

Elementos impressionistas na obra *En Rêve* de Henrique Oswald

André Cardoso (UFRJ, Rio de Janeiro)
alcdcardoso@superig.com.br

Resumo: Estudo sobre a influência da linguagem do impressionismo musical na obra do compositor brasileiro Henrique Oswald (1852-1931), através da análise da obra *En Rêve*. Identifica também como o compositor se insere no panorama musical brasileiro e europeu do final do século XIX e início do século XX.

Palavras-chave: Henrique Oswald, impressionismo, música brasileira, *En Rêve*, análise musical.

Impressionistic elements in Henrique Oswald's work *En Rêve*

Abstract: Study about the influence of musical Impressionism on the compositional style of Brazilian composer Henrique Oswald (1852-1931), through the analysis of the work *En Rêve*. It also puts the composer in the perspective of the Brazilian and European Music scenes at the end of the Nineteenth and beginning of the Twentieth Century.

Keywords: Henrique Oswald, Impressionism, Brazilian music, *En Rêve*, musical analysis.

1 - Introdução

Henrique Oswald (1852-1931) pertenceu a uma época em que a estética do romantismo foi abalada em seus ideais, por um lado, pela gradual dissolução do sistema tonal e, por outro, pela transformação da sintaxe discursiva que, herança do classicismo, era baseada no confronto temático. As inovações introduzidas por Liszt e Wagner no campo da harmonia e por César Franck, Fauré e Debussy no campo do discurso e da forma, foram completamente absorvidas pelo compositor brasileiro, cuja obra “tem o mérito de não sofrer a defasagem em relação ao que era composto na Europa na ocasião” (MARTINS, 1990, p. 130).

A virada do século foi um período crucial na definição de novas estéticas. Ao ultra-romantismo do século XIX foram contrapostas novas formas de sentir, pensar e construir em arte que irão cristalizar-se nas obras dos pintores impressionistas, na poesia dos escritores simbolistas e na música de Claude Debussy (1862-1918). Paul Griffiths chega a estipular como marco para o início da música moderna a data de composição de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, que é uma obra de 1892 (GRIFFITHS, 1987, p. 07).

A obra de Henrique Oswald, um artista engajado em seu tempo, reflete sua evolução estética e a incorporação de elementos estilísticos que superam a linguagem romântica. A respeito do *Quarteto op.46* para cordas, por exemplo, que é uma obra de 1921 e portanto do período de plena maturidade do compositor, Régis Duprat nos fala que “podemos contemplar, nesse quarteto, um Oswald moderno, arrojado, inesperado para a expectativa tradicional romântica do conjunto de sua obra” (DUPRAT, 1984).

O romantismo de Henrique Oswald foi, na visão de Luiz Heitor, “um romantismo policiado, ‘parnasiano’, sem as efusões delirantes do período áureo, sem o pessimismo sombrio, sem o tecido musical sobre carregado dos mestres alemães”. Ao mesmo

tempo Luiz Heitor identificou três diferentes influências no estilo do compositor: a alemã, devido à “profundezas de pensamento” e amplo domínio das questões formais; a francesa pelo requinte, clareza e uma “cuidadosa escolha das harmonias”; e a italiana por sua facilidade melódica (AZEVEDO, 1954, p. 50). Já Mário de Andrade, contrariamente, identificou em Oswald “uma sensibilidade melódica afastadíssima da volúpia italiana e da masculinidade alemã. Mas que tem manas pela Rússia e o pai em França” (ANDRADE, 1963, p. 166).

Segundo definição de Bruno Kiefer, Henrique Oswald é um compositor cuja música é “o resultado de um caldeamento muito sutil de elementos alemães, franceses e italianos; uma espécie de cosmopolitismo pós-romântico, assinalado pelo bom gosto, por uma sensibilidade refinadíssima e um domínio do metier invejável” (KIEFER, 1982, p. 129).

Esse cosmopolitismo de Henrique Oswald refletiu-se em sua música. Não se poderia exigir algo diferente de um compositor nascido no Rio de Janeiro, filho de pai suíço e mãe italiana, que residiu a maior parte de sua vida na Itália e cujo idioma doméstico era, além do italiano, o francês.

