.

A sonata “Saudade” enfrenta de seguida um período de recolhimento, só voltando a ser executada publicamente em 1954. A intenção explícita do compositor de enfrentar uma modificação no estilo de escrita contribuiu para esta fase de silenciamento da obra, para de seguida a voltar a executar, talvez num gesto de despedida, quando retorna à sua cidade natal. Foi então interpretada no Ateneu Comercial do Porto, no dia 24 de Junho de 1954, pelo compositor, que perfazia 84 anos, e pelo violinista Paulo Manso.

O manuscrito da composição foi conservado na Escola de Música do Conservatório Nacional, por Ivo Cruz, sendo em 1990 transferido para a Biblioteca Nacional, juntamente com todo o espólio desta instituição.

## 4.2. Análise musical

Óscar da Silva recorre aos seguintes versos de Luiz Vaz de Camões como fonte inspiradora da sonata “Saudade”:

Agora a saudade do passado,  
Tormento puro, doce e magoado  
Que converter fazia estes furores  
Em magoadas lágrimas d'amores.  
(in “Canção X”)

A sonata tem uma duração de cerca de quarenta e cinco minutos e está formalmente dividida em quatro andamentos:

- I Andamento: *Allegro com duolo / Allegro Molto* (fá menor)
- II Andamento: *Andante* da Sonata (ré menor)
- III Andamento: *Scherzo* da Sonata (ré maior)
- IV Andamento: Final – *Allegro molto quasi presto ed appassionato* (fá menor)

O anexo II contém a fotocópia do manuscrito da partitura que, como mencionei no capítulo anterior se encontra depositada na Biblioteca Nacional e que utilizei como base de consulta para a realização deste trabalho. O anexo III constitui o esquema formal do primeiro andamento, cujo objectivo é clarificar a percepção da análise musical, visto este ser de construção mais complexa que os andamentos seguintes.

### I Andamento

*Allegro con duolo / Allegro Molto*

O primeiro andamento está estruturado dentro do modelo de forma sonata, dividido nas secções que a determinam: Exposição / Desenvolvimento / Reexposição.

### Exposição

A sonata é iniciada por uma introdução, feita por arpejos no piano e uma breve cadência. O violino junta-se de imediato (compasso 7), anunciando o tema I (compasso 13) que é partilhado entre piano e violino. No 19º compasso o motivo melódico do tema I é exposto na totalidade pelo violino, estando a cargo do piano o seu enriquecimento rítmico e harmónico. A tonalidade escolhida é fá menor.

A ponte é construída com citações motivicas, rítmicas e interválicas (por exemplo: a quarta perfeita que inicia cada pequeno motivo do violino nos compassos 30, 31 e 32) pertencentes ao primeiro tema e culmina num acorde suspensivo, para a entrada do segundo tema. A cadência suspensiva a V de lá menor assinala o final da ponte, para introduzir o tema seguinte.

O tema IIa (compasso 36) inicia-se com a apresentação do motivo melódico no violino e o acompanhamento no piano, enriquecido através das oitavas nos graves da mão esquerda, que dobram a melodia à distância de terceira (excepto nos retardos dos compassos 37 e 39). A tonalidade escolhida é fá maior e desenrola-se num ambiente rítmico e lírico bastante mais calmo, mas que mantém o “*appassionato*”.

O tema IIb tem a sua aparição em ré b maior (compasso 46), de textura ainda mais calma que o motivo a, sonoridade muito aberta através da dinâmica ff (em contraste com a indicação de *pp* do motivo a), e indicação de “*um poco tenuto ed molto appassionato*” que indicia uma intenção de refrear o andamento, mas nunca o clima de exagero de sentimentos.

O motivo IIa é retomado, desta vez pelo piano, numa sugestão modulatória para sol menor (V – I, comp.52/53) e dó menor (V – I, comp.54/55), com o violino a assumir um papel de elemento de geração de instabilidade, através de pequenas escalas realizadas por quiáteras (IIb), introduzindo novos elementos, uma vez que o piano se ocupa de tudo o que no início do tema II havia sido distribuído pelos dois instrumentos.

Segue-se uma secção de desenvolvimento, ainda dentro da exposição (compasso 56) que recorre ao material temático dos temas I e II, com várias derivações:

- melodia no violino (variação do motivo IIb), arpejo/ ritmo do tema I na mão direita do piano e ritmo/ acordes de IIa (compasso 56);
- alusão ao tema IIb, com recurso a um motivo de tercinas e de distância intervalar de terceira no violino e textura verticalizada no piano (compasso 66);
- transformação temática baseada nos arpejos do tema I, com a mesma configuração do material da ponte (compasso 30), sendo desta vez a condução melódica na parte pianística e os arpejos no violino, e que irá chegar à tonalidade de si menor (compassos 76/ 82);

- a ponte desemboca no que parece ser um momento cadencial do piano (compassos 83/89), resposta ao momento final da ponte em que o violino entra numa euforia de passagens muito rápidas por sequência de terceiras (compassos 80/82), também num ambiente de cadência virtuosística;
- variante de IIb, com melodia no violino e textura vertical no piano (compassos 90/95), com cadência ao V de si menor (compasso 103), e nova citação do tema I (até compasso 109) e tema II b (compassos 110/113).

O momento final da exposição consiste numa coda (compasso 114), em que é adoptado um andamento mais lento seguido da indicação de "*Adagio*" (compasso 118) e por fim de "*Largo*" (compasso 123). O motivo executado pelo violino é derivado do tema IIb e o piano tem mais uma vez uma figuração vertical com a entrada de uma nova melodia na mão direita na mudança de andamento para *Adagio*. O corte desta secção com as anteriores dá-se pela mudança de andamento, de textura, de tonalidade (dó menor) e carácter, indicado pelo compositor - "*funereo*" (compasso 114) e uma desaceleração rítmica no piano (compassos 122/125).

A transição para a secção de desenvolvimento é marcada por um *glissando* realizado pelo piano, seguido de uma rápida modulação de dó menor para lá b maior (compasso 127/ 128, segunda vez) relativa maior da tonalidade principal (fá menor) e uma breve exposição dos compassos iniciais da sonata, mas realizados na nova tonalidade.

Os acordes cadenciais (comp. 131/ 132) com barra dupla e sinal de suspensão, bastante afirmativos, anunciam a entrada definitiva no desenvolvimento que acontece nos compassos seguintes (compasso 133).

### **Desenvolvimento**

Os recursos utilizados serão semelhantes aos do primeiro desenvolvimento, com sobreposição e variação dos motivos escolhidos para a exposição, através de variantes de mistura entre os dois instrumentos e rápidas modulações, como se pode verificar no anexo 2, explicitado de uma forma mais pormenorizada.

Existe no entanto uma acalmia na resolução instrumental, devido à ausência das passagens de textura mais densa, dentro dos limites de extensão e de dificuldade, por vezes com características cadenciais (no sentido virtuosístico do termo), tão explícitas na exposição.

A preparação para a reexposição é notória a partir do momento em que os dois instrumentos entram numa colaboração ordenada (compasso 169), com a alternância entre um compasso de notas sustentadas com justaposição de uma ornamentação de arpejos na mão direita do piano (arpejos que constituem toda a base deste primeiro andamento) e sequência de três acordes que modulam à tonalidade seguinte, através de VI / II / V / I. Este trajecto acontece cinco vezes, até ser encontrada a tonalidade requerida para a entrada na reexposição – dó menor (compasso 184).

