

ADRIANO SEADI KLEEMANN

“As Tempestades na Música Programática”

Orientador: Alexandre Birnfeld

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa trata sobre a música programática e suas particularidades. Investiga seus processos de elaboração e seus conceitos. Como é feita a música programática, sua história e sua evolução. A Música Programática é um tipo de composição onde através da música puramente instrumental conta-se uma estória evocando imagens e ideias no ouvinte. É um fenômeno ocorrido exclusivamente na música européia ocidental e teve seu apogeu no período romântico do século XIX. Tratam-se, então, de peças orquestrais sem cantores ou letras. Neste trabalho foram analisadas determinadas peças e comparados trechos em comum entre elas. São trabalhadas músicas que tentam descrever musicalmente tempestades, como por exemplo, nas “Quatro Estações,” Vivaldi, num momento representa através da orquestra o som de uma tempestade, Beethoven faz o mesmo em sua sexta sinfonia, a “Pastoral”. Hector Berlioz, no final do terceiro movimento da Sinfonia Fantástica nos apresenta uma tempestade vindo de longe e para completar o estudo vemos a tempestade que está na Sinfonia Alpina de Richard Strauss. A ideia desta pesquisa é entender padrões nestes processos. Observar como cada compositor descreve uma situação. A razão de analisar uma tempestade se dá por ser este um acontecimento sonoro por natureza, ficando assim mais prático de se observar os padrões utilizados pelos compositores.

**OBJETIVO** Analisar e comparar trechos de obras instrumentais descritivas que têm em comum o elemento tempestade, através de audições e análise de partituras, para compreender padrões musicais.

**METODOLOGIA** Para realizar esta pesquisa foram empregados os seguintes métodos; foram lidos livros sobre história da música e guias de concerto, como GROUT e PALISCA (2001); GALWAY (1982); TRANCHEFORT (1986), o que foi necessário para fundamentar o trabalho teoricamente e para escrever a parte histórica. Depois partituras foram empregadas na análise das músicas em si, junto com audições musicais focadas. Então inicialmente foi feita uma observação geral de cada música, reparando aspectos como tonalidade, andamento e harmonia. Orquestração e timbre são muito importantes porque dão voz à peça. E por fim detalhes como o uso de dissonâncias, tipos de escalas, pausas e dinâmicas. Sendo concluída a análise é possível identificar padrões na construção musical de compositores de diferentes períodos e ao mesmo tempo perceber o uso que cada um dá a estes recursos determinando assim suas características pessoais para a sua obra, dando identidade à música. Na análise das partituras foram detectados elementos musicais tais como, dissonâncias, acordes diminutos, cromatismo e o uso do trítone, por exemplo. Na música, quando há a ocorrência de sons que parecem “instáveis”, pode-se dizer que são dissonâncias. Geralmente quando ocorrem estas dissonâncias na música o ouvinte fica na expectativa de que ocorra uma resolução consonante. Dissonância e consonância são termos que em música se referem à harmonia, melodia e mesmo ritmo. A partir desses elementos foi possível identificar a construção sonora das tempestades nos trechos das obras escolhidas e observar padrões.

## DESENVOLVIMENTO

VIVALDI E AS QUATRO ESTAÇÕES. Os quatro concertos que formam As Quatro Estações são respectivamente em mi maior (a Primavera), em sol menor (o Verão), em fá maior (o Outono) e em fá menor (o Inverno), têm a estrutura rápido-lento-rápido. Cada estação é precedida de um soneto explicativo em italiano. Nos movimentos rápidos, os detalhes pitorescos correspondem a uma sucessão de episódios distintos e separados pelo retorno periódico de um tema principal onde a massa orquestral expressa o matiz que domina o trecho como, despreocupada alegria da Primavera, langor acabrunhante do Verão, danças para festejar a safra do Outono, tremores de frio do Inverno; nos movimentos lentos estes detalhes refletem a simultaneidade de diversos acontecimentos sonoros. Em As Quatro Estações, Vivaldi utiliza os instrumentos de cordas com muito engenho. No primeiro movimento de A Primavera, por exemplo, um grande unísono representa os raios e trovões e no último movimento do Verão uma tempestade. “Ouvindo-se As Quatro Estações, a verdade da pintura se impõem, mas é a beleza dos sons que emociona” (TRANCHEFORT, 1986, pág. 904). Para esta pesquisa foi analisado o terceiro movimento do concerto “O Verão”.

