

POEMA, *LIED* E VARIAÇÕES: AS METAMORFOSES DE UM CICLO

Laura Rónai

LIGAÇÕES PERIGOSAS?

Durante a primavera de 1823 Schubert ficou muito doente e teve que ser hospitalizado. Recuperou-se lentamente, mas em agosto daquele mesmo ano já estava em condições razoáveis, a ponto de poder viajar e passar um feriado em Steyr. Sua saúde continuou a melhorar depois de sua volta para Viena, em setembro do mesmo ano. Foi em algum momento entre a doença e sua recuperação que ele compôs o ciclo de canções *Die schöne Müllerin* (*A bela moleira*) – considerado uma das obras-primas do repertório vocal¹ –, a partir de um ciclo de poemas com o mesmo título do poeta alemão Wilhelm Müller. Aparentemente, foi no próprio ano de 1823 que Schubert teve a idéia de musicar 20 dos 25 poemas de Müller.

Não se sabe exatamente como Schubert entrou em contato com a obra do poeta, já que o ciclo completo de Müller foi publicado somente em 1824, pela firma Sauer & Leidersdorf. Mas, ao que tudo indica, seus poemas já circulavam nos meios intelectuais freqüentados pelo compositor, como atestam composições baseadas nos mesmos poemas, escritas antes de 1822.² Pouco tempo depois de concluir *A bela moleira*, Schubert compôs a obra *Grandes variações sur un thème original pour piano-forte et flûte concertantes*, op. 26, baseada em *Tröckne Blumen* (Flores fanadas), a 18ª canção do ciclo. As Variações para flauta e piano foram escritas para Ferdinand Bogner, flautista de renome, professor da *Musikvereinschule*, e marido de Barbara Frölich, grande amiga de Schubert. É notável que durante um período tão conturbado de sua vida Schubert tenha conseguido encontrar energia para escrever tanta música, e música de tão alta qualidade.

Ao nos debruçarmos sobre duas obras tão estreitamente ligadas – o ciclo de canções e as Variações –, nos deparamos com uma situação no mínimo intrigante. Imaginamos que duas obras construídas sobre um tema comum necessariamente dividiriam o mesmo *affekt*. Nascidas do mesmo impulso inicial, com certeza teriam o

¹ O ciclo de Schubert é classificado por Carpeaux, um tanto exaltadamente, como “o mais belo idílio lírico da poesia musical” (Carpeaux, O. M., *Uma nova história da música*, Rio de Janeiro, 1977, p.157).

² Ludwig Berger compôs dez canções com poemas do ciclo, em 1816, e Bernhard Klein, em 1822, também musicou *Tröckne blumen*.

mesmo significante. Mas o que há de imanente aqui é inequívoco. O texto de Müller trata, nada mais nada menos, de suicídio. Uma temática que se presta a uma isotopia bastante dramática, pesada. A canção é um exemplo acabado de imbricamento entre texto literário e texto musical. Nada é deixado ao acaso, as menores nuances do poema são “traduzidas”.

Ao escolher, dentre todas as suas melodias, justamente esta como base de sua obra para flauta e piano, Schubert parece querer nos guiar para algum itinerário e motivo específico. Seria perfeitamente cabível esperar, portanto, que a peça instrumental dividisse com sua irmã vocal uma expressão estética única. Tal não acontece, porém. Depois de uma introdução que pincela cores escuras numa tela bastante neutra, as variações se desenvolvem como uma exuberante explosão de cores.

Mais estranho ainda: hoje em dia, caso ouvíssemos pela primeira vez o Tema e variações, seria difícil não pensarmos em *Tröckne Blumen*, obra conhecidíssima do repertório de *Lieder*. Pensaríamos que a escolha do tema seria uma maneira de conquistar o ouvinte pela familiaridade, explorando um tema já velho conhecido. O clima característico da obra se imporia ao nosso subconsciente pelo menos de modo fugidio. Mas o que deve ser destacado é que quando foi publicada a obra instrumental, o ciclo de canções ainda não era conhecido. O nível estético da obra sofreu, portanto, alterações consideráveis nesses quase 200 anos que nos separam de sua concepção.

Qualquer outro compositor que se apossasse de tema tão denso para dele extrair obra inversamente leve e inconseqüente, seria acusado de trair as intenções originais do autor, ou pelo menos de ignorá-las. Mas se alguém estava perfeitamente ciente de todas as sutilezas ao nível poético da obra, esse alguém era Schubert, sem dúvida.³

Estamos então diante de uma pergunta fascinante: por que **este** tema, quando Schubert dispunha de mil outros em sua paleta de compositor? O que devemos inferir de tal escolha? As variações parecem demonstrar que um tema, por mais característico que seja, se for despido das palavras para as quais foi composto, passa a perder seu *pathos* e pode ser revestido de sentido totalmente diverso do inicial; a intenção é transfigurada, o sinal invertido. Mas será que isso é totalmente verdade? Ou será que, mesmo tomado isoladamente, o texto musical não guarda em suas entranhas vestígios claros de sua origem?