2 - *En Rêve*

O objetivo do presente trabalho é mostrar a presença do chamado impressionismo musical na obra de Henrique Oswald através da análise da obra *En Rêve* em sua versão para orquestra¹. A partitura utilizada para tal fim é uma cópia manuscrita pertencente ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ². A opção pela versão orquestral da obra, escrita originalmente para piano, foi em razão da maior possibilidade que a mesma oferece para a identificação de elementos da linguagem impresionista, através da instrumentação e maneira de orquestrar do compositor.

Em nenhuma das duas versões aparece a data de composição da obra. Podemos especular, entretanto, que a mesma foi escrita no período que abrange os últimos 20 anos de vida do compositor, quando, em 1911, assumiu as funções de professor de piano do Instituto Nacional de Música, segundo podemos concluir a partir do que diz Leosinha Magalhães de Almeida, uma de suas alunas e primeira biógrafa:

“Un Rêve é um fascinante sonho de fadas ao som de uma harpa eólica. Conservo-lhe o autógrafo com ternura filial e imensa gratidão. É que foi composto para mim e a mim ofertado como presente de aniversário, num gesto largo de generosidade do meu querido e inesquecível mestre e amigo (...). Deu-me Henrique Oswald em datas diferentes, dois manuscritos dessa composição. O primeiro trazia o título de ‘Reverie’, o segundo o de ‘Un Rêve’, mas ficou sendo ‘Un Rêve’ o nome definitivo”. (ALMEIDA, 1952, p. 75)³

¹ Gravação da obra no CD “Leopoldo Miguez & Henrique Oswald” com a Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ, regência de André Cardoso. Selo UFRJ/Música (EM-UFRJ006).

² Editada a partir do projeto de pesquisa de André Cardoso na UFRJ “Digitalização e edição de obras do acervo de manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ” (Código SIGMA nº 10.508).

³ Leosinha Magalhães de Almeida usa em seu livro a grafia “*Un Rêve*” para a obra. Adotei a grafia que aparece na cópia manuscrita da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

Em várias obras do compositor os títulos demonstram a sugestão de elementos extramusicais, não com a intenção de descrevê-los realisticamente, mas de retratá-los, talvez, psicologicamente. São, entre outras, *Paysage d'automne* (1898), *Sur la Plage*, *En Nacelle* e *Il Neige* (1902). Outro ponto em comum entre elas, além dos títulos em francês, é o fato de algumas terem sido posteriormente orquestradas, como *En Rêve*.

Segundo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo o título para *Il Neige*, sua famosa obra para piano que venceu o concurso de composição do jornal francês *Le Figaro*, só foi colocado após a composição da mesma, segundo sugestão da esposa do compositor, o que sugere a falta de intenção programática do autor no ato da criação (AZEVEDO, 1954, p. 50 e 51). Airton Barbosa, entretanto, diz que “o mesmo não deve ter ocorrido em relação à *Sur la Plage*, cujo início, de conotações ligeiramente impressionistas, parece sugerir o movimento das ondas do mar, com procedimentos sonoros conscientemente buscados pelo autor para atingir seus objetivos pictóricos” (BARBOSA, 1979).

Podemos considerar tal afirmação também pertinente a *En Rêve*, afinal, Leosinha Magalhães de Almeida disse ser a peça “um fascinante sonho de fadas ao som de uma harpa eólica”, sugerindo uma espécie de cena ou programa para a obra.