### **Reexposição**

A escrita do início desta secção apresenta-se um pouco mais densa que a da exposição:

- a mão esquerda do piano realiza acordes em tercinas (compassos 184/191) enquanto que na exposição o primeiro e segundo tempos de cada compasso são constituídos na parte de piano por um acorde, com figura rítmica de mínima;
- o tema, desta vez entregue com exclusividade ao violino, é dobrado à sexta ou oitava pelo piano (compassos 188/189).

A estruturação temática mantém a mesma configuração da exposição, mas desta vez com omissão da secção de desenvolvimento. A coda (compasso 249) mantém o andamento mais lento, mas desta vez na tonalidade principal (fá menor) e inclui todas as ideias da exposição que desembocam num *glissando*. Segue-se a coda final, “*Presto*”, (compasso 261) construída com variantes da ideia geradora deste andamento e que se sucedem até ao “*Prestissimo*” (compasso 273). A pequena cadência (compassos 278/279) tem a função de introduzir os compassos finais, “*Allegro Molto*”, que constituem uma recordação do motivo nuclear do andamento.

### § § §

O compositor estrutura o primeiro andamento dentro do conceito de forma sonata, com as secções de exposição, desenvolvimento e reexposição concretizadas segundo os critérios funcionais do modelo do primeiro andamento da sonata vienense, tomando no entanto algumas liberdades formais, que se devem ao seu posicionamento cronológico e consequente filiação estética na era em que viveu.

Neste contexto, o primeiro entre os quatro andamentos da sonata “Saudade” é de longe o mais elaborado estruturalmente, tendo como resultado um conteúdo musical de maior dramatismo.

A polarização temática existente na exposição entre primeiro e segundo tema, factor determinante desta forma, realiza-se através da oposição entre fá menor (tema I) e seu homónimo maior (tema II) que substitui o uso da dominante quando a tonalidade principal é menor. Mesmo o motivo IIb mantém essa característica de dualidade, pois a tonalidade escolhida, relativa maior da subdominante (ré b maior) mantém o modo maior do tema II, e a relação da subdominante, a opositora à tonalidade da tónica (que se enquadra nos cânones seguidos pelos clássicos vienenses) como factor de contraste.

Texturalmente a dicotomia também constitui critério do compositor, sublinhando o contraste entre os dois temas, já enunciado pela escolha tonal:

- a figuração rítmica do acompanhamento do tema IIa (tercina de colcheia) proporciona um ambiente calmo, comparativamente à rede em que se tece o tema I (sextina de semicolcheia);
- os valores rítmicos do tema da melodia de IIa são também distendidos, baseados em mínimas, semínimas e colcheias;
- o tema I é detentor de um carácter ansioso, obtido pela alternância entre os dois instrumentos, que partilham melodia e acompanhamento, criando assim uma indefinição entre um e outro; o tema IIa apresenta-se calmo, com uma melodia no violino que o piano acompanha e comenta melodicamente, juntando-lhe vozes secundárias;
- o tema IIb contém uma textura rítmica ainda mais distendida e promove a sensação de acalmia através da indicação expressa na partitura “*un poco tenuto ed molto appassionato*”, que contrasta com a instabilidade das indicações do início, concentradas em seis compassos: “*tenuto*” (compasso 13) “*largo*” (compasso 16) “*a tempo*” (compasso 17) e “*accelerando, strettando*” (compasso 19);
- a disposição harmónica é feita por arpejos que percorrem a extensão dos instrumentos no tema I, enquanto que no tema IIa e IIb esta é realizada por blocos de acordes, resultando numa escrita verticalizada, de carácter menos ondulante (de notar que em IIb esta verticalidade se clarifica pelos valores rítmicos escolhidos na escrita da parte de piano).

Esta primeira secção cumpre assim os moldes clássicos, determinando concretamente a divisão entre

Introdução / tema I / ponte / tema II

e segue o princípio da forma sonata que rege a escola do Classicismo Vienense, baseada no contraste entre temas e secções, diferente da Escola Germânica do Norte, que adopta a sonata como uma construção de continuidade de ambiente e de “sentimento”.

Os seguintes princípios afirmados por Charles Rosen (expostos no capítulo 1.6) são preservados por Óscar da Silva:

- o tema de abertura afirma a tonalidade e proclama a importância da composição;
- está reservado para os segundos temas a demonstração da qualidade expressiva, sendo detentores de um ritmo harmónico mais rápido, por não necessitarem de definir a tonalidade (o tema II apresenta-se em duas tonalidades diferentes e contém passagens cromáticas que geram instabilidade tonal, como nos compassos 49/52).

Optou-se por chamar desenvolvimento ao momento gerado a partir do 56º compasso, pois embora esteja incluído na secção da exposição não apresenta novo material temático. Este desenvolvimento ocupa cerca de 58 compassos, constituindo sensivelmente o mesmo número atribuído à soma da introdução / tema I / ponte / tema II, e formulando assim um momento de extensão significativa, em que os recursos utilizados pelo compositor são claramente associáveis às práticas adoptadas nos desenvolvimentos.

As técnicas de transformação temática a que Óscar da Silva recorre têm as suas bases sediadas no estilo sonata vienense e são exploradas até ao exagero pelos compositores românticos:

- fragmentação (no compasso 56 o violino apresenta um fragmento do motivo II, a configuração do arpejo da mão direita do piano é retirada do tema I e a da mão esquerda do tema IIa);
- deformação (no compasso 67, em que o motivo do tema IIb, construído por intervalo de terceira e tercinas, se distende em arpejos descendentes e ascendentes, e por fim numa sequência de terceiras no violino, enquanto o piano mantém a textura de origem; no compasso 90, onde é exposta uma variante de IIb, origem motívica do posterior “Adagio”);

- transposição e organização numa sequência de rapidez modulatória (compassos 76/82, um momento virtuosístico no violino, apoiado por sucessivas passagens modulatórias no piano).

Este desenvolvimento, na minha opinião, tem origem em dois factores:

- a existência de desenvolvimentos secundários nas secções de reexposição (após a retoma da tónica) de algumas sonatas clássicas, ideia que Óscar da Silva toma a liberdade de utilizar para a exposição;
- a necessidade romântica de liberdade e individualidade, que leva o compositor a sair do seu plano estrutural (pensado dentro de um rigor formal), para exaltar a sua fantasia e assim percorrer caminhos que tocam os extremos das capacidades dos intérpretes e dos seus instrumentos, brilhando por consequência através do virtuosismo.

A coda da secção da exposição aparece inserida numa necessidade de resolver a tensão extrema, gerada no primeiro desenvolvimento, cumprindo a sua função dentro do estilo sonata; uma vez que é baseada no material temático da estrutura principal, dá resposta aos acontecimentos anteriores e assim constitui um elemento que confere estabilidade, necessária para preceder e criar condições para a entrada da secção seguinte: o desenvolvimento.

Considerou-se a secção de desenvolvimento aquela que se inicia no 133º compasso, por se encontrar claramente definida a intenção do compositor de separar estruturalmente e tonalmente esta secção da anterior, enunciando-a através de:

- *glissando* no piano (compasso 126) que partindo de dó menor introduz uma cadência a láb maior;
- sinais de barra dupla (compassos 128 e 132) e de suspensão;
- alusão à introdução (compasso 129) com retorno ao "Tempo I" na relativa maior e repetição da cadência, desta vez na nova tonalidade;
- início do desenvolvimento mantendo as escolhas do compositor no desenvolvimento anterior, mas logo num ritmo modulatório mais agitado e distanciado da tonalidade principal (com passagem por sib menor, no compasso 133, lá b menor, no compasso 135, e ré maior, no compasso 140).