BEETHOVEN E A PASTORAL. Beethoven tem um papel fundamental na história da música programática do século XIX. Sua sexta sinfonia em fá maior, conhecida como “A Pastoral” é carregada de elementos descritivos. Apesar de já se ter produzido música de caráter programático antes do século XIX, esta peça, a sexta sinfonia de Beethoven vai influenciar de forma direta os grandes autores de música descritiva como Berlioz e Liszt. Vamos, portanto, falar um pouco sobre ela. Foi tocada pela primeira vez em 22 de dezembro de 1808 na cidade de Viena na Áustria. No programa dizia, “Antes expressão do sentimento do que pintura”. Publicada em 1826 leva o nome de Sinfonia Pastoral ou Recordação da vida no campo. Beethoven fez indicações no programa e subtítulos, mas insistiu no caráter subjetivo da peça. O ouvinte deve imaginar as situações. A sinfonia “Pastoral” tem cinco movimentos ao invés dos quatro tradicionais, os três últimos são encadeados ficando assim: Allegro ma non troppo; Andante molto mosso; Allegro; Allegro; Allegretto. Cada um dos cinco andamentos tem um título descritivo que evoca uma cena da vida no campo. Beethoven inseriu a seguir ao Scherzo (Folguedo dos Camponeses), um andamento suplementar (Tempestade), que serve para introduzir o Finale (Sentimentos de Gratidão Após a Tempestade). Na coda do Andante (Cena à beira do regato), a flauta, o oboé e o clarinete imitam o som de pássaros, o rouxinol, a codorniz e o cuco. Segundo o próprio compositor, as descrições não devem ser seguidas ao pé da letra. A ideia é exprimir sentimentos mais do que fazer descrições. Procura ilustrar cenários naturais e sugerir estados de espírito proporcionados pela contemplação da natureza. Falaremos especificamente do quarto movimento da “Pastoral” de Beethoven intitulado “A tempestade”. (GROUT; PALISCA, 2001, p.575)

BERLIOZ E A “SINFONIA FANTÁSTICA”. Berlioz só escreveu música quando estimulado por impressões literárias; ele mesmo foi um grande escritor e um grande crítico musical. Foi um compositor muito importante mesmo não sendo um grande instrumentista. Sua obra é autobiográfica. Suas inovações na música vão influenciar outros mestres do seu tempo, como por exemplo, a ideia fixa à Wagner e a ideia de programa à Liszt. Berlioz não é o fundador da “música de programa”. Quando compôs a “Sinfonia Fantástica” (1830), na verdade procurava fazer algo que fundisse e intensificasse de maneira sugestiva, elementos

autobiográficos, modelos de identificação da literatura e por fim a riqueza da expressão musical. Ele tenta transpor para a música uma postura literária. Os programas que ele publica para isto não são para explicar o conteúdo da música, mas está interessado na relação experimental entre o texto lido e a música ouvida. Berlioz deu a esta obra o subtítulo de “Cenas da vida de um artista”, e escreveu para ela um programa que é uma autêntica autobiografia. (GROUT; PALISCA, 2001) A ideia de Berlioz era associar a música às imagens. A obra é um drama musical sem palavras. A Sinfonia Fantástica tem cinco movimentos, unidos por um mote, com um programa pormenorizado, (que na época da primeira apresentação foi inclusive publicado no jornal), sobre o amante que segue a amada por entre acessos provocados pelo ópio, com alucinações cada vez mais curiosas até que ela se transforma, na Noite de Santa Valpurga, numa feiticeira má, dançando na sepultura de seu amante. Uns dois anos antes do aparecimento da Sinfonia Fantástica, Berlioz assistira uma temporada inglesa de peças de Shakespeare no Teatro Odeon e apaixonou-se pela atriz Harriet Smithson. A moça porém rejeitou o amor do artista e este então compôs a peça, o que o ajudou a superar a paixão infeliz.

