

## INTRODUÇÃO

O foco deste ensaio é o uso de Brahms do assim chamado *style hongrois* em sua música para piano.<sup>1</sup> O *style hongrois* é um conceito problemático, pois os reais praticantes do estilo não eram húngaros étnicos, mas sim ciganos húngaros. O *style hongrois* denota tanto um repertório quanto uma tradição de execução musical, em que músicos ciganos incorporaram livremente influências externas à sua própria música. Além disso, compositores como Brahms adaptaram características do estilo para os seus objetivos criativos individuais. Para melhor definir o *style hongrois* de Brahms, então, deveremos compará-lo ao uso deste estilo por compositores anteriores – Haydn, Schubert e Liszt – bem como oferecer evidências biográficas e analíticas para tal definição.

Apesar do estilo cigano de Brahms ter sido bastante pesquisado no que diz respeito à sua música de câmara, o mesmo não pode ser dito sobre as suas obras para piano. É possível achar alguns precedentes, entretanto. No início do século XX, Walter Niemann notou que a décima-terceira variação (em si bemol menor) das *Variações e Fuga sobre um tema de Haendel*, de Brahms, sugere uma obstinada *lassan* húngara.<sup>2</sup> Jonathan Bellman, desenvolvendo a idéia de Niemann, recentemente propôs que as variações XIII e XIV formam, juntas, uma miniatura de *csárdás* dentro da obra como um todo.<sup>3</sup> Usando estes estudos e outros semelhantes como ponto de partida, deveremos revisitar aspectos do *style hongrois* de Brahms que, como vimos, permanecem insuficientemente explorados.

Nos colocamos assim diante de três tarefas analíticas: traçar os elementos do *style hongrois*, incluindo figuração instrumental, encadeamentos harmônicos únicos do estilo de improvisação cigano, e liberdades rítmicas tomadas por músicos ciganos; selecionar e classificar diversas passagens representativas da obra para piano de Brahms, de acordo como o seu modo de integração estilística; e comparar o *style hongrois* de Brahms com àqueles dos compositores já acima mencionados, com especial atenção à sua técnica de “developing variation”<sup>4</sup>. Nossos objetivos são (1) traçar as fontes do *style hongrois* de Brahms, e (2) codificar as relações existentes entre a música cigana húngara e sua evocação nas suas obras para piano.

---

<sup>1</sup> Este objetivo será alcançado quando da publicação da segunda parte deste trabalho, em data posterior.

<sup>2</sup> Walter Niemann, *Brahms*, trad. de Catherine Alison Phillips (New York: Tudor Publishing, 1937), p. 234. *Lassan* é uma seção introdutória lenta.

<sup>3</sup> Jonathan Bellman, *The Style Hongrois in the Music of Western Europe* (Boston: Northwestern University Press, 1993), p. 208–209. A *csárdás* é uma dança tradicional húngara. Ela tem duas seções: *lassu*, ou *lassan*, e *friska* (do alemão *frisch*, ‘fresco’ ou ‘rápido’).

<sup>4</sup> O princípio “developing variation” está amplamente exposto no livro de Water Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation* (vide bibliografia), que por ora será traduzido como “variação e desenvolvimento”.

## CAPÍTULO I

### O status dos músicos ciganos no Império dos Habsburg

“Os numerosos jardins públicos em que as bandas ciganas tocavam nos atraíam de modo especial, e era um prazer notar a maior animação que aqueles escuros imigrantes da Puszta davam à sua música na presença do mestre que tanto tinha contribuído para abrir para as suas amadas melodias uma esfera mais ampla de popularidade”.<sup>1</sup>

(Sir George Henchel, Primavera de 1875, Viena)

Um exemplo bem conhecido do *style hongrois* de Brahms é o final do Concerto para violino op. 77 (exemplo I – 1). Os acentos fora do tempo, as cordas dobradas e o ritmo harmônico mesclam dois estilos musicais distintos: o húngaro étnico e o húngaro cigano.

#### Exemplo I – 1. Brahms, Concerto para violino em ré maior op. 77/iii, comp. 1–8.

The musical score consists of two staves. The first staff is marked 'Solo' and 'f' (forte). It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 2/4 time signature. The tempo is 'Allegro giocoso, ma non troppo vivace'. The music features a series of chords and eighth-note patterns. The second staff is marked 'Tutti' and 'sf' (fortissimo). It continues the harmonic and rhythmic patterns from the first staff, with a more complex texture of chords and eighth notes.