O desenvolvimento recorre aos processos descritos anteriormente, de uma forma menos enfática sob o ponto de vista instrumental, pois embora ocupe sensivelmente o

mesmo número de compassos (cerca de 50) não apresenta os momentos cadenciais (no sentido da demonstração do virtuosismo instrumental) sendo estes substituídos por uma transição, que também constitui um momento estrutural relevante da secção central da forma sonata. Esta transição é sublinhada pelo compositor numa escolha de constante modulação (VI / II / V / I) que passa por várias tonalidades e numa conjugação dos dois instrumentos numa textura verticalizada.

Ambos os desenvolvimentos contêm as componentes estilísticas necessárias: a modulação rápida para não deixar instalar a sensação de segunda tonalidade e o cromatismo que anula a estabilidade tonal e a estrutura sequencial, aspecto composicional mais importante do século XIX e caminho preferido de Schubert.

Na minha opinião esta secção de desenvolvimento perde o seu peso estrutural se optarmos por uma abordagem da forma clássica, pois o facto de todas as estratégias terem sido reveladas na exposição tiram-lhe força dramática.

A reexposição, segundo os critérios de Charles Rosen, cumpre o princípio fundamental desta secção no estilo sonata: recapitulação e resolução. O equilíbrio formal é restabelecido pela presença de uma coda final, que reposiciona a questão da proporção entre as secções e conseqüente estabilidade da forma.

As preocupações formais do compositor são visíveis ao longo do andamento, sendo enunciadas várias estratégias para lhe conferir uma unidade:

- a coda final é anunciada por um *glissando*, tendo constituído o motivo de separação entre a exposição e o desenvolvimento;
- a cadência que aparece na introdução (compassos 3/5) estará presente na citação do material da introdução que inicia o desenvolvimento e no final do andamento, desta vez terminando num acorde suspensivo que resolve nos arpejos finais;
- o motivo de separação entre introdução e exposição do tema I, com os dois instrumentos numa simultaneidade rítmica e harmónica, aparece várias vezes: numa fórmula modulatória na transição para a reexposição, assim como no final (compasso 277/278) para retomar o "Tempo I" e assim concluir o andamento com uma citação da sua introdução.

Numa procura de estruturação que o aproxima do modelo clássico vienense da forma sonata, Óscar da Silva não perde o contacto com a sua filiação estética ao

romantismo, adoptando muitas estratégias próprias da composição dos seus contemporâneos (capítulos 1.4 e 1.6):

- expansão da estrutura, mas com uma preocupação notória de manter as proporções de organização interna;
- plano tonal encarado como meio de coesão e de tensão, assumindo porém uma óptica de distinção individual;
- organização temática tão importante quanto o plano tonal e com recurso a outros factores organizadores da estrutura, que se mantêm subordinados a estas duas principais forças organizativas: contraste dinâmico, utilização dos registos extremos dos instrumentos e diferenciação de texturas;
- o domínio do motivo (característica do romantismo tardio) que está presente na confluência constante para a ideia das sextinas que percorrem os dois instrumentos em forma de arpejo.

## II Andamento

*"Andante da Sonata, Dolce"*

O compositor escolhe a tonalidade de ré menor para o *Andante*, que se inicia com uma introdução do tema no piano num ritmo balanceado de 6/8, que derivará num 3/4 na entrada do tema no violino (compasso 12), produzindo um efeito de alargamento da escrita (embora o compositor mencione na partitura a manutenção do tempo, com a indicação semínima igual a colcheia). O tema exposto no violino é alargado e sempre acompanhado no piano.

Após uma passagem pela relativa maior, fá maior (compasso 32) através do seu terceiro grau encontramos ré maior, tonalidade utilizada nos dois compassos de transição para a secção seguinte.

Esta secção assume uma semelhança motívica muito próxima do tema IIb, variado na coda do primeiro andamento da sonata, pela relação intervalar e rítmica da primeira célula (compasso 42, 2º e 3º tempo).

A textura de melodia acompanhada é mantida, com uma sonoridade menos pesada no piano, que adopta um registo mais agudo e alguns comentários em contraponto com o violino (mão esquerda, compassos 42/48). Abundam os cromatismos e modulações pouco duráveis, transmitindo assim um ambiente de instabilidade.

A partir do 54º compasso a textura torna-se mais densa, com a mão esquerda do piano em acordes num registo um pouco mais grave, e a mão direita a comentar em contraponto a melodia do violino.

Segue-se uma pequena secção de oito compassos que constitui uma alusão à introdução (compasso 62), também na tonalidade de ré menor, variada pelo aumento da textura harmónica, ou seja: dobragem de acordes, oitavas e também a utilização do registo extremo do piano.

A secção seguinte caracteriza-se por uma transformação, assinalada ritmicamente logo desde a transição (semicolcheias no piano) que reforça a harmonia: depois de modular lá maior (compassos 70/72) entra numa sucessão de acordes de quintos graus com 9ª, que não resolvem e transitam de tonalidade, obtendo assim uma coloração impressionista. O violino executa citações pertencentes ao tema IIb do primeiro andamento.

Uma nova transição situada entre os 87º e 90º compassos, é anunciada pelo abrandamento rítmico, e, no 91º compasso, o compositor varia o tema inicial do andamento (em ré b maior): a disposição da melodia no violino e a textura de acompanhamento no piano não constituem novidade; porém será de assinalar que o acompanhamento é diferente dos anteriores, realizado em arpejos de generosa extensão.

A derivação seguinte é precedida de um pequeno momento alusivo à introdução que serve para transpor a mi b maior. Os recursos são idênticos aos do 91º compasso e seguintes, mudando a figuração rítmica no piano para semicolcheias, o que produz um efeito de aceleração, que reforça a indicação de "*più vivo*" do início desta secção.

A partir do 122º compasso são constantes as alusões ao primeiro andamento:

- no referido compasso o violino contém passagens semelhantes ao tema IIb, em sequências de terceiras com algum paralelismo ao 66º compasso e seguintes do primeiro andamento. Esta ideia é reforçada pela textura vertical do acompanhamento harmónico do piano;
- no 132º compasso, embora a textura do piano seja assumidamente diferente da escolhida para o primeiro andamento, o violino cita o pequeno motivo melódico utilizado na introdução do primeiro andamento, no 9º e 10º compassos;

- no 142º compasso o violino faz uma alusão ao motivo nuclear de todo o primeiro andamento, os arpejos em sextina que são apresentados na introdução, e se transformam em componente fundamental do primeiro tema. A mão direita do piano varia o tema do segundo andamento, enriquecido com um comentário da mão esquerda (compasso 146) e a mão esquerda acompanha harmonicamente, comentando com notas sustentadas, em que a célula rítmica de tercina relembra o acompanhamento de IIa, pertencente ao primeiro andamento.

Segue-se um momento de acalmia rítmica e de modulação, que anuncia uma transição (compassos 156/161) e, com uma alusão à secção iniciada no 70º compasso (igualmente com passagem por lá maior) entramos no final deste andamento, em que o piano relembra a melodia do tema principal numa figuração de colcheias sustentadas, na tonalidade de fá maior (compasso 167). Finalmente, o referido tema é iniciado no piano (ré maior) numa escrita vertical e dobrado à oitava, para ser concluído na tonalidade de origem (ré menor) pelo violino (compasso 182) numa escrita desprovida de ornamentação, e simplesmente acompanhado pelos acordes em que se baseia a harmonia.

