

A ESCRITA BARROCA E CLÁSSICA PARA TECLADO

Cândida Borges

O texto a seguir apresenta uma comparação entre a escrita para teclado no período Barroco e a do período Clássico, focalizando compositores, gêneros, recursos do instrumento e caráter das obras.

A estética Barroca predominante sobre todas as produções musicais tinha como princípio a associação da música com características da retórica. A retórica interessava aos músicos e teóricos barrocos por 2 razões: ela fornecia conceitos de forma temporal e um vocabulário descritível, onde o intuito do seu discurso é promover afetos no ouvinte.

A associação da música com os princípios da retórica era uma parte fundamental da estética barroca que servia de suporte para o surgimento da música puramente instrumental. A analogia entre música e retórica se dava em vários níveis, desde o filosófico até às menores células rítmicas, métricas poéticas, “tone-feet”. Usando o vocabulário de sintaxe e pontuação, comparavam as hierarquias da estrutura gramatical e melódica ao nível do parágrafo e da seção musical, com especial atenção para a importância e clarificação dos menores segmentos da frase.

J. S. Bach observava precisamente as antigas regras da retórica não somente na sua performance, mas também nas suas composições. Essas regras devem ser observada na execução de suas obras, onde a elaboração do material temático exigirá mais tensão do que a sua simples exposição. Até mesmo a seus ornamentos devem ser concedido um sentido retórico. Eles pertencem a ambos os conceitos de expressão e da graciosa execução de uma idéia.

Outro importante aspecto da prática musical barroca, que surgiu com a associação da retórica e música era a “*doutrina dos afetos*”. Os afetos frequentemente se referiam às paixões e sentimentos que eram tratados como abstrações emocionais: estados de mente, sentimentos e reações características do homem, num sentido universal, tal como o amor, raiva, tristeza, etc. Os afetos era, assim, o conteúdo da música. Durante o final do sec XVII e o início do sec XVIII muitas peças, movimentos e seções de uma grande obra continham somente um afeto que moviam-se até que sua expressão estivesse completa.

Com o advento do Barroco, o surgimento do estilo *galante* em 1730 a 1750 e através de toda mudança das correntes musicais do resto do século, os conceitos retóricos e dos afetos, embora ainda praticados, começavam a enfraquecer e ceder espaço para o estilo *galante*, com seus elementos mutáveis e contrastantes e seus humores. A partir de 1750, os

afetos gradualmente perdiam suas qualidades objetivas, como estados emocionais racionalizados que unificavam uma peça, e eram substituídos pelas emoções subjetivas do compositor, sujeitas a mudanças e flutuações, assim como a expressão musical que as representava. Isso influenciou decisivamente o estilo das obras que foram criadas a partir de então, que baseava-se nos elementos musicais específicos para caracterizar o contraste de afetos, variações e interesses composicionais.

A tônica que o novo estilo do sec XVIII pôs na melodia deu origem a um tipo de sintaxe linear que contrastava acentuadamente com a anterior mudança constante de motivos e com o respectivo acompanhamento de baixo contínuo. A técnica normal de J. S. Bach, por exemplo consistia em anunciar a idéia musical de um andamento – um tema melódico-rítmico que dava corpo à emoção fundamental a exprimir em um único afeto – logo no início; este material era depois desenvolvido, com cadências relativamente raras e, regra geral, discretas, sendo a repetição seqüencial de frases o principal dispositivo estruturantes no interior de cada período. O resultado era um andamento extremamente coeso, sem contrastes enunciados, ou então um esquema formal de contrastes entre os tutti temáticos e as seções solísticas não-temáticas, mas, em qualquer dos casos, a estrutura era tão irregular que não havia uma sensação nítida de periodicidade, de frases antecedentes e conseqüentes. O novo estilo do sec XVIII, embora permanecendo fiel ao método de construção de uma andamento com base em tonalidades aparentadas, abandonou igualmente a idéia de um afeto ou emoção fundamental e começou a introduzir contrastes entre as várias partes de um andamento ou mesmo dentro do próprio tema ou temas. Além disso, em vez de se desenvolverem de forma contínua, as melodias passaram a articular-se em frases distintas, regra geral de dois ou quatro compassos (mais também muitas vezes de três, cinco ou seis compassos), dando origem a uma estrutura periódica. A substância melódica propriamente dita podia consistir simplesmente em figurações acórdicas, eventualmente ornamentadas por notas de passagem, grupetos, etc., ou então podia ser um animado *parlando* de frases rapidamente permutadas ou repetidas em eco, um tipo de melodia que teve origem na ópera *buffa* italiana, ou ainda um *allegro cantante* derivado em parte do estilo das árias das óperas sérias. As melodias numa tonalidade maior eram, por vezes, coloridas por passagem momentâneas ao modo menor. Durante muito tempo todas as melodias, especialmente as mais lentas, conservaram uma certa dose de ornamentação.

O ritmo harmônico da maior parte desta nova música é mais lento, e as progressões harmônicas menos pesadas do que no estilo antigo. A atividade fervilhante da melodia desenvolve-se sobre uma harmonia relativamente lenta e convencional, e as mudanças

harmônicas importantes coincidem quase sempre com os tempos fortes anunciados pelas barras de compasso. A redução do baixo e das harmonias ao papel de mero acompanhante da melodia tem a sua síntese num dos dispositivos mais utilizados na músicas para tecla de meados do século XVIII, o *baixo de Alberti*, batizado com o nome do compositor italiano Domenico Alberti (c.1710-1740). Este processo consiste em quebrar cada um dos acordes subjacentes num padrão simples de notas breves que, incessantemente repetido, cria uma ondulação discreta como pano de fundo, pondo em evidência a melodia. O baixo de Alberti revelou-se extremamente útil, especialmente para o compositores clássicos.