Neste capítulo, a interação destas duas fontes será discutida face ao *style hongrois*, traçando-se o seu desenvolvimento nos dois últimos séculos.

O fato de que se fala de *style hongrois* ao invés de *stilo ongarese* ou *Zigeunerstyl* se deve a um acidente histórico. Quando o “estilo húngaro” começou a ser reconhecido, por volta de 1850, o francês era de fato a *lingua franca* dos intelectuais europeus, e, o que é mais importante, o primeiro livro sério sobre o *style hongrois* foi *Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrois*, de Franz Liszt, publicado em 1859 (ver capítulo 2).

Segundo o etnomusicólogo Bálint Sárosi, o precursor imediato do *style hongrois* foi o *verbunkos*. O *verbunkos* surgiu no final do século XVII, época em que era chamado de *Magyar*. A esse respeito, Gabor Mátray, historiador húngaro do século XIX, voltado para a música, diz: “O nome de uma música húngara de dança é simplesmente ‘Magyar’. Quando queremos que os

<sup>1</sup> Sir George Henschel, *Personal Recollections of Johannes Brahms* (Boston: Richard G. Badger – The Gorham Press, 1907), p. 12.

músicos toquem esse tipo de música, dizemos: ‘Toquem uma Magyar!’”<sup>2</sup> Sárosi acrescenta que os músicos húngaros viam a *Magyar* como a sua própria contraparte para danças “nacionais” como a *Allemande*, a *Anglaise*, a *Française* e a *Polonaise*.

Uma vez que os húngaros foram convocados pelo exército Habsburg para servirem em solo estrangeiro, foi criado um stratagem para tornar esse serviço atraente. Segundo Jonathan Bellman, os recrutadores poderiam pagar ou obrigar aos músicos ciganos a tocar e a dançar *verbunkos* como parte do entretenimento destinado a promover as alegrias da vida militar.<sup>3</sup>

E quanto aos próprios tocadores de *verbunkos*? Janós Salomon (1824–99), líder de uma banda de *verbunkos* desde a idade de quinze anos, foi forçado a tocar três vezes por semana para os recrutamentos. Em sua autobiografia, ele lamenta com estas palavras: “Isso certamente não era nada agradável no frio, porque minhas unhas doíam como se o frio as apunhalasse”.<sup>4</sup> A respeito de outro músico cigano, Jancsi Kálózdi (1812–82), que estudou no Conservatório de Viena, lemos:

Na época da Guerra da Independência, ele era um músico de campo. Então, em 1851 ele visitou Londres com sua banda e depois assumiu o cargo de regente em um teatro. Passou três anos na China como regente militar e então voltou para Londres, onde se tornou regente num regimento de cavalaria.<sup>5</sup>

A participação de músicos ciganos, como Salomon e Kálózdi, na Guerra de Independência Húngara (1848–49) era considerada pelos rebeldes como um equivalente ao dever de combate. “O que teria feito um músico cigano em casa quando a maioria daqueles que os sustentavam estavam reunidos sob a bandeira de Kossuth?”<sup>6</sup> indaga Sárosi, que continua:

[...] naturalmente, o violino também era ouvido durante a Guerra de Independência: ele ajudava a comemorar as vitórias ou a afastar o tédio da vida militar nos dias de semana [...] o músico cigano, quando estava presente, era antes de tudo um músico militar [...]<sup>7</sup>

Após a rebelião fracassada contra os Habsburg, diz Sárosi, os húngaros, cansados da guerra, estavam ansiosos por ouvir árias ciganas, “quando os instrumentos faziam ouvir a tristeza da liberdade perdida – de acordo com o gosto dos patriotas que se divertiam com lágrimas”.<sup>8</sup> Na verdade, não eram os patriotas, mas os militares Habsburg que se divertiam depois da guerra. Ninguém sabia disso melhor do que o célebre músico cigano Károly Boka (1808–60). Boka passou o período do pós-guerra, seus melhores anos, tocando em comemorações de vitória dos Habsburg. A biografia de Boka, escrita anonimamente no ano da sua morte, diz:

O músico triste era a figura mais pitoresca quando, sem calças e de chinelos improvisados de botas velhas, tocava aquelas antigas *palotás* [sic] que não deixavam de emocionar até mesmo aqueles corações nórdicos.<sup>9</sup>

---

<sup>2</sup> Bálint Sárosi, *Gypsy Music*, trad. Fred Macnicol (Budapest: Corvina Press, 1978), p. 85.