³ Sir Donald Tovey afirma, com um certo exagero, que “escritores de variações podem ser cientificamente classificados como aqueles que conhecem o seu tema e aqueles que não conhecem” (Tovey, D., *The forms of music*, Nova York: Meridian Books, 1956, p. 245). Acredito que mesmo para esse autor tão “científico”, Schubert seria enquadrado naquela primeira categoria.

O POEMA DE MÜLLER

O ciclo de poemas *Die schöne Müllerin* de Wilhelm Müller resultou de um encontro de amigos artistas, que se reuniam na casa do conselheiro Friedrich August von Stägemann entre 1816 e 1817. Esses amigos resolveram engendrar um drama cuja história principal era a de uma jovem moleira e seus vários pretendentes. Cada um dos participantes relatava em versos a trama do ponto de vista de um dos personagens, cabendo a Müller o papel do jovem moleiro.⁴ Considerando que *müller* em alemão significa moleiro, essa escolha não parece nem um pouco aleatória; pelo contrário, se ajusta perfeitamente com o espírito romântico da época, onde o artista se identifica com o destino trágico de seus personagens.

Em *A bela moleira*, o jovem protagonista segue o curso de um riacho que o conduz até um moinho, onde encontra trabalho e se apaixona pela filha do moleiro. Ele a perde para outro e, deprimido, decide se afogar no mesmo córrego que o levava inicialmente até o moinho. Sem ser de uma genialidade brilhante, o texto de Müller oferece, como veremos, atrativos bastante específicos para a composição musical. Ainda assim, certamente foi a música de Schubert a responsável pela sobrevivência dos poemas, e não o contrário.⁵

Em *Tröckne Blumen*, a canção que nos interessa no presente artigo, o jovem apaixonado, desiludido, alimenta impulsos suicidas. Ele não suporta separar-se das “flores murchas” que sua amada lhe havia oferecido, e que são seu bem mais precioso. Elas serão sua companhia no túmulo. As “flores secas” são um símbolo perfeito de sua felicidade tão breve.

O poema é de uma singeleza enganadora, e à primeira vista parece totalmente desprovido de artifício. No entanto sua estrutura foi cuidadosamente planejada: é composta de oito estrofes, cada qual contendo quatro linhas. Essas linhas alternam 5 e 4 sílabas, sendo que as de 4 sílabas rimam duas a duas. Nas primeiras três estrofes o jovem moleiro dialoga com as flores secas; nas três seguintes ele lamenta a inutilidade de seu pranto e a inevitabilidade do ciclo da vida, das estações que se sucedem; nas duas estrofes finais, é o futuro que é entrevisto, com o retorno da primavera, que ele mesmo não poderá mais apreciar, e com o reconhecimento, pela amada, da integridade de seu amor:

⁴ Zbikowski, L., “The blossoms of *Tröckne Blumen*: music and text in the early nineteenth century”, *Music analysis* 18/iii, 1999, pp. 307-345.

⁵ “Apesar de Schubert ter por vezes musicado poemas medíocres, como aqueles de Müller, ele quase sempre escolhia bons textos, retirados das obras de Schiller, Goethe, Heine.” (“The first generation of romantics” in *The Larousse encyclopedia of music*, Hindley, G., ed., Londres: Hamlyn, 1981, p. 273).

Tröckne Blumen

Ihr Blümlein alle,
Die sie mir gab,
Euch soll man legen
Mit mir ins Grab.

Wie seht ihr alle
Mich an so weh,
Als ob ihr wübtet
Wie mir geschech'?

Ihr Blümlein alle,
Wie welk, wie blab?
Ihr Blümlein alle,
Wovon so nab?

Ach, Tränen machen
Nicht maiengrün,
Machen tote Liebe
Nicht wieder blühn.

Und Lenz wird kommen
Und Winter wird gehn,
Und Blümlein werden
Im Grase stehn.

Und Blümlein liegen
In meinem Grab
Die Blümlein alle,
Die sie mir gab.

Und wenn sie wandelt
Am Hügel vorbei,
Und denkt in Herzen:
"Der meint' es treu!"

Dann Blümlein alle,
Heraus, heraus!
Der Mai ist kommen,
Der Winter ist aus.

Flores fanadas

Todas vocês, flores
Que ela me deu,
Vocês acabarão
Comigo no túmulo.

Por que vocês todas
Me olham tão tristemente,
Como se soubessem
O que me aconteceu?

Todas vocês, flores,
Por quê tão desbotadas, tão pálidas?
Todas vocês, flores,
Por quê tão úmidas?

Ah, lágrimas não trazem de volta
O verdor de maio,
Elas não fazem amor morto
Florescer novamente.

E a primavera virá,
E o inverno irá embora,
E flores
Irão nascer na relva.

E haverá flores
No meu túmulo,
Todas as flores
Que ela me deu.

E quando ela passar
Pelo montículo de terra
E ponderar, em seu coração:
"Seu amor era verdadeiro!"

Então vocês todas, flores,
Apareçam, apareçam!
Maio chegou,
O inverno acabou.