Antes de entrarmos na análise da obra é fundamental a compreensão de alguns aspectos importantes da linguagem do chamado impressionismo musical. O termo impressionismo surgiu nos anos setenta do século XIX a partir do círculo de pintores franceses cujo principal expoente foi Claude Monet (1840-1926). Aplicado à música, ainda que com reservas, tem na figura de Claude Debussy seu principal expoente. Representou um primeiro rompimento com o romantismo de caráter germânico e foi uma arte típica da estética francesa. A música impressionista antes de tudo evoca a natureza (*La Mer*), exprime sensações (*Prélude à l'après-midi d'un faune*), luzes e cores (*Images* e *En blanc et noir*) e perfumes (*Les parfums de la nuit*). Segundo Jacques Stehmann “o valor sonoro substitui o valor expressivo. É a beleza objeto, o anti-romantismo e o fim da hiperexpressão do eu” (STEHMAN, 1979, p. 237). No campo da linguagem musical alguns pontos podem ser enumerados como representativos:

1. Forma livre, com as estruturas ordenando-se de acordo com o desenvolvimento da obra;
2. Sintaxe dos acordes baseada nos encadeamentos livres;
3. Paleta orquestral de sonoridades fluidas, onde prevalece o colorido e a combinação de timbres;
4. Exploração orgânica de motivos e células temáticas e não de temas com o objetivo de desenvolvimento;
5. Sutilezas de escrita rítmica baseada em polirritmia e na flutuação do andamento;
6. Utilização de escalas exóticas e modais;
7. Cromatismo.

Tais elementos da linguagem musical impressionista podem ser identificados na obra de Henrique Oswald.

En Rêve é uma pequena peça de 41 compassos que formalmente obedece a um esquema ternário, sendo a recapitulação constituída, de maneira condensada, apenas pela primeira frase da seção inicial.

A escolha das tonalidades de cada uma das partes já demonstra claramente a preocupação do autor com relação ao colorido orquestral. O Si Maior inicial, por ser uma tonalidade com muitas alterações, provoca uma sonoridade mais opaca devido à não liberação dos harmônicos naturais das cordas. A seção intermediária, na tonalidade de Sol Maior, possui uma sonoridade mais brilhante, não só devido à tonalidade escolhida como também ao uso de instrumentos de registro agudo na orquestração. A terceira parte, recapitulação da primeira, vem também em Si Maior.

A instrumentação revela o cuidado do compositor em tornar a orquestração o mais leve e transparente possível. Junto a duas flautas aparecem uma de cada das madeiras, uma pequena seção de metais, constituída de duas trompas e um trompete, uma harpa, tímpanos e o quinteto de cordas.

A obra inicia com o motivo apresentado pela clarineta acompanhada por figurações em quiáleras a cargo de violinos II e violas. Tal figuração, além de proporcionar um acompanhamento à melodia serve de fio condutor rítmico a toda primeira seção. A articulação em legato e o uso da sordina propiciam uma espécie de tranquilidade serena, dando o clima de “sonho” procurado pelo autor. Por outro lado o ritmo, acéfalo e deslocado em sua acentuação pelas ligaduras, causa certa instabilidade (Ex.1). A utilização da flauta em seu registro grave, no fim da extensão do instrumento (Ex. 1, c. 2 e 4), mostra a intenção do compositor em buscar sonoridades e timbres para criar climas que representem, coloristicamente, a imagem sugerida pelo título da obra.

Aos poucos a orquestração vai se adensando com a introdução de outros instrumentos. Passagens cromáticas a cargo de violoncelos (Ex. 1, c.4) e oboé (Ex. 1, c.8) dão à música certa sensualidade contida, que é um dos dois caracteres psicológicos, junto com a comicidade, identificados como salientes na música de Henrique Oswald por Mário de Andrade. Uma sensualidade que ele define como “blandiciosa, cheia de dengue, um pouco passiva, bastante feminina” (ANDRADE, 1963, p. 166).

Molto lento

Ex.1 - *En Rêve* (c.1-8) de Henrique Oswald.

A partir do compasso 9 a melodia é repetida pela clarineta com o dobramento de um violino solista até o momento de maior densidade orquestral (Ex. 2, c.13-14), aonde dobramentos entre sopros e as cordas em *divisi*, conduzem ao ponto culminante de toda a seção. Em poucos compassos a orquestra retorna ao clima inicial com a nítida função de conclusão. O estreitamento do motivo inicial na região mais grave dos violinos (Ex. 2, c.15-16) e as imitações com o inciso que representa o impulso inicial da melodia, a cargo da primeira trompa e do trompete (Ex. 2, c.17-18), além de finalizar a seção conduz à segunda parte da obra.