<sup>3</sup> Jonathan Bellman, “Toward a Lexicon for the *Style Hongrois*”, *The Journal of Musicology*, Vol. IX/2, Spring 1991, p. 216–17.

<sup>4</sup> Cf. Bálint Sárosi, *Gypsy Music*, p. 126.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 275. Lajos Kossuth (1802–94) foi um grande estadista húngaro ligado à Guerra de Independência contra os Habsburg.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 123–24. A *palotás* (“palácio”) era uma dança majestosa muito apreciada pela antiga nobreza húngara. Segundo Mátray, ela foi substituída por tipos mais novos de dança “trazidos do exterior para a nossa terra” (*ibid.*, p. 91).

Para contrabalançar este quadro sombrio, porém, é preciso considerar a melhoria de *status* dos músicos ciganos na vida civil. Depois de 1700, observa Sárosi:

A chegada dos ciganos ao poder, na música, foi sem dúvida auxiliada [...] pela atitude de desprezo da sociedade com relação aos artistas.<sup>10</sup> O que era considerado humilhação [...] para aqueles que tinham um lugar, em um sentido mais estrito, dentro da estrutura da sociedade, significava para os ciganos um meio de entrar para a sociedade e o melhor caminho para o sucesso. Em fins do século XVIII, com o primeiro sucesso da apresentação das ou bandas ciganas, eles realmente alcançaram uma situação em que fazer música se tornara a mais significativa das ocupações ciganas (antes, era o ofício de ferreiro), e a ocupação mais atraente para os próprios ciganos.<sup>11</sup>

A atração profissional dos ciganos pela música, por sua vez, atraiu uma vasta audiência européia, especialmente de áreas germânicas. Em meados do século XIX, o notável pianista e compositor Isaak-Ignaz Moscheles (1794–1870) ouviu uma banda cigana tocar na Hungria e registrou sua impressão com as seguintes palavras:

Seus olhos brilhavam, seus longos cabelos balançavam ritmadamente e os arcos dos violinos atacavam com veemência enquanto os dedos da mão esquerda agarravam as cordas freneticamente [...] Em um baile festivo de Margaretheninsel [...] vimos *csárdás* – a mais animada de todas as danças nacionais, dançadas com muita elegância. A música é alternadamente patética e tempestuosa e cheia de originalidade.<sup>12</sup>

Embora a influência da música alemã sobre a música húngara cigana tenha sido mínima, existe um elo lingüístico significativo entre as duas, um elo baseado em referências a acontecimentos históricos discutidos anteriormente. Em torno de 1760, a *Magyar* passou a ser chamada *verbunkos*, do alemão *Werbung*, ou “recrutamento” (ver p. 2). É interessante notar que *verbunkos* também designa um período histórico (1720–1820), o qual, explica Sárosi:

[...] também pode ser considerado o período da reforma da ou linguagem musical húngara. Não podemos nos esquecer de que nessa época também estava ocorrendo a reforma da língua húngara; ao longo de algumas décadas, milhares de palavras novas e estranhas se naturalizaram nessa língua.<sup>13</sup>

O musicólogo Bence Szabolcsi entende essa nova “língua musical” como uma síntese do estilo alemão e de outros estilos musicais que floresceram na Hungria entre 1720 e 1820:

Por muito tempo, nomes alemães encabeçavam as páginas de rosto das publicações de “*verbunkos*” e de “melodias húngaras” (isto é, peças de dança), mas ainda assim essa literatura emergente era, em espírito, essencialmente diferente das obras anteriores de músicos alemães na Hungria [...] Essa nova definição de cultura nacional era um fenômeno fundamentalmente novo e teve origem em profundas mudanças políticas, sociais e espirituais [...] Os músicos estrangeiros na Hungria queriam participar dos esforços para

---

<sup>10</sup> Bellman lembra que a Hungria, desde a Contra-Reforma, tinha alimentado muitas convenções sociais que proibiam tocar violino e outras formas de entretenimento. Ver *The Style Hongrois*, p. 16.