A minha tradução para o português procura respeitar apenas o sentido das palavras, mas não tem qualquer pretensão literária. Peço aos leitores um esforço de imaginação, especialmente no que tange o ritmo e aliterações do poema, claramente cadenciado. Além de exibir uma acentuação perfeitamente regular, o poema de Müller utiliza somente palavras curtas – *Grab, gab, Euch, ob, weh* etc. – sendo que apenas *Maiengrün* é composta. Se lembrarmos que a língua alemã é famosa por suas palavras multi-silábicas, imensas, e por sua capacidade de aglutinar muitas palavras em novos vocábulos, veremos que o feito de Müller não é desprezível. O recurso a este estilo quase telegráfico cria uma sensação de urgência. Ao que me parece, este efeito, simples mas muito forte (e que infelizmente se perde totalmente na minha versão), por certo foi um dos ingredientes que atraiu a atenção de Schubert. E nada como um ritmo bem marcado nas mãos de um fabuloso compositor de *Lieder*!

A aparente simplicidade de tratamento do poema torna sua mensagem ainda mais pungente, por contraste. Müller às vezes “antropomorfiza” as flores, como na passagem em que o moleiro se dirige a elas diretamente, esperando uma resposta; outras vezes parece de tal forma alterar o foco do texto que as flores desaparecem totalmente no fundo. Essas mudanças de enfoque ocorrem também em relação ao personagem central da trama, que começa o relato na primeira pessoa do singular (“todas vocês, flores que ela me deu”), para na penúltima estrofe ser citado na terceira pessoa (“seu amor era verdadeiro”), evidenciando o fato de que, a partir deste ponto, ele já deixou de existir no presente. É interessante observar que a partir deste poema, a figura do moleiro na primeira pessoa desaparece completamente do resto do ciclo, denotando assim sua exclusão do reino dos vivos.

Metamorfoses conceituais permeiam o poema, bem de acordo com o gosto da época. Além das flores, que representam ao mesmo tempo um interlocutor, temos um locutor, o amor com seu curto ciclo de vida e, finalmente, flores – apenas flores a serem depositadas no túmulo (símbolo e signo). As estações também simbolizam a passagem dos anos, a renovação da vida e do amor, e o renascimento e morte de emoções humanas. O protagonista se identifica plenamente com as *Blumen*, com a imagem de flores que mal desabrocharam e já estão fadadas à morte, assim como sua própria juventude e amor abortados. A imagética da natureza, da ordem natural das coisas que surgem e desaparecem numa alternância de efemeridade e perenidade, talvez seja o fundamento da simplicidade do vocabulário e da forma quase pueril do poema. Assim, amálgamas conceituais são parte mesmo da estrutura do poema de Müller, num processo cognitivo amplo e, por vezes, bastante óbvio. Seguindo esse curso natural de morte e renascimento, o próprio Müller renasce incessantemente, imortalizado nos versos do poema.

A CANÇÃO: UMA BELA “TRADUÇÃO”

Schubert é universalmente reconhecido como o expoente máximo do *Lied*, forma que se destaca de suas congêneres pela estreita ligação entre música e poesia.⁶ Com poucas exceções, Schubert se notabilizou por “traduzir criativamente”, ou “transcriar” a linguagem poética na linguagem musical, refletindo magistralmente o gosto alemão pela literatura. Na maior parte dos casos, o grande desafio da “transcrição” consiste em fazer jus ao modelo original.⁷ No caso de *Die schöne Müllerin*, no entanto, o ciclo de poemas funciona mais como uma estrutura a partir da qual Schubert constrói uma imponente catedral. De tal forma o compositor é bem sucedido em sua “tradução”, que esta transcende o original. A música de Schubert confere aos poemas uma profundidade que estes não contêm, acrescenta nuances que enriquecem o texto literário, fazendo com que ganhe um sub-texto ao alcance da percepção de qualquer ouvinte.

Schubert era de fato um especialista em retratar as inúmeras sutilezas de um texto poético: a canção é perfeita em sua simplicidade e intensidade, e traduz, com maestria infalível, o clima grave do poema, assim como seu desenrolar orgânico e descomplicado. Começa com uma introdução ao piano de ritmo regular, quase implacável. A tonalidade é mi menor, e esses primeiros compassos simplesmente declaram o centro tonal, de um modo que soa fatalista – é impossível não lembrarmos de uma procissão fúnebre que se aproxima lentamente, à medida que os acordes de tônica se sucedem, imperturbáveis.

Desde que ouvimos os compassos de abertura já sabemos que a decisão foi tomada, que não há volta possível. De certo modo, o início resume a canção inteira, e não é por acaso que esta marcha fúnebre contém em si tanto o ritmo pontuado, ouvido no compasso 11, quanto aquele ouvido no compasso 30 e retomado no final da canção. Isso produz um efeito cumulativo que adiciona interesse a todas as partes da canção e é um dos recursos utilizados pelo compositor para criar a atmosfera sombria que perpassa o poema. Depois da breve introdução ao piano, seguem-se dois compassos com o acorde de mi menor, em dinâmica “*p*”, repetido e intercalado por pausas de igual duração.