**RICHARD STRAUSS E OS POEMAS SINFÔNICOS.** Strauss é considerado um reacionário em termos musicais, pois seguiu por um momento as tendências de Brahms. Por um período foi Wagneriano. Compôs inúmeros gêneros como ópera, música sinfônica e canções, mas é na música programática que se destaca mais. É considerado um dos mais famosos compositores do pós-romantismo alemão e foi logo desde o início de sua carreira que aderiu à tradição do poema sinfônico onde seus grandes modelos foram Berlioz e Liszt. Foi um maestro famoso e trabalhou nos teatros de Munique, Weimar, Berlim e Viena e também participou de turnês pelo mundo onde regeu as principais orquestras. Foi uma figura dominante no panorama musical alemão da primeira metade do século XX. Os seus poemas sinfônicos foram todos praticamente escritos antes de 1900 e as óperas depois disto. Para um poema sinfônico há dois tipos de possibilidade para seu programa, ele pode ser “filosófico”, onde situa-se no campo genérico das ideias e emoções e não narra episódios ou incidentes em particular. O outro tipo de programa para um poema sinfônico é o que podemos chamar de “descritivo” em que o autor busca ilustrar musicalmente episódios não musicais.

**VIVALDI - O VERÃO - 3ª MOVIMENTO.** O terceiro movimento de O Verão (Presto em sol menor) é construído sobre ostinatos em semicolcheias, alternando escalas ascendentes e descendentes que sugerem o movimento do vento e da chuva. As pausas entre frases criam tensão e expectativa, enquanto o uso pontual de sétimas e acordes diminutos gera uma sensação de instabilidade. Embora o cromatismo fosse pouco comum no Barroco, Vivaldi o emprega sutilmente para intensificar o caos sonoro, antecipando recursos explorados séculos depois. A instrumentação restrita às cordas exige engenhosidade na produção dos efeitos: o trovão é sugerido por ostinatos graves em oitavas, e o violino solo, com escalas velozes, traduz o relâmpago. Vivaldi inaugura uma linguagem pré-programática, ainda sem o aparato romântico do século XIX, mas já pautada em uma escuta imagética do som.

**BEETHOVEN - SINFONIA PASTORAL Nº6.** A Sinfonia nº 6 em Fá Maior, “Pastoral” (1808), marca um divisor de águas. Embora Beethoven insistisse que a obra expressa “sentimento mais que pintura”, o quarto movimento — A Tempestade — é nitidamente programático. Escrito em presto, o trecho utiliza uma orquestra expandida, com tímpanos, trompas e

madeiras em papel central. Beethoven amplia o uso de dissonâncias e cromatismos para gerar ruído e tensão, fazendo da orquestra uma paisagem sonora. O movimento alterna passagens ascendentes e descendentes, que simbolizam relâmpagos e chuva, e recorre a trêmulos e ostinatos nos graves, representando trovões. Os tímpanos assumem papel pictórico, simulando o ribombar distante. O compositor explora ainda a sobreposição de subdivisões rítmicas (cinco contra quatro) e pausas expressivas, transformando o silêncio em elemento dramático. Sua tempestade é psicológica e simbólica, uma metáfora sonora do conflito humano, em que o natural se torna espelho da emoção.

**BERLIOZ - SINFONIA FANTÁSTICA – 3º MOVIMENTO.** Com A Sinfonia Fantástica (1830), Berlioz eleva a música programática à condição de narrativa autobiográfica. O terceiro movimento, Cena nos Campos, encerra-se com uma breve mas emblemática representação de uma tempestade distante. O diálogo entre corne inglês e tímpanos constrói um cenário sonoro que evolui do pianíssimo ao fortíssimo, evocando trovões ao longe. Os tímpanos, afinados em fá, si  $\flat$ , dó e lá  $\flat$ , formam um acorde de fá menor com quarta adicionada, gerando um cluster dissonante que simboliza a instabilidade atmosférica. O uso alternado das pausas cria sensação de espaço e distância, enquanto a dinâmica oscilante aproxima e afasta o som do ouvinte. Em Berlioz, a tempestade nunca se concretiza plenamente — ela é pressentida, um fenômeno emocional mais do que físico. A sutileza da instrumentação, restrita a poucos timbres, traduz a introspecção do herói romântico. O emprego do trêmulo rápido nos tímpanos e a condução harmônica em modo menor consolidam o uso da dissonância como elemento expressivo de tensão.