<sup>11</sup> Sárosi, *Gypsy Music*, p. 60.

<sup>12</sup> *Apud* Emil F. Smidak, *Isaak-Ignaz Moscheles: The Life of the Composer and His Encounters with Beethoven, Liszt, Chopin and Mendelssohn* (Hampshire: Scholar Press, 1989), p. 204. Algumas obras de Moscheles, tais como *Magyarenklängen, Original-Fantasie für das Pianoforte*, op. 123, também exploram o *style hongrois*.

<sup>13</sup> Sárosi, *Gypsy Music*, p. 116.

expressar na música húngara o caráter peculiar da nação e, dessa forma, junto com os músicos húngaros, determinar o estilo distintivo desse caráter nacional.<sup>14</sup>

A nova música “húngara” foi exportada para o resto da Europa graças principalmente aos músicos ciganos. Nessa atividade, o conhecido violinista Janós Bihari (1764–1827) foi uma figura chave. Bihari viajou muito e se familiarizou com diversos tipos de música e de ouvintes, claro que “não tanto para satisfazer a sua necessidade de vaguar, quanto para ganhar a vida”.<sup>15</sup> De acordo com relatos que foram conservados, suas habilidades técnicas e expressivas não foram superadas por nenhum de seus contemporâneos. Além disso, o estilo *verbunkos*, tal como desenvolvido por Bihari, ganhou popularidade a ponto dos principais compositores começarem a se apropriar dele:

Era difícil localizar a origem do novo estilo [*verbunkos*] porque, quando primeiro soubemos da sua existência, ele já estava ganhando terreno nas cidades, nas bandas ciganas ou nas mãos de músicos ocidentais. Haydn, e até mesmo Mozart, tinham voltado sua atenção para ele, assim como Dittersdorf e, mais tarde, Beethoven, Weber, Schubert, Berlioz, Brahms e outros [...] Tudo isso, conhecido no exterior desde 1780 sob a denominação de música húngara, consistia, sem exceção, de música de “*verbunkos*”.<sup>16</sup>

O estilo *verbunkos* de Bihari era, de acordo com os padrões pós-barrocos, excessivamente ornamentado; uma boa performance exigia, portanto, técnica e bom gosto absolutos. Não constitui surpresa que a rica figuração do *verbunkos* tenha obtido sucesso nas mãos de bons músicos, mas tenha muitas vezes fracassado nas mãos dos charlatães. Sárosi afirma:

Foram sobretudo os músicos ciganos que desenvolveram esse estilo na prática, mas não foram unicamente eles – de fato, não foram de forma alguma eles – que determinaram o que o deveria ser parte do estilo [...] Entre eles, portanto, os únicos que deveriam ser criticados pelo excesso de ornamentação são aqueles que não sabiam usá-la apropriadamente [...] No período dos *verbunkos* e nos cem anos que o precederam, a ornamentação mais rica possível também era uma característica obrigatória da arte musical européia, sendo em parte improvisada até mesmo em obras escritas. São os vestígios disto que precisamos procurar em primeiro lugar nos *verbunkos* e na forma de tocar dos músicos ciganos: porque em comparação com a proporção de “estilo cigano”, o elemento ocidental é consideravelmente pequeno, embora não insignificante.<sup>17</sup>

Um exame da construção formal da música *verbunkos* e de sua cristalização estilística em meados da década de 1830 é apresentado a seguir.

A música instrumental dos ciganos húngaros era em geral tocada em dois estilos: *hallgató* e *csárdás*.<sup>18</sup> O *hallgató*,<sup>19</sup> lento e rapsódico, evoluiu a partir do *lassu verbunkos* e tinha um

---

<sup>14</sup> Bence Szabolcsi, *A Concise History of Hungarian Music*, trad. Sára Karig, trans. rev. Florence Knepler (Budapest: Corvina Press, 1964), p. 53–54.

<sup>15</sup> Sárosi, *Folk Music, Hungarian Idiom*, trad. Maria Steiner (Budapest: Corvina Press, 1986), p. 146.