⁶ “O dia 19 de outubro de 1814 foi chamado de ‘o aniversário do Lied alemão’, porque nesse dia Schubert, então com 17 anos, escreveu sua *Greichen am Spinnrade*, que abriu uma nova era para a escrita vocal”. (*The Harvard brief dictionary of music*, Apel, W. e Daniel, R., eds., Harvard: Harvard University Press/Penguin, 1960, p. 157.)

⁷ Campos, H., “A palavra vermelha de Hölderlin, Poética sincrônica” (1967) in: *A arte no horizonte do provável*, São Paulo: Perspectiva, 1969 e “Da tradução como criação e como crítica” (1962) in: *Metalinguagem & outras metas*, São Paulo: Perspectiva, 1992.

É sobre tal padrão regular que é anunciado o tema. Este é calmo e contido numa única oitava; essa economia de espectro não funciona como restrição, mas sim como um meio de enriquecer o ambiente digno e sereno que a canção requer. Afinal o assunto é emoção contida, dor engarrafada, por assim dizer. O material temático é repetido na estrofe seguinte, com mudanças mínimas – uma sugestão de dúvida ou de movimento, ao mudar a última nota de sol para si. A partir daí, no compasso 11 o ambiente sonoro se torna mais movimentado e mais colorido harmônica e ritmicamente, e a melodia mais agitada, refletindo o estado emocional do moleiro ao contemplar o gesto extremo em que está prestes a incorrer.

O esquema harmônico para o início da terceira estrofe segue o mesmo padrão (de forma comprimida) – mi menor, levando a sol maior no compasso 12. Chegamos à dominante de mi menor, e a voz atinge seu ponto culminante até agora: fá sustenido, que é ecoado pelo piano – um efeito ao mesmo tempo doce e plangente. As estrofes seguintes têm tratamento praticamente idêntico. No compasso 30 finalmente desembocamos em mi maior, e há um agitar claro por parte do acompanhamento.

É interessante notar como até mesmo a utilização de uma tonalidade paralela – no caso a modulação para mi maior – em mãos hábeis perde a conotação automática de alegria inconseqüente para ser mais um signo da isotopia circundante, numa referência direta ao texto que fala sobre o mês de maio que se aproxima. A mudança para a tonalidade maior, mais leve e aberta, evoca a primavera, mas sabemos que o jovem não estará vivo para ver as flores florescerem novamente. Essa seção tem um ritmo subjacente mais rápido, como que a denotar o turbilhão emocional no coração e na mente de nosso herói. A convivência entre amor e dor “é simbolicamente transposta para a obra de Franz Schubert por meio de uma perpétua ambivalência entre tom maior/menor, característica de seu estilo”, como notaram Jean & Brigitte Massin.⁸

As frases repetidas do baixo servem para lembrar ao ouvinte que a primavera, independente de tragédias individuais, se repete inexoravelmente a cada ano. De novo um recurso muito simples cria um efeito de alta dramaticidade: os compassos 30-38 são repetidos em seguida (comp. 39-47) e, sem pausa, ouvimos mais uma vez os últimos quatro compassos que retornam a mi menor, com mudanças no baixo e textura mais densa. Finalmente o piano acaba a canção sozinho, cada vez mais silenciosamente, uma oitava abaixo, lembrando o acompanhamento ouvido no compasso 30. Podemos quase ouvir a procissão fúnebre se afastando à distância.

⁸ Massin, J. e B., *História da música ocidental*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 638.

Claramente dividida, a canção agrupa as seis primeiras estrofes em uma seção, as duas últimas em outra. A primeira metade tem um cenário geral bastante oprimente – trata de conflito, emoção, desespero. A segunda metade muda de enfoque. Vemos o futuro, permeado de certa paz, em que a moleira irá passear junto ao túmulo de seu amado, resignando-se com seu destino, e constatando que o inverno terminou. Tonalidade, desenho melódico e rítmico, densidade harmônica, tudo é parte do *affekt* desejado. Os contrastes entre estados ontológicos são genialmente refletidos na música: mi menor é estático, despojado, resignado, fatalista; mi maior, pelo contrário, é emotivo, agitado, cheio de pulsão. Música de reflexão, música de ação.

O moleiro passa de um estado de desespero contido, impotente, para um estado de elucubração enérgica, de decisão irrevogável. Após tomar seu destino nas mãos – ao decidir se matar –, o moleiro se torna exultante e expansivo. Depois disso, volta a contemplar sua sorte com certa melancolia. A agitação rítmica – o recurso de imitar as batidas descontroladas do coração não é novo, mas poucas vezes foi usado tão efetivamente! – e mesmo as repetições desesperadas da segunda metade do *Lied*, como se o moleiro precisasse convencer a si mesmo do acerto de sua terrível decisão, assim como a volta à tonalidade menor no final da canção, quando a enormidade de seu ato fica patente para nosso herói, são signos musicais claramente compreensíveis mesmo para o ouvinte menos atento. É a utilização criteriosa destes elementos, aliada a uma facilidade melódica surpreendente e uma imaginação fervilhante, que fazem de Schubert um compositor ao mesmo tempo sutilmente profundo e profundamente acessível.