**RICHARD STRAUSS - UMA SINFONIA ALPINA.** Com Eine Alpensinfonie (1915), Richard Strauss atinge o auge da orquestração descritiva. O movimento Trovoada e Tempestade reúne todos os recursos técnicos acumulados ao longo de dois séculos de música programática. A peça apresenta modulações sucessivas (si  $\flat$  menor, dó menor) e alternâncias métricas que intensificam o caráter instável. O compositor utiliza uma orquestra monumental, com mais de cem instrumentistas, incluindo máquina de vento e máquina de trovão, além de órgão, harpas e celesta. As escalas descendentes cromáticas representam a chuva torrencial, enquanto as ascendentes, nos piccolos e clarinetes, sugerem relâmpagos. Os glissandos na harpa e as quiálteras sobrepostas em diferentes divisões rítmicas produzem ruído e complexidade textural, aproximando a música da sonoplastia cinematográfica. Strauss combina tradição e modernidade: preserva os ostinatos e arpejos dos predecessores, mas os funde a uma harmonia cromática em dissolução tonal. Sua tempestade é total: sonora, visual e emocional, uma catarse orquestral que encerra a tradição romântica e antecipa as vanguardas do século XX.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS.** Após a análise e a reflexão acerca da música programática, acredito que se tenha apropriado melhor dos seus conceitos. Este tipo de arte tem grande parte de sua beleza no fato de tentar representar o mundo físico através da música. Na pesquisa podemos notar certos padrões e convenções. Na tentativa de caracterizar um temporal os compositores se serviram de elementos musicais tais como: escalas ascendentes e descendentes, principalmente as descendentes, para representar a chuva caindo; rápidos arpejos ascendentes podem dar a ideia de raios cruzando o céu; os ostinatos são usados por todos os autores, cada um a seu modo, simulando nuvens que pesam no ar e a turbulência característica. Vimos também o uso de dissonâncias nos acordes diminutos e na ocorrência de cromatismos. Essas dissonâncias aparecem em

todos os períodos da música abordados nesta pesquisa, mas quanto mais moderna, maior e mais ousado é esse uso. Quanto mais moderna é a peça maior é a orquestra e saber usá-la é sinal de talento na arte. Mas isso não tira o valor da orquestra menor, pelo contrário, a ressalta, pois com timbres reduzidos é necessária muita habilidade para dar voz e identidade aos diferentes elementos que representam uma tempestade. Quando a descrição se refere a algo que por natureza já é sonoro, não poderá fugir muito da característica desse som. Uma tempestade sempre terá aspectos descendentes, como escalas ou arpejos para representar chuva caindo, por exemplo. Mas a música programática vai além da mera descrição de sons concretos; ela, em sua história e evolução descreveu também personagens, fatos, emoções e ideias. Isto é bem mais complexo tanto para o compositor quanto para o ouvinte. Para tanto essa música era acompanhada de um livreto ou programa, daí seu nome, música programática. Esse programa auxilia o espectador a entender o que cada motivo musical representa. Mas de toda forma a interpretação, seja do que for, sempre terá um aspecto individual que além de ser respeitado deve ser considerado como norteador da arte. A música quando relacionada com um objeto descritível, desde um fenômeno da natureza a um personagem de psicologia complexa, tem o poder de mexer com a imaginação de uma forma intensa e por esse motivo extremamente saudável. A leitura e a cultura em geral são de máxima importância, mas pensar e imaginar talvez sejam essenciais.

#### Referências

- CARPEAUX, Otto Maria. Uma Nova História da Música. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.
- CHEDIAK, Almir. Harmonia & Improvisação, vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- GALWAY, James. A Música no Tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- GROUT, Donald; PALISCA, Claude. História da Música Ocidental. Lisboa, 2001.
- HINDEMITH, Paul. Harmonia Tradicional. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.
- PAHLEN, Kurt. História Universal da Música. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- TRANCHEFORT, François René. Guia da Música Sinfônica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. São Paulo: UNESP, 2001.
- WAGNER, Richard. Beethoven. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.