<sup>16</sup> Bence Szabolcsi, *A Concise History*, p. 54–56.

<sup>17</sup> Sárosi, *Gypsy Music*, p. 107–08.

<sup>18</sup> Note-se que a música instrumental dos ciganos, e não a sua música vocal (canção romani) fornece bases para o *style hongrois*. No *Folk Music*, de Sárosi, pode-se ler: “Se ainda podemos distinguir facilmente, logo que ouvimos, a música folclórica cigana da música folclórica húngara, isto se deve sobretudo à maneira como ela é tocada. Excetuando-se a guitarra, que entrou em voga em alguns lugares nas últimas décadas, os ciganos não usam instrumentos musicais em sua música. Ele não têm músicos profissionais para a sua música e usam a música vocal até mesmo para dançar”.

acompanhamento virtuosístico de *cimbalom*.<sup>20</sup> A mais viva *csárdás*, ao contrário, descidia do *friss verbunkos*.<sup>21</sup> Para muitos húngaros, inclusive o poeta “nacional”, Sándor Petöfi (1823–49), o mestre do estilo *verbunkos* maduro era Márk Rózsavölgyi (1789–1848).<sup>22</sup> Szabolcsi escreve sobre o talentoso violinista-compositor:

Ao que parece este refinado artista foi um dos compositores que tomaram a iniciativa na transformação da “*friss verbunkos*” (dança rápida) em “*czardas*”, bem como na sua popularização [...] A literatura de “*czardas*”, uma música de dança cuja forma e ritmo desenvolveram-se diretamente da velha “*verbunkos*”, esteve por algum tempo (nas décadas de cinquenta e sessenta do século XIX) no centro da música popular instrumental húngara.<sup>23</sup>

Enquanto no século XIX o *hallgató* era aceito como “autêntico” pela maioria dos húngaros, a *csárdás* era ridicularizada pela aristocracia como uma música bastarda e não apropriada para ouvintes sérios. Essa atitude refletia, provavelmente, os temores dos nobres em relação a uma iminente rebelião nacional. Uma outra possibilidade, em que Sárosi acredita, era que eles simplesmente se recusavam a reconhecer a existência de qualquer forma de música folclórica.

O repertório de *csárdás* contém características estruturais comuns tanto à música cigana, tal como executada, quanto à música erudita composta no *style hongrois*. Eis uma lista de seis destas características que serão relevantes para as análises apresentadas nos próximos dois capítulos (vide introdução nota de rodapé 1).

1. Ritmo inflamado, incluindo síncope com pausas freqüentes na parte forte do compasso, rubato constante;
2. *Tremolo* apoiando uma rica melodia;
3. Material de escalas “ciganas” ou “húngaras”;
4. Efeitos de *cimbalom*;
5. Cadências ornamentadas;
6. A segunda aumentada melódica.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Sárosi, *Gypsy Music*, p. 246. O autor acrescenta: “A execução livre e com *rubato* e das canções *hallgató* é hoje (e tem sido há muito tempo) uma questão de estilo, que é obrigatório para todos. Quanto ao *modo* como o músico faz uso das possibilidades do estilo, isto é muito influenciado pela força do contato entre ele e o ouvinte”.

<sup>20</sup> O *cimbalom* é um *dulcimer* com martelos. Segundo Sárosi, em *Folk Music*, p. 135, esse instrumento era conhecido na Europa ocidental desde o século XIV, antes da chegada dos ciganos. Mas durante os dois últimos séculos, ele estava ligado sobretudo às bandas ciganas húngaras.

<sup>21</sup> Sárosi, *Folk Music*, p. 162: “a *csárdás* existe como uma forma de dança individual desde o período da Reforma Húngara, na primeira metade do século XIX. Ela surgiu do mesmo empenho nacionalista que tinha anteriormente desenvolvido a dança e a música *verbunkos*”.