BROTOS MUSICAIS

As Variações datam de janeiro de 1824 mas, não se sabe porque, só foram publicadas quase três décadas depois, em abril de 1850, com o título *Grandes Variations sur un thème original pour Pianoforte et Flûte concertantes, op. 28*. Não apenas é a única obra de Schubert para flauta e piano, como também ocupa lugar de destaque entre o que de melhor se produziu neste período para o gênero, pois durante o século XIX a flauta foi tratada invariavelmente de maneira superficial, com obras que dão ênfase apenas a seu aspecto virtuosístico.⁹ Não é a toa que este é também o prisma mais valorizado por Schubert, e essa tradição explica, em parte, por que o tema teve de passar por mudanças sérias para se tornar idiomático, perdendo assim grande parte da gravidade que o caracterizava inicialmente.

⁹ Como sublinhou Nancy Toff, “Com exceção de Kuhlau, os compositores que mais contribuíram ao repertório da flauta no século XIX foram, não surpreendentemente, flautistas profissionais. Infelizmente, um grande número deles era melhor flautista do que compositor” (Toff, N., *The flute book*, Nova York: Oxford University Press, 1966, p. 250).

Sabemos hoje que as variações foram construídas sobre o tema de *Tröckne Blumen*, e talvez seja surpreendente perceber que este fato não é nem ao menos mencionado no título. Mas as canções de *A bela moleira* estavam sendo publicadas em fascículos, e, portanto, uma vez que *Tröckne Blumen* era uma das últimas canções do ciclo, sua melodia ainda não soaria familiar ao público na época da publicação das Variações.

Mesmo assim, dizer que o tema é original parece um tanto estranho para nós, já em pleno século XXI. Afinal a palavra “original” tem, nos dias de hoje, uma conotação de ineditismo total, de algo escrito especialmente para uma obra específica. Seria isso uma demonstração do fino senso de ironia do compositor? Ao despir o nosso tema de seu luto fechado, este passa a ser quase irreconhecível – e se torna novo em folha?

É claro que existe uma outra hipótese, bem mais simples e menos charmosa. Talvez Schubert se referisse aqui a uma particularidade desta peça, que a distinga de outras similares da mesma época. No século XIX, as peças “de salão” como esta eram geralmente construídas sobre temas das óperas mais em voga no momento. Exemplos deste tipo de peça não faltam, e poderíamos citar as Variações de Mercadante sobre tema de Rossini, ou as de Hoffmeister sobre tema de Mozart. Nesse sentido o tema é original, não apenas porque **não** é uma melodia que vem de uma ópera qualquer, mas também porque provém da pena do próprio autor das Variações.

Mas *Tröckne Blumen* é também original sob outros aspectos. O habitual no século XIX era que apenas um dos instrumentos recebesse um tratamento concertante. Neste período ainda havia uma tradição de obras para piano com acompanhamento, na qual a parte do outro instrumento é geralmente muito mais simples em termos de requisitos técnicos, como as inúmeras sonatas de Hummel, Ries, Clementi ou Gabrielsky, ou mesmo as peças folclóricas de Beethoven, em que a flauta se limita a comentar ou acompanhar o piano, numa participação tão discreta que é totalmente dispensável – de fato a parte da flauta destas últimas peças é “*ad libitum*”.

Outra forma comum no período romântico destina à flauta o papel de solista, e ao piano o de participante secundário. Exemplos desta forma são as inúmeras obras dos irmãos Doppler, sem falar do Tema e Variações de Chopin sobre tema de Rossini, e que, surpreendentemente para um compositor cujo nome é quase sinônimo de piano, relega totalmente o teclado a um segundo plano.

Então, independente de qualquer outro mérito intrínseco, o Tema e Variações de Franz Schubert tem uma importância especial para o repertório flautístico, uma vez que solidifica um parâmetro que permanece até os dias de hoje – o de obras em que os dois instrumentos dialogam de igual para igual.

COMO TRANSFORMAR UM TEMA

A peça começa com uma introdução em 4/4, envolta num clima misterioso, triste e verdadeiramente belo. De fato, é uma abertura digna do tema da canção. Curiosamente, Schubert utiliza material da canção até mesmo nesta introdução. Os compassos iniciais com seu ritmo quase obsessivo relembram os primeiros compassos do *Lied*, apesar do caráter ser mais suave na introdução para flauta e piano, e de ter uma forma mais fluida, com legato não interrompido por pausas. O ritmo pontuado aparece tanto na canção quanto na peça instrumental, com desenho melódico idêntico:



O final do primeiro período da canção:



aparece quase inalterado na parte da flauta:



A introdução acaba em um acorde de dominante, de modo apropriadamente inconclusivo e tenso. É repleta de caráter, e as longas e dolorosas frases da flauta ajudam a produzir a isotopia “de velório”. Requer fraseado sutil e flexível, moldagem de timbre cuidadosa e um instinto preciso na escolha do andamento. Se executada lentamente demais, as frases perdem o foco e se espalham indevidamente; por outro lado, um andamento rápido demais destruiria a solenidade imprescindível aqui.