### § § §

Este segundo andamento segue a configuração do modelo clássico vienense, no sentido em que o segundo andamento tem a incumbência da expressividade lírica e em que a tensão estrutural é minimizada.

A escolha de “*Andante*” faz a confluência para a composição romântica, pois na maioria das sonatas desta época a escolha recai sobre andamentos moderados, prosseguindo no entanto no ideal clássico de riqueza melódica, harmónica e textural. A primeira célula do tema do segundo andamento contém semelhanças intervalares com a célula da passagem de tercinas do tema IIb (primeiro andamento) mas que me parecem, duas ideias distintas, uma vez que auditivamente essa semelhança se esbate. No entanto com as sucessivas derivações, a sua distinção pode por vezes tornar-se nebulosa. Estas questões rítmicas e intervalares constituem a meu ver um factor de coesão estrutural no todo da sonata.

Neste andamento encontram-se alguns indícios de que Óscar da Silva teria uma perspectiva de abordar a sonata seguindo o modelo da sonata cíclica, uma vez que:

- abundam as citações ao tema IIb do primeiro andamento, alternadas com variações do tema de abertura do segundo andamento;
- é citado o motivo gerador de energia do primeiro andamento, os arpejos em sextina.

A preocupação de seguir uma construção coerente mantém-se, sendo as transições realizadas através da mudança de textura rítmica e harmónica, mais notória na parte do acompanhamento. No entanto, embora, tal como acontece no primeiro andamento, embora se encontrem bem delineadas, as secções fluem num resultado auditivo de um improvisado fantasiado e expressivo. De notar ainda a caracterização popular da melodia exposta no tema que percorre este segundo andamento.

### III Andamento

“ *Scherzo* da Sonata”

Este *Scherzo* é formulado num modelo A B A', apresentando reminiscências formais com a forma *Menueto - Trio - Da capo*, em que a reexposição se encontra encurtada. O motivo principal, apresentado na forma de sextinas em semicolcheias, integradas num saltitante 2/4, é partilhado em estreito diálogo entre os instrumentos. A tonalidade escolhida para a secção A é ré maior, que vai modulando, mas num trajecto mais estável que os andamentos anteriores (por exemplo: si b maior no compasso 58 e retoma a ré maior no compasso 78).

A secção B, de carácter lírico, é distendida no tempo através da mudança de compasso para 3/4 (compasso 86) e com o piano a realizar a harmonia de uma forma ritmicamente mais calma: tornando-se a escrita verticalizada, não abandona o seu papel no enriquecimento melódico, sempre em colaboração com o violino.

A partir do 100º compasso é exposto um motivo de grande semelhança com a primeira célula do tema do segundo andamento; a ideia é variada, aparecendo na parte de violino um motivo de semicolcheias ascendentes (compasso 109) que sugere passagens do primeiro andamento pertencentes ao tema IIb (compassos 47/48). O motivo do 111º compasso tanto pode derivar do primeiro como do segundo andamento, pelas semelhanças existentes e já descritas atrás.

O retorno à parte A, que não será integral, é feito através de uma transição (compasso 115) com retoma do compasso de 2/4, dos elementos rítmicos e intervalares que caracterizam este *Scherzo*. O tema é reexposto pelo violino (compasso 133), após

uma sugestão do mesmo nos compassos que se antecedem. Para terminar o andamento, o compositor distende a passagem iniciada pelo violino (compasso 159) numa derivação do motivo nuclear deste mesmo, e termina com uma cadência perfeita em ré maior.

### § § §

O *Scherzo* é uma escolha privilegiada pelos românticos para terceiro andamento e a forma estabelecida por Óscar da Silva, A B A' não foge aos cânones da época. A escrita motívica, factor fundamental do *Scherzo* tanto clássico como romântico, está presente na secção A, numa partilha imitativa entre violino e piano, em que não se distingue acompanhamento e melodia. A origem popular do motivo gerador deste andamento é, na minha opinião, bastante audível.

A ideia de abordagem cíclica, nesta sonata, é sustentada pela existência de um motivo temático com fortes semelhanças à primeira célula do tema do segundo andamento (compasso 100) assim como pelas atrás descritas citações ao primeiro andamento. Ficarà a dúvida se o motivo rítmico escolhido para o núcleo temático de todo o andamento, as sextinas em semicolcheias, constitui uma mera coincidência ou um recurso estrutural, assumindo então a semelhança (ainda que meramente rítmica) com o motivo gerador do primeiro andamento. O carácter mais ligeiro é confirmado pelas texturas menos densas, pelas modulações afirmativas e estáveis e pelo ritmo saltitante do motivo da primeira parte. A simplicidade com que termina é sintomática de uma concepção harmónica bastante simplificada, se confrontarmos com a concepção da teia harmónica do primeiro andamento.

#### **IV Andamento**

“Final – *Allegro quasi presto ed appassionato*”

Este andamento final é construído sobre um único tema melódico, num ambiente de carácter lírico, variado ao longo do seu trajecto. O compositor escolhe o retorno à tonalidade inicial da sonata: fá menor.

A melodia do violino é acompanhada pelo piano (com arpejos ou acordes), acompanhamento este que é sempre enriquecido por passagens melódicas, recorrendo a notas sustentadas ou colocadas na linha mais aguda da realização harmónica (por exemplo: no quarto compasso, a linha do baixo dos acordes é continuada nos compassos que se seguem; no sétimo compasso, a mão direita faz uma alusão ao motivo que inicia o tema).

Todo o andamento é estruturalmente simplificado e construído numa base textural de maior clareza. Comparando com o primeiro andamento: o ritmo é construído essencialmente por colcheias, semínimas e mínimas, a melodia é fluida e facilmente assimilável, e a harmonia bastante mais estável (recorre no entanto a tonalidades tão distantes como mi maior, na secção iniciada no compasso 61).

A secção central do andamento expõe e varia todo o tema no homónimo maior. A escrita vai adensar-se e tornar-se mais ansiosa, com recurso a:

- ritmos de tercinas na parte de piano (compasso 110) passagens descendentes em arpejos com fusas e semicolcheias (compassos 111/116, 137/138) e síncopas ( compassos 141/148);
- uso de tessituras extremas em ambos os instrumentos (compasso 137, no piano e compassos 131/140, no violino);
- cromatismos (no piano, mão direita e mão esquerda, compassos 141/150);
- sobreposição de vozes de uma forma contínua (compassos 141/154);
- modulação a ré maior e indicação de fortíssimo (compassos 155 e 159);
- indicação na partitura de “*crescendo ed accellerando*” (compasso 164) e *FFF* (compasso 175)

Esta secção constitui o ponto culminante do andamento e vai desembocar, depois de uma citação hesitante do seu tema principal, numa pequena transição que relembra o tema principal do segundo andamento (compassos 189/202) mas desta vez na tonalidade de fá menor.

A reexposição (compasso 203) constitui uma repetição da exposição (compasso 285 igual ao compasso 82) até dois compassos antes do “*Presto Agitato*” (compasso 288) que será o início da coda, baseada no tema deste IV andamento e acompanhada pela mesma figuração rítmica da sua entrada. É mantida a tonalidade de fá menor, até aos compassos finais, que regressam à introdução do primeiro andamento (motivo base da sonata e “*Allegro*”) agora em láb maior, terminando na cadência de apresentação da sonata.