<sup>22</sup> Estas são as duas primeiras estrofes do *Rózsavölgyi halálára* [Para a Morte de Rózsavölgyi], de Petöfi: “Old musician, in what way have I sinned against you, That you sadden me all the time? I was bitter when your violin played, Hey, it doesn’t play now and this is even more bitter for me, This is even more bitter for me! Sorrow is an old fate for the Hungarians, Without this perhaps they could not even live anymore, If it is so, wake up, my old friend, Let us at least grieve over your songs, Let us grieve over your song”. [Este poema permanece na sua tradução inglesa visto que, até agora, não foi possível localizar o texto húngaro original para maior fidelidade de estilo na língua portuguesa.] *Sándor Petöfi: His Entire Poetic Works*, trad. Frank Szomy (Boca Raton? Florida, 1972), p. 552.

<sup>23</sup> Szabolcsi, *A Concise History*, p. 63.

<sup>24</sup> A maioria destas características foi extraída do estudo de Madeline Katherine Bacon Salocks, “A Discussion of Selected Four-Hand Works by Brahms and Dvorák” (D.M.A. diss., Stanford University, 1979), p. 13. A idéia de rubato constante foi estudada em detalhe por Adolph Christiani em *The Principles of Expression in Pianoforte Playing* (New York: Harper and Brothers Publishers, 1898), p. 97–98. Bellman discute o intervalo de segunda aumentada melódica em *The Style Hongrois*, p. 120. Ele diz que esta é provavelmente a única característica musical do período anterior à migração dos ciganos para a Hungria que sobreviveu. Esse intervalo estava ausente na antiga música

Os próximos dois capítulos também mostrarão que as características aqui relacionadas coloriram de modo significativo a linguagem da música romântica alemã. Essa música, naturalmente, não suscitava lembranças e sentimentos patrióticos nos alemães como suscitava nos húngaros. Mas o *style hongrois* evocava, para os alemães, as provações e tribulações da vida cigana. Bellman declara:

[...] os músicos e os ouvintes do ocidente estavam apaixonados por uma música nova e altamente característica, e começaram a imitá-la. O que alimentou a sua popularidade, e contribuiu para a definição de seu significado na cultura contemporânea, foi o que se *imaginava* que ela fosse, e não necessariamente o que ela era, e o que se *supunha* que os ciganos fossem, não o que eles eram. Por serem os ciganos forasteiros, os temores e desejos da sociedade européia podiam facilmente ser projetados neles, e era muito natural que a música cigana, por sua vez, sugerisse esses temores e desejos à mente européia. Quando os principais compositores começaram a escrever música mais formal usando o *style hongrois*, um efeito previsível dele nos ouvintes era a evocação das mesmas associações que as performances ciganas originais evocavam.<sup>25</sup>

Por fim, é preciso reconhecer três verdades históricas relacionadas ao *style hongrois*. Primeiramente, a vida cigana é um tópico que permeia toda a história do romantismo no continente, não apenas na música, mas em todas as artes. Marilyn Ruth Brown comenta:

O cigano aparecia tão freqüente na literatura européia que muitas vezes tornou-se difícil distinguir a realidade da lenda literária. No imaginário popular, os ciganos estavam inescapavelmente associados ao exótico, à intriga romântica, à sedução feminina e ao heroísmo masculino [...] A característica mais marcante da descrição dos boêmios feita por Zola, além da evocação dos seus desejos de infância de fugir com eles, é o seu comentário irônico sobre o fato de que o seu fascínio não afetava apenas os artistas e os escritores. Na presença de ciganos, toda a sociedade burguesa, juntamente, talvez, com o seu próprio sentimento de tédio e alienação, era absorvida – literalmente.<sup>26</sup>

Em segundo lugar, no período anti-romântico (neoclássico) da Europa imediatamente posterior à Primeira Guerra Mundial, o *style hongrois* foi suplantado por elementos afro-americanos, até pelo menos 1930. Esse estilo cigano do novo mundo pode ser ouvido em sua forma mais típica no *Ragtime para Onze Instrumentos* (1918) de Stravinsky, que usa um *cimbalom* para evocar o piano de *saloon*, e não a música *verbunkos*. E, em terceiro lugar, a vida musical cigana foi bruscamente interrompida pelas guerras européias do século XX. Béla Bartók, falando como