Ao executar este trecho nos dias de hoje, a lembrança do *Lied* se superimpõe ao intérprete e ao ouvinte, e é difícil não criar um clima pesado. Para isso colabora também a região em que se desenvolve a primeira frase da flauta: toda na primeira oitava, uma região particularmente grave, sensual e pouco habitual para obras do gênero. É bem possível que Schubert tivesse em mente o pequeno escopo de extensão do próprio tema vocal. Além da restrição de extensão, o ritmo é regular e lento – outra reminiscência óbvia. Mas esses serão dos poucos vestígios que sobram do clima tenso do poema inspirador ou mesmo da canção-tema utilizada. Quando a flauta abandona a região grave e procura regiões mais altas, já temos uma indicação da direção na qual peça irá se desenvolver.

O tema propriamente dito não sofre grandes modificações. Aquelas que ocorrem são devidas principalmente às inflexões rítmicas ditadas pelo texto, e que podem portanto ser adaptadas ao bel prazer do compositor, uma vez que a flauta está livre de tais amarras. Por exemplo, a semicolcheia inicial que era necessária para a palavra *Ihr* é omitida na versão para flauta. Infelizmente os tristes acordes repetidos da parte de piano também são omitidos. Talvez Schubert julgasse que, uma vez que havia toda uma introdução nova, os compassos extra antes do tema eram desnecessários. Assim o tema é anunciado de chofre pelo piano. Esta modificação tão simples é incrivelmente poderosa e transfor-

ma toda a *stasis* da obra. A maneira de organizar o material temático é igualmente diversa daquela da canção: ao invés de uma apresentação literal do tema, Schubert reagrupa a canção em componentes de 8 e 4 compassos, cada qual repetido. As repetições estabelecem o tema como um tema instrumental por excelência.¹⁰ As mudanças de oitava, assim como o aquadradoamento geral do tema, mudam a “história” contada – esvaziado de tensão e drama, o tema é agora veículo para malabarismos instrumentais.

A indicação de andamento é “Andantino”, portanto consideravelmente mais rápida do que a da canção, marcada como “apropriadamente devagar”. Esta é outra mudança pequena mas de efeitos bombásticos, e transforma o tema de maneira mais eficaz do que qualquer adição melódica seria capaz de fazer. As *appoggiaturas* e articulações leves enfatizam ainda mais o novo caráter virtuosístico da peça. O arabesco no final das frases da flauta (compassos 14 e 24) é um outro toque que reforça esse caráter. É também significativo que Schubert tenha escolhido para a versão flautística o final da primeira terminação da canção (compasso 14 - voz), com seu movimento ascendente (mais otimista) ao invés da segunda terminação (compasso 28 - voz) com seu movimento descendente, uma sugestão natural de queda, e portanto menos apropriada ao intuito do compositor.

Deste modo transfigurado, o tema perde seus aspectos opressivos, e todas as implicações sombrias são dissipadas. É agora uma cantiga despreocupada e etérea, totalmente adequada para o tratamento virtuosístico que virá a receber. Não deixa de ser perturbador que Schubert tenha escolhido, para um *set* de variações bastante fúteis, o tema de uma de suas canções mais tristes e profundamente sentidas, mantendo até mesmo a tonalidade original daquela canção.

Pode-se especular que, talvez, num momento de intensa fragilidade física, lutando contra a doença e enfrentando a possibilidade da morte, Schubert tenha pensado em “dobrar” sua própria criatura. Quem sabe este tenha sido o desafio inicial que estimulou o compositor: será possível pegar uma melodia indelevelmente ligada a um assunto mórbido – e magistralmente adaptada a este assunto – despi-la de seus trajes de luto e transformá-la em um tema leve, “assobiável”, brilhante?

Caso tenha sido essa a intenção do autor, ela foi plenamente alcançada. Mas seja como for, o resultado é uma obra que, embora não possua a profundidade psicológica da primeira, é um exemplo consumado de habilidade composicional e que acabou se tornando um marco no repertório flautístico.

¹⁰ Vale também observar que mesmo aqueles temas de Schubert compostos originalmente para instrumentos, guardam em seu processo composicional indiscutíveis traços vocais. Joseph Machlis comenta que “as melodias de [...] Schubert [...] eram moldadas à curva da voz humana, mesmo quando escritas para instrumentos. É por isso que os temas instrumentais deste Mestre podem ser convertidos, ano após ano, em canções que são sucessos populares” (Berboth, Sanders, Starer e Steiner, eds., *An introduction to music*, Nova York: W.W.Norton, 1964, p. 177).

AS VARIAÇÕES

Apesar de se desviarem totalmente do espírito da canção, as variações seguem de perto o esquema harmônico do tema, com exceção das variações 3 e 7, ambas apenas em mi maior, e da variação 6, em dó sustenido menor.