### § § §

Dos aspectos considerados essenciais ao “*Finale*” da sonata clássica, a quadratura, a clareza rítmica e de fraseio e o uso da tónica, penso que são contemplados os aspectos da clareza rítmica e de fraseio. Numa comparação entre os quatro

andamentos este é o que permanece mais estável sobre a tonalidade da tónica: sendo estruturado por secções, a primeira e última mantêm como tonalidade estrutural fá menor e uma das secções centrais (compassos 83/154) embora modulante, é dedicada à homónima maior (aliás recurso preferido pelos românticos para substituir a relativa maior) contrastando no modo, mas mantendo a referenciação da tónica.

O andamento é construído segundo o conceito de acompanhamento romântico, que Schumann tão bem adoptou e desenvolveu: a harmonia que contém passagens melódicas, muitas vezes em contraponto ou em diálogo com o violino (exemplos: compasso 7 - o piano inicia o tema, enquanto o violino termina a frase anterior; compasso 57 - a mão esquerda executa um motivo melódico secundário, a mão direita o acompanhamento mais a melodia com notas sustentadas e o violino excertos do tema).

Óscar da Silva não escolhe a forma *rondó*, emblemática dos finais de sonata, preferindo elaborar um processo de contínuas derivações temáticas baseadas sempre no mesmo tema. Para consolidar a ideia estrutural desta sonata, que se aproxima do modelo de sonata cíclica, deve ser sublinhada a presença do tema principal do segundo andamento neste IV andamento e a finalização da sonata na relativa maior, num gesto de retorno motivico à introdução da sonata.

### § § §

A sonata "Saudade" na sua globalidade contém os aspectos da linguagem romântica, conforme descrito no capítulo 1.4, dentro das suas diferentes componentes, que seguidamente serão exemplificadas, sem no entanto se realizar uma enumeração exaustiva, pois os exemplos escolhidos serão suficientemente ilustrativos:

#### **Harmonicamente**

- utilização de tonalidades longínquas

- I andamento
  - cadência a si menor (compasso 103)
- III andamento
  - a escolha da tonalidade de ré maior ( V – V – V relativamente à tonalidade principal da sonata), tonalidade de sustenidos, quando todo o plano tonal da sonata se baseia em tonalidades de bémois
- IV andamento
  - modulação a mi maior (compasso 61)

- mudanças abruptas de tonalidade através de
  - alterações cromáticas
    - I andamento (compassos 27 e 56/59, sequência cromática descendente, em cada compasso)

De uma forma geral, estes processos obscurecem a hierarquia funcional da harmonia romântica, havendo necessidade do compositor recorrer a outros factores que terão o papel de coadjuvantes na geração da dicotomia necessária ao conceito de sonata. Com o esbater da funcionalidade da harmonia, esta é utilizada pelo compositor numa perspectiva de procura tímbrica. A exploração dos campos sonoros dos dois instrumentos, com grande ênfase dado ao piano devido às suas possibilidades de amplitude sonora (compassos 66 e 89), conduz ao extremo enriquecimento harmónico coadjuvado pela dobragem de oitavas e utilização das extremidades dos instrumentos, que cumpre um objectivo de atingir a plenitude sonora.

### **Melodicamente**

- a frase melódica torna-se acidentada e não existe a preocupação da simetria entre frases, obtendo-se assim um ambiente fluido de fantasia:
  - no IV andamento o tema é apresentado em sete compassos, que logo são distendidos para 11;
  - no II andamento a primeira frase ocupa 11 compassos e, quando o tema é passado ao violino, sofre uma transformação para um período: não sendo exposto de uma forma conclusiva, é alongado e então terminado, ou seja, passa a ocupar 27 compassos;
- os motivos dominam a estrutura como se pode verificar com o motivo inicial da sonata, que a acompanha até à sua finalização;
- a frase torna-se mais longa e expressiva; sem qualquer compromisso com a quadratura clássica, o compositor constrói frases que servem a sua necessidade de expressividade.

### **Ritmicamente**

- a célula rítmica de sextina de semicolcheia é utilizada obsessivamente no primeiro andamento, e escolhida como um dos elementos de unificação do ciclo sonata;
- a célula rítmica de tercinas em colcheia, com terceiras descendentes, constitui um motivo temático que se torna pretexto para várias abordagens de transformação temática:

- I andamento
  - tema IIb (compassos 47/48)
  - alusão a tema IIb (compasso 66)
- II andamento
  - tema (compasso 5/6 e 9/10)
- III andamento
  - alusão ao tema IIb (compassos 100/103)
- a célula rítmica de colcheia com ponto, semicolcheia, constitui um recurso para criar coesão temática entre andamentos:
  - I andamento
    - Variante de tema IIb (compasso 90)
    - Coda (compasso 114)
  - II andamento
    - alusão ao tema IIb (compasso 42)
  - III andamento (compasso 100/105)
- as quiálteras ajudam a estabelecer um ambiente de improviso;
- o ritmo é utilizado para sublinhar a dicotomia das várias secções ao longo de toda a sonata;
- por vezes a mudança de compasso ajuda a sublinhar a passagem para uma nova secção, como no III andamento (compasso 86) na que poderia ser a secção de trio, se fossem seguidos os modelos clássicos;
- esta mudança de compasso também aparece como recurso auxiliar na caracterização de um tema, ou seja, no II andamento o tema é exposto no piano com o compasso 6/8, que logo muda para 3/4 na passagem do tema para o violino. Sempre que o referido tema é citado pelo piano a solo retoma o 6/8, mesmo quando a citação acontece no IV andamento.

### **Formalmente**

O compositor demonstra seguir um modelo estruturado, tanto na globalidade, com a escolha de um modelo de quatro andamentos que seguem uma sequência dentro dos moldes adoptados pelos clássicos vienenses, como na escolha formal do primeiro andamento, a forma sonata, tornando-o o ponto mais forte da obra. Esta escolha indicia um compromisso com o movimento de restauração do romantismo tardio, tão defendido por Brahms (capítulo 1.6).

No entanto Óscar da Silva não deixa de demonstrar a rebeldia formal tão própria dos românticos, que se pode denotar na presença do já mencionado desenvolvimento dentro da secção da exposição do I andamento, desenvolvimento este que parece transbordar pela sua necessidade imaginativa, e pela necessidade de servir o seu próprio virtuosismo instrumental.

A dinâmica utilizada na sonata é um elemento coadjuvante ao exagero de recursos utilizados, com o referido objectivo romântico de atingir a plenitude sonora dos instrumentos, e também conferindo a ênfase necessária às diversas dicotomias manifestadas, seja entre temas de um andamento, seja entre cada andamento na sua globalidade. Assim não constitui surpresa que, se o tema I do primeiro andamento é apresentado com a indicação dinâmica de *forte*, para o tema II seja escolhida a intensidade de *piano*; no entanto a apresentação do tema IIb tem como indicação um *fortíssimo*, talvez pela necessidade dos excessos de expressividade romântica. O segundo andamento inicia-se em *piano* e mantém algum recolhimento na amplitude sonora, reforçando a indicação inicial de "*Dolce*", embora atinja também alguns extremos, como no caso do *fortíssimo* no compasso 32, com o violino na extremidade da sua tessitura. A dinâmica do terceiro andamento mantém-se dentro do hemisfério dos *p* e *pp* (excepto compasso 130 - *ff*) numa confirmação do seu carácter brincalhão. O quarto andamento contém uma gama dinâmica mais generosa, entre *pp* e *fff*, ajudando a confirmar a decisão estrutural do compositor de conferir maior importância ao primeiro e quarto andamentos.