Em torno do meado do sec XVIII, os músicos do norte da Alemanha trocavam seus ideais expressivos da teoria retórica para um estilo musical mais intensamente expressivo: o *Empfindsamer Stil*, no qual o objetivo era a expressão íntima, sentimental e dinâmica. Esse estilo era uma variação do estilo galante.

A introdução do estilo expressivo na música instrumental, embora não tenha sido exclusiva dos compositores alemães, encontra nas suas obras a melhor ilustração. Esse estilo explorava muitas vezes o elemento de surpresa, com mudanças abruptas de harmonia, estranhas modulações, inflexões melódicas invulgares e fragmentadas, saltos expressivos, diversidades rítmicos, harmonias dissonantes ou ambíguas, pausas tensas, mudanças de textura, repentinos *sforzando*, mudanças dinâmicas frequentes e ornamentação considerável. Tais características faziam surgir rápidas mudanças de humor, que propiciavam a qualidade pessoal de expressão. Seus aspectos subjetivos e emotivos atingiram o auge nas décadas de 1760 e 1770.

O compositor mais destacável deste estilo foi Emanuel Bach. Ele absorveu as influências de peças dramáticas vocais e recitativos na sua música para teclado. Ele frequentemente utilizava saltos na melodia e variações rítmicas para soar como um recurso emocional ou recitativo. Esta era uma tendência do ideal do sec XVIII, no qual a música instrumental deveria imitar a música vocal, e o piano deveria soar como um canto. Isso não significava um *cantabile*, mas uma declamação musical, de acordo ainda com os princípios retóricos.

Sturm um Drang é um termo derivado da literatura alemã da década de 1770, utilizado para caracterizar o estilo musical da desta época, que influenciou o desenvolvimento de Haydn. A diferenciação da expressão apaixonada da música *Sturm und Drang* e do estilo *Empfindsamkeit* deve ser considerada como uma questão de nível e orientação. A descrição da música *Sturm und Drang* incluiria, além da grande sensibilidade, um aumento da aplicação de tonalidades menores, sínopes, ritmos propulsivos, cromatismos, mudanças

abruptas, e o uso do recitativo instrumental. A *Opera seria* foi o veículo principal do *Sturm und Drang*, não somente pelas árias sombria em tonalidades menores, mas principalmente pelo acompanhamento recitativo da orquestra, onde muitos dos sentimentos intensos são dramatizados pelo ator e a orquestra.

A música para teclado de Haydn e Mozart reflete as correntes do *Empfindsamkeit* e *Sturm und Drang*, sendo cada obra reflexo de um período mais influenciado por este ou aquele estilo.

Talvez a maior contribuição de Haydn para a história da música seja ter consolidado a sonata. É justamente no desenvolvimento do tema que Haydn se revelou um gênio e aperfeiçoou ao máximo essa forma musical.

Não se sabe ao certo quando Haydn começou a compor para o fortepiano. Parece que o clavicórdio foi muito mais utilizado por ele, para tocar, compor e ensinar. De acordo com o tipo de escrita idiomática, parece que suas primeiras sonatas foram escritas para o clavicórdio. Já a presença de indicações dinâmicas no Hob. 18,20 e 29 e a riqueza de texturas do Hob. 32 nos indicam uma diferenciação na escrita, que provavelmente ocorreu para instrumentos com recursos diferentes. Relatos históricos indicam a presença de um fortepiano na sua corte., mas não se pode afirmar que ele compôs especificamente para algum dos 3 instrumentos de teclado utilizados na época. Entretanto, observa-se que ele conhecia os instrumentos e seus recursos e, por isso, não economizava de empregá-los em suas obras.

O pianismo de Mozart talvez tenha sido mais marcante que o de Haydn, por ele ter se dedicado à carreira solística, enquanto Haydn se dedicou mais à composição e à música de câmara. Os indícios do uso do fortepiano por Mozart parecem ser mais evidentes. Suas magníficas habilidades como pianista pareciam levar um tipo de toque clavecinístico leve e non legato para o forte piano, o que ocasionou algumas críticas. Sugere-se então que suas obras sejam caracterizadas por este tipo de toque.

Se Haydn aperfeiçoou e consolidou a forma da sonata, Beethoven foi o gênio que mudou de lugar o eixo da história da música. Além de ter criado um novo estilo como pianista, como autor ele passou a exigir de seus intérpretes muito mais do que qualquer um jamais havia exigido. Se como intérprete Beethoven buscava de maneira angustiada tirar do piano o som de uma orquestra, como compositor escrevia exatamente da mesma forma, impondo aos pianistas essa mesma tentativa desesperada.

Beethoven se tornou conhecido no meio musical da época mais como um virtuoso pianista e improvisador do que como compositor. Sua técnica, em sua época áurea de

performance, era descrita como de imensa força, profunda expressividade e completo domínio do teclado e seus recursos. Essa mesma técnica está refletida nas suas obras, que requerem o espírito bravo e impetuoso da sua personalidade.

Cândida Borges
www.candidaborges.com
Rio de Janeiro, 18/01/2003

Cândida
Borges