A primeira variação, em tempo binário, assim como o tema, serve para exibir, sem maiores delongas, a habilidade do flautista. Esconde o tema em uma torrente de frases tecidas com arte e naturalidade. Na primeira seção, em mi menor, o piano executa um acompanhamento leve com “corridas” que respondem à linha da flauta quando esta descansa nas semínimas finais de cada frase. A segunda seção, em mi maior, tem ainda mais movimento, com notas muito rápidas, síncopec e alternâncias entre fusas e quiálteras de fusas, em um fluxo de energia esfuziante. Nesta variação as maiores dificuldades de execução (além da óbvia ginástica de dedos e língua) consistem em saber quais notas inflectir, onde respirar sem quebrar a linha, e como tocar com coordenação perfeita.

A segunda variação pertence ao piano. A flauta não tem muito o que fazer aqui, exceto agir como um eco e reforço do piano. O tema é claramente enunciado pela mão esquerda do piano, de modo inequívoco. Assim como o tema da canção original, começa em mi menor e se desloca para mi maior. Esta variação oferece aos musicólogos mais um problema interessante: há um compasso faltando na segunda seção, ou Schubert queria mesmo que esta tivesse apenas sete compassos, ao contrário dos 8 convencionais? Por que será que ele repetiria quase que exatamente os compassos 17 e 19, e depois pularia a repetição do compasso 21? Enquanto uma resposta definitiva não é encontrada, cabe ao intérprete adicionar um compasso ou tocar a música como está.

A terceira variação, ainda em tempo binário, é um movimento de intenso lirismo, no qual os intérpretes podem demonstrar seus dotes para fraseado e timbre. Menos virtuosístico do que os outros movimentos, ainda assim apresenta certas dificuldades em sua interpretação, devido à junção sutil entre as partes de flauta e piano. Uma de suas qualidades mais marcantes é exatamente o delicado jogo de dois-contra-três, que realça o ondear das frases e acrescenta nuances de cor sem jamais, contudo, criar agitação ou inquietude. Melodicamente inspirada, tem um tema cantabile derivado do tema original de *Tröckne Blumen*, porém mais “derramado”, movimentado e com suaves toques de cromaticismo. Depois do clima enfático da variação anterior, o efeito é inesperado, ligeiramente melancólico e evocativo. Uma execução bem-sucedida desta obra requer que ambos os intérpretes estejam muito atentos um ao outro e que imitem as frases do parceiro com elegância. Esta variação é totalmente escrita em mi maior, e funciona como um interlúdio entre a segunda e a quarta variação.

A quarta variação (ainda em 2/4) começa com enérgicas sextuplas na mão direita do piano, enquanto a esquerda apresenta o tema. Até a primeira repetição, a flauta meramente completa o tema delineado pela mão esquerda. A partir do compasso 9, este é fragmentado e distribuído por entre fogos de artifício em ambos os instrumentos, se-

guindo o mesmo padrão harmônico do tema vocal. Aqui as dificuldades principais são, é claro, principalmente de ordem técnica. Mas fundamental também é que cada intérprete saiba quando se recolher ao fundo da paisagem e deixar o campo livre para o outro, e ter em mente que nesta variação não há um único instrumento dominante.

Na quinta variação (ainda em 2/4 e seguindo o mesmo esquema harmônico) é a flauta quem domina a cena. O tema aparece na mão esquerda do piano, enquanto a flauta “borda” sobre ele com sextuplas *legato* e finais de frase “sapecas” ornamentados com trilos. Esta variação tem maravilhosos contrastes entre frases *legato* e *staccato*, e deve ser tocada com articulações claras e delicadeza de intenções. O maior problema aqui, além do domínio técnico, é saber onde respirar sem sacrificar a pulsação rítmica.

A sexta variação exhibe mudanças tanto no ritmo (é em 3/8) quanto na tonalidade – é em dó sustenido menor, a tonalidade relativa de mi maior, que é uma das principais tonalidades da obra. É um movimento com caráter de marcha, na qual a parte do leão cabe ao teclado enquanto a flauta funciona como um engenhoso contraponto ao piano. O ritmo e o espírito militar desta variação são em si surpreendentes, e fazem com que apesar de melodicamente muito próxima ao tema, emotivamente seja das que mais se afastam da idéia seminal. A imagem acústica subjacente é de fato marcial e quase infantil (a analogia com soldadinhos de chumbo não é de todo descabida). Esta variação requer execução precisa e atenção especial aos aspectos rítmicos da escrita. Termina com a dominante de mi maior, que leva diretamente à variação seguinte.

A sétima variação é, assim como a introdução, em compasso quaternário. A tonalidade é mi maior, em geral, com algumas passagens modulatórias notáveis (compassos 53-60, por exemplo). Flauta e piano anunciam juntos o tema, de modo categórico. Neste ponto, quiálteras são usadas, e isto proporciona material inédito a ser desenvolvido, assim como oportunidade para novos diálogos entre os dois instrumentos. A peça termina com uma explosão de virtuosismo, após comoventes reminiscências do espírito mais sombrio da introdução. No compasso 57, por exemplo,

o melancólico fragmento



usado na introdução e no tema é aumentado, acrescentando um toque quase de súplica a um final que de resto é alegre e despreocupado:



Não podemos deixar de lamentar que Schubert nunca mais tenha escrito nada para a flauta. É provável que o pálido eco que sua primeira obra para o instrumento encontrou, tenha sido determinante na decisão do compositor de não mais se aven-

turar nessa direção.¹¹ Hoje em dia, entretanto, as Variações são obra básica do repertório de qualquer flautista, e suas freqüentes execuções, inúmeras edições e gravações em catálogo atestam a sua força comunicativa e sua perene popularidade.