### 4.3. Análise comparativa de documentos escritos

Segundo constatações de Filipe Pires, o trajecto de Óscar da Silva encontra-se repleto de ambivalências:

- seguindo um modelo de vida errante, ansiava pelo regresso à pátria;
- de espírito independente, quer na vida pessoal como na carreira recorria com frequência a ajuda financeira de pessoas e instituições;
- entusiasmou-se com a descoberta de diferentes sistemas musicais, mas limitou-se a aplicá-los com superficialidade.

O compositor desde cedo contactou com os melhores meios artísticos, com a vida da alta burguesia, viveu rodeado de homenagens ao seu talento, mantendo no entanto

uma atitude de desprendimento para com as suas necessidades materiais e mantendo-se num ambiente de grande simplicidade.

A "Recensão Bibliográfica" sobre o livro de Filipe Pires, de autoria de Luísa Cymbron, associa a ligação do compositor com o Brasil às estreitas relações existentes entre os dois países ao longo do século XIX. Esta colónia constituiu um mercado favorável aos músicos portugueses (especialmente para o norte do país) devido à situação privilegiada da sua burguesia, facto que permitiu o desenvolvimento cultural, gerador do desenvolvimento da prática musical, que é demonstrável pelo crescimento da edição musical.

Quanto ao modelo de vida do compositor, Luísa Cymbron afirma que a sua carreira internacional começou por volta dos 50 anos, parecendo não constituir prioridade na sua vida. Analisando a sua biografia (capítulo 3.1) penso que o artista cedo mostrou vontade de conhecer outros horizontes, conseguindo pelo seu mérito de instrumentista uma bolsa, em 1892, para prosseguimento de estudos no conservatório de Leipzig e posteriormente em Frankfurt.

Segundo a cronologia contida no livro de Filipe Pires, a sua primeira digressão na Europa terá sido em 1893, com a idade de 23 anos. Considero que estas deslocações deixaram uma vontade latente em Óscar da Silva de perseguir o ideal do virtuoso/compositor itinerante, tão bem representado pelas figuras de Chopin e Liszt, e paradigma do modelo do músico romântico até meados do século XIX europeu. A escolha do repertório a executar nos recitais confirma esta tentativa de emulação dos seus modelos: a sua obra, Schumann, Chopin e alguns russos.

Luísa Cymbron manifesta a convicção do desfasamento do compositor perante o mundo em que vivia, factor determinante para a escolha do exílio no Brasil em 1924. De certa forma Óscar da Silva manteve a imagem de artista romântico, mas algo o impulsionou para se colocar a par das correntes modernas, consoante afirma Filipe Pires: "(...) Em 1930 fixa residência no Rio de Janeiro, decidido a encetar uma nova fase na sua criação musical. Isola-se, procura integrar-se em novas correntes e técnicas de composição, (...) tenta encetar a viragem do romantismo para o modernismo." (Pires 1995: 26).

Para reforçar esta convicção de que o músico se esforçou pela integração nas correntes desenvolvidas no seu tempo, encontra-se o seguinte comentário, retirado da

mesma obra de Filipe Pires: «(...) Em 1923, Luís de Freitas Branco considera Óscar da Silva “o verdadeiro iniciador da nota moderna da música portuguesa” (...)» (Pires 1995: 29). Ou seja: se se enquadrar a figura do compositor no panorama europeu, verifica-se a existência de um desfasamento cronológico e estilístico, que parece justificável pelo facto de em Portugal todas as correntes compositivas se terem desenvolvido tardiamente, até meados do século XX.

As “Notas Impressionistas” de Alfredo Pinto constituem um testemunho sobre a execução da sonata “Saudade” que teve lugar no Teatro Nacional de São Carlos, no dia 13 de Abril, com interpretação do compositor e do violinista René Bohet. Nestas notas, o seu autor foca um ponto que a meu ver é fulcral para a análise da sonata e da figura de Óscar da Silva: a questão do tema escolhido para esta obra, a “Saudade”, como símbolo da “alma portuguesa”.

O compositor/pianista que defendeu o romantismo germânico manteve sempre uma forte ligação afectiva à sua pátria, mesmo quando ausente, quer em digressão quer no exílio. Os testemunhos deste afecto são vários, como o facto de Óscar da Silva se fazer acompanhar, nas suas digressões, por uma bandeira portuguesa, que expunha durante o concerto.

João de Freitas Branco, na “História da Música Portuguesa”, escreve: “(...) Óscar da Silva pretendeu contudo unir ao romantismo germânico um carácter português, por vias de um saudosismo de inspiração poética tangente ao lirismo de Pascoais (...)” (Branco 1995: 295).

Também Alfredo Pinto cita Teixeira de Pascoais, entre outros escritores portugueses que se debruçaram sobre o tema da “Saudade” para assim mostrarem os seus ideais, e expandirem a sua fantasia. O autor congratula Óscar da Silva por ser o músico português a traduzir este sentimento e atribui-lhe o nome de “poeta do piano”, ideal referenciado em Schumann e Chopin: “(...) artista português, compositor inspirado, não artista pelo estudo, mas sim eleito, como dizia Liszt, referindo-se a pianistas notáveis, conseguiu compôr uma sonata que é toda ella um poema de lágrimas, de dôr e tristeza (...)” (Pinto 1915: 11). Esta frase contém vários elementos coadjuvantes à caracterização do músico:

- a questão já abordada por Filipe Pires sobre a sua exímia capacidade de improvisação, que, a meu ver, é tão presente na sonata “Saudade”: ao

- longo de um trajecto estruturado e reflectido, transmite um constante fluir improvisatório;
- a ligação aos ideais românticos através do conceito de originalidade criativa e de liberdade na expressividade que está implícito nos termos “compositor inspirado”, “eleito”;
  - a ligação à poesia, fundamento da figura do músico romântico.

Alfredo Pinto, ao comentar a sonata “Saudade”, enuncia “(...) Ora onde existe a paixão, vive a saudade, eis porque procurou nos versos do **grande Poeta**, génesis da sua obra(...)” (Pinto 1915: 11), mencionando Camões como o paradigma de poeta, símbolo de um ideal romântico ligado ao culto da nacionalidade, e do sentimento poético. A escolha de versos de Camões, indiciam uma intenção clara de Óscar da Silva se integrar numa movimentação de procura da identidade nacional, iniciada por volta de 1870, que constituiu um esforço de reforma da cultura portuguesa.

Manuela Toscano expressa no seu estudo “Sinfonia à Pátria de Viana da Mota: Latência de Modernidade” que esta necessidade cultural da sociedade portuguesa leva o músico a adoptar uma atitude humanista, usando como arquétipo a figura de Liszt e de Schumann. A autora afirma ainda que o paradigma das escolas nacionalistas é integrado nas práticas composicionais, assentando as suas raízes na inspiração folclórica.