---

húngara e parece ser proveniente do Oriente Próximo, onde constitui um clichê melódico. Essa opinião corrobora o artigo de Bartók, “Gypsy Music or Hungarian Music?”, em *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff (New York: St. Martin’s Press, 1976), p. 222, onde ele afirma: “Aliás, quem ao simples som de uma segunda aumentada acha que está ouvindo música cigana autêntica está muito enganado. Essa peculiaridade não é de modo algum uma marca cigana; e, de fato, ela é mais comum nos Bálcãs e no Oriente do que na execução musical cigana [...] Por um lado, seria mais sensato, em todo caso, supor que os ciganos foram influenciados pela música árabe durante suas migrações, e assim tenham chegado ao intervalo de segunda aumentada. Por outro lado, os povos dos Bálcãs e das regiões adjacentes ao norte tiveram um contato bastante prodigioso com os turcos e com uma influência turco-oriental. De qualquer modo, esta última explicação é muito mais plausível para a existência do intervalo na música romena, húngara, etc., do que aquela baseada na influência cigana”.

<sup>25</sup> Bellman, *The Style Hongrois*, p. 22.

<sup>26</sup> Marilyn Ruth Brown, *Gipsies and Other Bohemians: The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), p. 20. Na página 26, a autora relata: “Em 1861, Liszt deu a Baudelaire uma cópia de *Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrois* em retribuição aos *Paraísos Artificiais*, que Baudelaire lhe dera de presente. O poeta sabia que o compositor analisara a sinestesia da música cigana, um ideal estético extraordinariamente próximo do seu”.

compositor e etnomusicólogo, protestou eloqüentemente contra a morte da tradição *verbunkos-csárdás*.<sup>27</sup>

A música que é hoje em dia tocada “por dinheiro” por bandas ciganas é nada mais do que música popular de origem recente. O papel dessa música popular é fornecer entretenimento e satisfazer as necessidades musicais daqueles cujas sensibilidades artísticas são de um nível inferior. Esse fenômeno é apenas uma variante dos tipos de música que cumprem a mesma função em países da Europa ocidental; das canções de sucesso, das árias de opereta e outros produtos da música ligeira tocados por orquestras de salão em restaurantes e locais de diversão. Que essa música popular húngara, incorretamente chamada de música cigana, tenha mais valor que o lixo estrangeiro mencionado acima talvez seja um motivo de orgulho para nós, mas quando ela é tida como algo superior à “música ligeira”, quando ela é considerada algo melhor do que música de um padrão inferior destinada a gratificar gostos musicais subdesenvolvidos, devemos levantar nossas vozes em solene protesto.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> O primeiro movimento do seu Concerto para Violino (1937–38) recebeu inicialmente a marcação de *Tempo di verbunkos*. Da mesma forma, a peça *Contrastes*, para violino, clarinete e piano (1938) foi concebida inicialmente como uma Rapsódia em duas partes, intituladas *Verbunkos* e *Sebes*, embora mais tarde Bartók tenha acrescentado também um movimento com o título de *Pihenő*. *Sebes* é uma variante regional de *csárdás*, e *Pihenő* significa ‘relaxamento’. Desta forma, a intenção original de Bartók foi evocar as *csárdás* através de um início lento e melancólico, seguido de uma conclusão rápida e tempestuosa.

<sup>28</sup> Bartók, *Essays*, p. 206–07.

## CAPÍTULO II

### Referências à música cigana na música dos antecessores de Brahms:

#### Haydn, Schubert e Liszt

No dia primeiro de maio de 1761, aos vinte e nove anos de idade, Joseph Haydn assinou um contrato com a família Estherházy, a mais rica e influente da nobreza húngara. Trabalhou primeiro para o Príncipe Paul Anton Estherházy (1711–62), e depois para seu irmão mais novo, Conde Nicolaus Estherházy (1714–90), até 1790. Nicholas, um entusiástico músico amador, reconheceu o talento de Haydn imediatamente. Ele contratava músicos ambulantes, trupes de marionetes e orquestras de dança cigana em Süttör, sua propriedade na Hungria, muito antes de se tornar o sucessor de Paul Anton.<sup>1</sup> Lázló Somfai observa que o novo *Kapellmeister* dos Estherházy gostava da música local:

Ele foi influenciado principalmente pelas melodias populares tocadas por músicos ciganos e também pelas canções e danças folclóricas autenticamente húngaras que eram apresentadas pelos camponeses nas propriedades como curiosidades para os convidados estrangeiros [...] Nos últimos anos da sua vida ele virtualmente perdeu o contato direto com a música húngara, mas o estímulo dos anos anteriores permaneceu vivo na sua memória. Ele pode também ter encontrado partituras de algumas músicas húngaras. Em 1799 os editores vienenses Traeg inclusive publicaram uma série de Zingarese sob o nome de Joseph Haydn.<sup>2</sup>