SCHUBERT E A FLAUTA ROMÂNTICA

A canção e o poema dividem um mesmo *affekt*. Mais do que isso: a canção potencializa o *affekt* do poema, intensificando sua carga emotiva. As Variações, ao contrário, apesar de utilizarem o mesmo tema musical, retiram dele o peso dramático e o transformam numa melodia despojada e quase irresponsável.

Uma hipótese plausível para essa diferença de tom tão notável entre a peça vocal e a instrumental seria o próprio *status* da flauta ao longo do período romântico. Entre os séculos XVIII e XIX a flauta sofre transformações radicais, que visam ampliar seu volume de som e suas possibilidades técnicas. A mudança de material, da madeira para metal, a furação diversa, cônica no XVIII e cilíndrica no XIX, e, finalmente, o acréscimo de inúmeras chaves, são inovações que permitem a execução de passagens de grande exigência técnica. Essas inovações ocorrem em paralelo com uma mudança na própria visão que os músicos tinham do instrumento. A flauta começa a ser valorizada mais por suas possibilidades virtuosísticas do que por suas qualidades evocativas, e os compositores passam a lhe dedicar obras de enorme dificuldade digital, mas sem muito conteúdo emotivo. O instrumento adquire um caráter ao mesmo tempo fútil e brilhante.¹²

É a época dos compositores flautistas, como Doppler, Tulou, Briccialdi, Fürstenu, Boehm, que não por acaso também se dedicavam à pesquisa no campo da luteria instrumental. Por isso mesmo a maior parte das obras escritas para flauta que datam desse período são extremamente superficiais, com exceção das intervenções orquestrais nas peças sinfônicas. Os solos de flauta das sinfonias de Brahms, para citar apenas um exemplo, são de uma beleza comovedora.

¹¹ A obra *Introdução e variações para flauta e piano* nunca foi executada em público durante a vida de Franz Schubert. Mesmo em janeiro de 1829, no concerto organizado pelas irmãs Frölich (parcialmente com o intuito de angariar fundos destinados a um memorial para o amigo), Ferdinand Bogner, o flautista para quem a peça foi escrita, preferiu tocar um *set* de variações de Gabrielsky.

¹² É o que observa Nancy Toff, ao tentar estabelecer a razão da pobreza do repertório flautístico no período romântico: “O século XIX representa um ponto baixo na história da música da flauta. Esse fato pode parecer surpreendente, uma vez que a flauta Boehm, uma inovação tecnológica que iria revolucionar a música instrumental, surgiu nesse período. Mas a nova flauta demorou a ser aceita e as dificuldades para que os executantes adotassem novos sistemas de dedilhado e a competição que provocou entre fabricantes de instrumentos tiveram um efeito negativo a curto prazo sobre a literatura flautística. [...] A flauta não tinha por si mesma o poder e variedade de tom que eram os veículos da expressão musical romântica. Como membro da orquestra sinfônica, no entanto, a flauta foi um componente integral de uma textura variada” (Toff, N., op. cit., p. 241).

Talvez esteja aí a explicação da mudança de *affekt* pela qual passou *A bela moleira*. Ao transformar o tema vocal em instrumental, Schubert está afinado com a tradição flautística de seu tempo. Para tornar o tema idiomático, o compositor atenua sua carga dramática, revestindo-o de brilho e suavizando a “mensagem” que carrega. Ainda assim aproveita parte do lirismo e do espírito doce que permeiam o *Lied*. O resultado é uma obra que impressiona tecnicamente, ao mesmo tempo em que permite ao intérprete exibir sua sensibilidade.

Exemplo 1: Franz Schubert, *Tröckne Blumen*, comp. 1-16 e 30-38.

Ziemlich langsam

Voz

Ihr Blüm - lein al - le, die sie - mir - gab, euch soll man le - gen mit

Piano

p

6

mir - ins - Grab. Wie seht ihr al - le mich an - so - weh, als ob ihr wüß - tet, wie

6

10

mir - ge - schech? Ihr Blüm - lein al - le, wie welk, wie - blaß? Ihr Blüm - lein al - le, wo -

10

14

won so naß?

30

Und wenn sie wan - delt am Hü - gel vor - bei, und

pp

33

denkt in Her - zen, der meint' es treu! dann Blüm - lein al - le, her -

fp *fp*

36

raus, her - aus, der Mai ist kom - men, der Win - ter ist aus.

fp *fp* *f*

Exemplo 2: Franz Schubert, *Grandes variações sur un thème original pour le pianoforte et flûte concertantes*, op. 26, Thema

Flauta

Andantino

Piano

pp

8

16

22

29

pp

fp

f

cresc.

f

p