A escolha de Luiz Vaz de Camões como poeta da sua “Saudade” permite o estabelecimento de uma ligação entre Óscar da Silva e Viana da Mota que, na “Sinfonia à Pátria”, se baseia em textos deste poeta para elaboração do seu programa literário. Estilisticamente os ideais do romantismo germânico também os unem, assim como será de reter que Óscar da Silva se debruçou sobre o modelo do poema sinfónico, dando origem às obras “Marian” e “Alma Crucificada”. O ponto de não convergência entre estes dois compositores, ambos grandiosos pianistas, será a sua sustentação filosófica: Óscar da Silva aparenta não nutrir grandes preocupações de aprofundar intelectualmente os seus ideais, enquanto que Viana da Mota demonstra uma consciência estética, defendendo o ideal da metafísica da música instrumental, que concretiza na utilização do modelo do poema sinfónico.

## Conclusão

Óscar da Silva enquadra-se na figura de artista romântico, referenciada no capítulo 1 deste trabalho, na medida em que demonstra valorizar através da sua música sentimentos e emoções. É um músico de elevado sentimento poético, e que o demonstra através da valorização da cultura do seu país. O seu posicionamento social permite-lhe ser um músico independente, sem relações de subserviência, mas sempre rodeado de patrocinadores que apoiaram a sua carreira de compositor e intérprete.

Como romântico português, transmissor da estética germânica, Óscar da Silva foi um protagonista consciente e activo no processo cultural. Na fase em que se exilou por vontade própria no Brasil, mostra o seu profundo espírito de romântico, desencantando-se da vida citadina e vivendo em total recolhimento. Grande impulsionador das práticas musicais da burguesia abastada, o músico dedica-se à pedagogia e à composição de pequenas formas pianísticas, passíveis de serem mais facilmente interpretadas por músicos amadores.

Outros factores contribuem para que Óscar da Silva constitua uma figura plenamente romântica, como a demonstração da preferência pela música instrumental, principalmente o piano, assumindo claramente uma postura que se encaminha no sentido das ideologias da primazia da música instrumental. Músico de formação essencialmente germânica. vive segundo os ideais da linguagem poética, numa idealização das figuras virtuosísticas de Chopin e Liszt, que o seu público testemunha e aplaude entusiasticamente. Conhecedor da vida cosmopolita europeia, demonstra na sua obra a forte influência de vários compositores representativos do romantismo germânico.

Chopin não se enquadra em qualquer filiação estética da linguagem romântica, imprimindo um cunho muito próprio na exploração da capacidade poética do piano, e concebendo a sua obra com o intuito de servir a actividade concertística. Liszt, por seu lado, toma o virtuosismo como um elemento básico da concepção musical, dignificando-o através do elemento poético: a vida do itinerante virtuoso é encarada como um complemento espiritual do músico (capítulo 1.5).

Óscar da Silva, como Chopin, desenvolve uma linguagem poética muito própria (tão bem exortada por Alfredo Pinto, como explicitado no capítulo 4.3) não se alheando da

sua origem portuguesa, e dignifica o virtuosismo, tal como Liszt, através do elemento literário, de que são exemplos os seus poemas sinfónicos e a sonata “Saudade”. Ao contrário de Liszt, Óscar da Silva não demonstra ter uma personalidade que necessite de profundas sustentações literário-filosóficas, embora mantenha comprovado interesse pela literatura portuguesa e tenha desenvolvido actividades agregadas aos movimentos intelectuais da sua época; de notar que o compositor, enquanto jovem, entre 1900 e 1905, integrou um grupo Lisboa de artistas, escritores, actores e jornalistas, que se auto-denominaram “Grupo Luso-Penúria”.

Newman analisa as escolhas dos compositores germânicos do século XIX, chegando à conclusão de que 41% destas são compostas para piano solo e 21% para piano e violino, o que posiciona Óscar da Silva numa escolha instrumental preferencial deste período da história da música. A sonata “Saudade”, detentora de uma linguagem claramente romântica (capítulo 4.2) posiciona-se no romantismo tardio que, segundo Newman, se situa entre 1875 e 1915. A meu ver, mais importante que o posicionamento cronológico é a sua caracterização como sonata dominada estruturalmente pelo “motivo”, através da constante transposição de ideias, recombinação e desdobramento em novas ideias, que se sobrepõe à classicizante primazia do plano tonal.

Um dos expoentes máximos desta construção caleidoscópica da forma romântica é Rachmaninov (1873-1943) contemporâneo de Óscar da Silva (1870-1958). Porém, o compositor português recorre a um modelo de rigorosa estruturação utilizando uma forma dividida em quatro andamentos, bem diferenciados entre si, tanto no seu carácter como na escolha formal de cada andamento. Assim a sua concepção do modelo tradicional da sonata vienense alinha-se no modelo conservador, de que Brahms se tornou o paradigma. Brahms (capítulo 1.5) defende a estruturação das formas consagradas pela tradição clássica, restabelecendo o modelo de quatro andamentos distintos da sinfonia e da sonata. A comprovar esta perspectiva da preservação das forma clássica, Óscar da Silva compõe o “Quarteto em Ré Maior, com piano” que estreia no mesmo concerto que a sonata “Saudade”.

Como mencionado no capítulo 1.6, uma das inovações da sonata oitocentista consistiu no cruzamento de ideias entre os seus andamentos: a forma cíclica foi especialmente adoptada à medida que a ênfase principal era deslocada para as relações temáticas, que se tornaram predominantes sobre a estrutura harmónica. Segundo Benedetto “(...) A forma cíclica apresenta-se como a redução da sonata a um único andamento de

proporções muito amplas e de estrutura polivalente, de modo que possa dar ao mesmo tempo a imagem da tradicional divisão tripartida interna do andamento único da sonata (exposição - desenvolvimento - reexposição) e da também tradicional divisão do edifício da sonata em três ou quatro andamentos diferentes (...)” (Benedetto 1991: 122). Encarada desta forma, o seu sumo exemplo será a “Sonata para Piano em si menor”, de Liszt.

Sob uma perspectiva ideológica, o referido autor afirma “(...) A forma-sonata volta de novo, assumida totalmente em seus princípios construtivos e poéticos, mas, ao mesmo tempo, apresenta-se totalmente renovada tanto nos primeiros como nos segundos, dando lugar a um novo tipo que melhor que outros, pode ser qualificado de “forma cíclica” da sonata. (...) Coincidência de tradição e progresso, de estabilidade arquitectónica e fluidez improvisatória, de ligação lógica e de enfática evidência gestual; (...)” (Benedetto 1991: 121).

Os aspectos contidos nesta formulação de Benedetto são estilisticamente aplicáveis à sonata de Óscar da Silva; as derivações temáticas utilizadas constantemente pelo compositor, assim como o recurso a motivos que são citados ao longo da obra, demonstram uma opção de estruturação cíclica que Filipe Pires descreve do seguinte modo: «(...) Na sonata “Saudade” é utilizado o princípio cíclico da derivação temática, que abrange os seus quatro andamentos e lhe confere uma unidade de conteúdo (...)» (Pires 1995: 44).

Assim, e contraditoriamente ao seu aspecto formal, que se aproxima dos modelos conservadores adoptados por Brahms, esta sonata tem um cunho progressista, se vista sob a perspectiva da derivação temática que se encaminha para a forma cíclica, fomentada por Liszt (capítulo 1.6). Esta faceta de exploração dos modelos progressistas encontra-se confirmada na existência dos dois poemas sinfónicos compostos por Óscar da Silva, forma criada por Liszt, com o fito de desenvolver os seus ideais de música ligada à literatura, a música programática.