Ex.2 - *En Rêve* (c.13-18) de Henrique Oswald.

A segunda seção aparece inicialmente confiada às madeiras agudas, harpa e um violino solista em orquestração camerística, onde o compositor lança mão de um procedimento típico do impressionismo, que são os acordes em movimentos paralelos. (Ex. 3, c.19-22).

Com a função de contrastar com a seção precedente, a segunda parte não apresenta cromatismos e é tonalmente mais clara. O ritmo é mais regular, com a harpa estabelecendo seu fluxo em arpejos, além de ser um novo elemento de combinação tímbrica.

19 Fl Ob
Cl p
Vlno I solo, s/sord.
molto espressivo
Harp

Ex.3 - *En Rêve* (c.19-22) de Henrique Oswald.

Após uma reiteração do motivo em acordes dos sopros, com o reforço das cordas agudas em *divisi*, é preparada a recapitulação do motivo inicial, através, mais uma vez, das imitações entre a primeira trompa e o trompete. A obra finaliza com a volta ao ambiente inicial, um pouco mais denso orquestralmente e de forma mais concisa, apenas oito compassos.

34 Vlno I em 8^a
Cl Ob Fl pp
Vlno II Vla
Trpa I
Trpa I Vc
pp
Tutti
Trpa I e II
Cb+Fag 8^a Vc
> pp

Ex.4 *En Rêve* (c.34-41) de Henrique Oswald.

A preocupação em bem dosar o equilíbrio da orquestra e em criar, de maneira bastante sutil, o ambiente desejado leva o compositor a nunca utilizar, de maneira plena, todo o efetivo orquestral, além das dinâmicas privilegiarem as gradações de *p* e *pp*, sendo o *f* aplicado apenas uma vez (Ex. 2, c.13-14).

O ritmo na primeira parte é mais instável, devido à polirritmia causada pelo confronto de unidades de subdivisão binária e ternária, além dos procedimentos de deslocamento de acentuação, já anteriormente descritos. O andamento “molto lento” também contribui para certa flutuação no tempo. Com relação ainda à orquestração percebe-se o uso moderado que o compositor deliberadamente faz dos instrumentos de registro grave, como o fagote, os violoncelos e contrabaixos e da seção dos metais, especialmente os trompetes, na sua intenção de sugerir um ambiente de sonho.

3 - Conclusão

Diversos musicólogos diretamente influenciados pela ideologia do modernismo, mas ao mesmo tempo admiradores do compositor, tentaram encontrar elementos nacionais em obras de Henrique Oswald. Em composições como o segundo dos *Três Estudos para piano*, o Scherzo da *Sinfonia op.43*, o segundo movimento da *Sonata op.36 para violino e piano* ou o trio *Serrana*, são destacados “uns laivos de modinha na melodia” ou a “incursão do compositor nos domínios do sincopado” (AZEVEDO, 1956, p. 133).

Os mais críticos por sua vez recriminaram abertamente a falta de nacionalismo do compositor. Mário de Andrade “o considerava teoricamente um inimigo”, pois, apesar de considerar Oswald o mais completo e inspirado compositor de sua geração, lamentava o “formidável aliado” perdido da causa nacionalista (ANDRADE, 1963, p. 169).

Levando as teorias nacionalistas ao seu formato mais radical, Bruno Kiefer chegou a dizer que a obra de Oswald “não tem nada a ver com o Brasil e que o simples fato de um compositor ter nascido no Brasil não implica necessariamente que sua criação artística pertença ao patrimônio cultural brasileiro” (KIEFER, 1982, p. 128 e 129). Julgar a obra de um compositor apenas por esse tipo de premissa é uma forma por demais tendenciosa de avaliar a sua real contribuição, o que Eduardo Monteiro chama de “uma equação simplista, na qual a importância do compositor é determinada pelo índice de características nacionais de sua obra” (MONTEIRO, 2006, p.68).