Assimilando todas as características que remontam à sua formação germânica, como comprovei ao longo deste trabalho, Óscar da Silva mantém sempre estilisticamente claras as suas raízes sedimentadas em Portugal. Penso que a naturalidade conseguida no cruzamento de duas culturas tão contrastantes se deve ao seu grandioso talento pianístico e fluente capacidade de improvisação, audíveis e reconhecíveis na sonata “Saudade”. A escolha de versos de Luiz Vaz de Camões, e o

próprio tema em si, constituem vestígios muito fortes dos ideais consciencializados pelo músico de defesa de uma cultura, e, por consequência, de uma música de cariz nacional. Este ideal é reforçado na obra em questão pela escolha dos motivos que dão início ao segundo e terceiro andamentos que, segundo Filipe Pires, encontram as suas raízes na música tradicional portuguesa.

De notar que esta consciencialização do compositor sobre a cultura portuguesa se reforça na terceira fase composicional, passando a mencionar sempre os títulos das suas obras em português (capítulo 3.2). Filipe Pires chama a atenção para o cuidado que Óscar da Silva teve sempre em colocar a bandeira do seu país natal no palco, durante os recitais realizados nas digressões internacionais. A sonata “Saudade” é assim testemunho desta personalidade que, nunca levando até às últimas consequências a exploração de vários territórios estilísticos, se esforçou por mostrar o melhor da sua cultura, através da defesa e promoção da música, num movimento de regeneração patriótica.

Esta exaltação patriótica, que encontra um dos expoentes máximos em Viana da Mota, nomeadamente na sinfonia “À Pátria”, ecoa-se na “Saudade”, não aparentando no entanto reflectir-se na vida social de Óscar da Silva. O compositor conheceu períodos de grande exaltação política, como o Ultimato de 1890 (como estudante em Lisboa), a proclamação da República e a Primeira Grande Guerra Mundial, desconhecendo-se, “(...) que se tenha envolvido no torvelinho das lutas partidárias (...)” (Pires 1995: 16). O silêncio do músico envolve a queda da Monarquia e o florescimento do Estado Novo, não sendo assim possível entender algum posicionamento filosófico/político, ao contrário de outras figuras como Luís de Freitas Branco, que se torna membro do movimento “Integralismo Lusitano”.

Óscar da Silva vive um patriotismo e saudosismo afastado das correntes políticas e filosóficas nacionais, optando por canalizar as suas convicções para a vida musical. A sonata “Saudade” encontra-se associada ao saudosismo incentivado por Teixeira de Pascoais em 1912; no entanto, o seu criador, Óscar da Silva, figura conceituada e defendida pelos meios artísticos e intelectuais portugueses, manteve uma atitude distanciada e de apolitização.

Assim sendo, pode concluir-se que, apesar de a sonata “Saudade” demonstrar:

- forte consciencialização dos seus sentimentos patrióticos;

- conhecimento e defesa da cultura portuguesa, comprovada na sua opção literária;
- aproximação à música popular, como os mencionados temas do segundo e terceiro andamentos;

não é, no entanto, possível afirmar nesta obra a criação de uma linguagem especificamente nacionalista que estabeleça o paralelismo com as correntes que proliferaram por toda a Europa.

Estas linguagens nacionalistas caracterizam-se pela incorporação da música popular na música erudita, conferindo a cada compositor, oriundo de cada nação, uma linguagem pessoal e que se desenvolve principalmente em países que se revelavam sedentos de atingir a sua identidade própria, através de um certo afastamento da linguagem predominantemente germânica do período romântico, como no caso dos russos e dos eslavos. A linguagem de Óscar da Silva integra elementos de raiz popular, sem no entanto chegar ao estabelecimento de um código que se possa afirmar ser assumido como marcadamente português, ou seja, não é atingida na obra em questão a necessária identidade nacional, que se alimentaria da invenção pessoal, ficando bem exposto o domínio da linguagem germânica própria da estética do romantismo tardio.

## Fontes de pesquisa

### Bibliografia

Bashford, Christina, "Chamber Music", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillian Publishers Limited, 2001, vol. 5, pp. 434-448

Benedetto, Renato di, *Romanticismo e scuole nazionali*, Turim, 1991

Borba, Tomás e Graça, Fernando Lopes, *Dicionário de Música*, Mário Figueirinhas Editor, Porto, 1996

Bozarth, George S. e Frisch, Walter, "Brahms, Johannes" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillian Publishers Limited, 2001, vol. 4, pp.180-227

Branco, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, 3ª ed., Mem Martins, Europa-América, 1995

Brito, Manuel Carlos de e Cymbron, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Universidade Aberta, 1992

Cymbron, Luísa, Filipe Pires "Óscar da Silva: estudo biográfico-analítico", (Recensão Bibliográfica) in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 1996, vol. 6, pp. 177-180

Daverio, John, "Schumann, Robert", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillian Publishers Limited, 2001, vol. 22, pp. 760-816

Eco, Umberto, *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*, 7ª ed., Editorial Presença, Lisboa, 1998

Fernandes, Cristina, "Silva, Óscar da" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillian Publishers Limited, 2001, vol. 23, p. 391

Kennman, Joseph, Thyson, Alan, e Burnhau, Scott G., "Beethoven", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillian Publishers Limited, 2001, vol. 3, pp.73-140

Mangsen, Sandra, Irving, John, Rink, John e Griffiths, Paul, "Sonata", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillian Publishers Limited, 2001, vol. 23, pp.671-687

Newman, William, *The sonata since Beethoven*, Nova Iorque, Norton, 1983

Nery, Rui Vieira e Castro, Paulo Ferreira de, *História da Música*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999

Pinto, Alfredo, *A sonata 'Saudade' de Óscar da Silva*, Lisboa, Ferin, 1915

Pinto, Ana Lúcia, Meireles, Fernanda e Cambotas, Manuela Cernadas, *História da Arte Ocidental e Portuguesa, das origens ao final do século XX*, Porto, Porto Editora, 2001

Pires, Filipe, *Óscar da Silva: estudo biográfico e analítico*, Porto, Edições Afrontamento, Câmara Municipal de Matosinhos, 1995

Rosen, Charles, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York London, 1998

Sadie, Stanley, *The Grove Concise Dictionary of Music*, The Macmillian Publishers Limited, 1994

Silva, A. Cunha, *Óscar da Silva - Sonata Saudade - A Viagem*, Saúde, Sá - Artes Gráficas, 2004

Toscano, Manuela, "Sinfonia À Pátria de Viana da Mota: Latência de Modernidade", in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 1992, vol. 2, pp. 185-198

Walker, Alan, "Liszt, Franz", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillian Publishers Limited, 2001, vol.14, pp.755-877

Webster, James, "Sonata Form" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillian Publishers Limited, 2001, vol. 23, pp. 687-701

Winter, Robert, "Schubert, Franz" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillian Publishers Limited, 2001, vol. 14, pp.655-729

### **Sítios na internet**

[www.angelfire.com/pq/unica/il\\_jmq\\_integralismo\\_lusitano\\_sintese.htm](http://www.angelfire.com/pq/unica/il_jmq_integralismo_lusitano_sintese.htm)

[www.biblioteca-nacional.pt](http://www.biblioteca-nacional.pt)

[www.cm-matosinhos.pt](http://www.cm-matosinhos.pt)

[pt.wikipedia.org](http://pt.wikipedia.org)

## **Anexo I**

### **Lista de obra**

## **Anexo II**

### **Partitura**

## **Anexo III**

### **Análise musical – I andamento**