Tal posicionamento atingiu não só Henrique Oswald, mas igualmente os demais compositores representantes de nosso romantismo musical.

Com extraordinária lucidez para o momento histórico em que vivia, Mário de Andrade, em artigo escrito em 1931, por ocasião da morte de Henrique Oswald, já criticava esse tipo de postura radical de “brasileiro de última hora” taxando-a de “ignorância vaidosa” e confessando que mesmo compositores não aliados à causa do nacionalismo deveriam ser considerados “expressão artística do Brasil” (ANDRADE, 1963, p. 169).

A principal contribuição de Henrique Oswald ao patrimônio musical brasileiro foi exatamente a ampliação do universo sonoro melódico-harmônico e formal da música praticada no Brasil nas últimas décadas do século XIX e início do século XX, à época dominada ainda pelo italianoísmo operístico e pelas peças de salão. Junto com Leopoldo Miguez (1850-1902), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Braga (1868-1945), Oswald deu um cunho mais profissional à música brasileira. Segundo Régis Duprat

“sem a disseminação de uma técnica de manipulação da construção melódica não teria surgido e se desenvolvido no Brasil, como na Europa, a sensibilidade e a preocupação pelo aproveitamento do repertório folclórico (...) E quando isso ocorreu no Brasil, Oswald já superara o melodismo na sua obra, buscando novas trajetórias”. (DUPRAT, 1984)

Com uma técnica composicional muito superior à maioria dos músicos brasileiros de sua época, a modernidade de Henrique Oswald consistia em ser absolutamente contemporâneo aos seus colegas europeus. Vista sob esse ângulo, a importância de sua obra para a música brasileira é muito maior do que a atribuída por seus críticos.

Referências Bibiográficas

- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.
- ALMEIDA, Leosinha Magalhães de. *Henrique Oswald*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. Henrique Oswald: o homem, o artista e a obra. *Anuário do Museu Imperial*, v. XV. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1954.
- _____. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BARBOSA, Airton. Henrique Oswald (1852-1931). *Documentos da Música Brasileira* v. 11. LP MMB 79.011. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- DUPRAT, Régis. Henrique Oswald: o autor e a época. *Música de Câmara* v. 1. Série Discos de Cultura BASF 002, São Paulo, 1984.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- MARTINS, José Eduardo. A obra de Henrique Oswald. *Encontros sob música (1980-1990)*. Belém: Ed. CEJUP, 1990, p. 128-134.
- _____. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- MONTEIRO, Eduardo. Henrique Oswald e os românticos brasileiros: Em busca do tempo perdido. In *Revista Textos do Brasil* nº 12 (Música Erudita Brasileira). Brasília: Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 2006, p.68 a 71.
- STEHMAN, Jacques. *História da música européia: das origens aos nossos dias*. Lisboa: Bertrand, 1979.

André Cardoso é violista e regente graduado pela Escola de Música da UFRJ, com Mestrado e Doutorado em musicologia pela Uni-Rio. Estudou regência com os maestros Roberto Duarte e David Machado. Recebeu durante três anos bolsa da Fundação VITAE para aperfeiçoamento em regência na Argentina com o maestro Guillermo Scarabino na Universidade de Cuyo (Mendoza), Universidade Católica Argentina e no Teatro Colón de Buenos Aires. Em 1994 foi o vencedor do Concurso Nacional de Regência da Orquestra Sinfônica Nacional da UFF, passando a atuar à frente de orquestras como a Sinfônica Brasileira, Sinfônica da Paraíba, Sinfônica de Minas Gerais, Petrobrás Sinfônica e Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília. Atua também como produtor fonográfico tendo recebido o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) de 1998 e o Prêmio Sharp de 1999 pela gravação da ópera “Colombo” de Carlos Gomes. Atualmente é professor de regência e prática de orquestra da Escola de Música da UFRJ. Como pesquisador dedica-se ao estudo da música brasileira dos séculos XVIII e XIX. Foi o vencedor do II Concurso Nacional de Monografias José Maria Neves, promovido pela Academia Brasileira de Música que resultou na publicação do livro “A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro” em 2005.