Sárosi informa que, já em 1766, elementos do oriente médio (ver p. 2) começam a aparecer nas obras de Haydn. E seu colega Szabolcsi acrescenta: “porque é cada vez mais óbvio que, para Haydn e seus contemporâneos, as músicas eslava, cigana, romena e turca formavam um complexo único – misto, mas quase indivisível”.<sup>3</sup> Jonathan Bellman, no entanto, adverte que Haydn e seus contemporâneos “viam a música turca<sup>4</sup> e a música húngaro-cigana como entidades separadas”.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> H.C. Robbins Landon e David Wyn Jones, *Haydn, His Life and Music*. (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988), p. 38.

<sup>2</sup> Lázló Somfai, *Joseph Haydn, His life in Contemporary Pictures*, trad. Mari Kuttna e Károly Ravasz (New York: Taplinger Publishing Company, 1969), p. 61. *Zingaro(-a)*, *Zingarese* (it.) significa “estilo cigano”.

<sup>3</sup> *Bericht über die internationale Konferenz zum Angedenken Joseph Haydns*. Herausgegeben von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha. Verlag der ungarischen Akademie der Wissenschaft, Budapest, 1961, p. 186. Karl Geringer comenta a obra de Szabolcsi em *The Haydn Yearbook* (Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser Company, Universal Edition, Vol. I, 1962), p. 228: “Bence Szabolcsi ofereceu uma análise muito interessante da relação de Haydn com a música húngara. Passando pelas diversas teorias que tentam fazer uma conexão entre a arte de Haydn e a música de grupos étnicos específicos na Europa oriental, o Dr. Szabolcsi afirmou que, para Haydn e seus contemporâneos, as músicas húngara, eslava, cigana, romena e turca formavam uma entidade única que proporcionava uma fonte inesgotável de estímulos. O autor selecionou 18 peças de Haydn especialmente características, que demonstram de modo convincente a sua dependência em relação às danças folclóricas da região”. Mencionado também em Sárosi, *Gypsy Music*, p. 112.

<sup>4</sup> Os efeitos “turcos” na música da Europa ocidental eram subprodutos de contatos militares e diplomáticos de longa data mantidos entre as nações ocidentais e os turcos. Leonard Ratner cita, em *Classic Music, Expression, Form and Style* (New York: Schirmer Books, 1980), p. 21, o *Musikalisches Lexicon* (1802) do teórico alemão Koch: “Os turcos tinham um estilo militar diversificado chamado de música *janzgara*, usando tambores, triângulo, sopros e címbalos. Os compositores clássicos imitaram esse estilo, porém modificando-o de modo a adequá-lo ao gosto ocidental”. Ratner conclui: “A marcha em si bemol maior do final da Sinfonia No. 9 em Ré menor de Beethoven [...] e o primeiro movimento da Sonata em Lá menor, K. 310 de Mozart [...] sugerem esse estilo, sem referências específicas em seus títulos. Ouvimos indícios momentâneos do estilo turco no primeiro movimento da Sonata em Mi bemol maior, H.V. XVI, No. 52 [...] de Haydn, comp. 29–30”.

Com essas advertências em mente, passemos a um exemplo bem conhecido do “estilo húngaro” de Haydn – o final do *Trio para Piano em Sol Maior*, Hob. XV:25. A indicação acrescentada pelo compositor – “Rondo all’Ongarese” – havia substituído “No estilo dos ciganos”, que apareceu na primeira impressão inglesa (Longman and Broderip, 1795).<sup>6</sup> Bellman, obviamente impressionado com essa alteração, escreve: “Se houvesse a necessidade de uma comparação concreta e atual entre o estilo cigano de tocar e os gestos musicais húngaros em discussão, isto [a mudança do título do Rondó] iria eliminá-la”.<sup>7</sup> H. C. Robbins concorda, dizendo que essa ingenuidade estilística é típica de Haydn, que

[...] não faz qualquer distinção entre música húngara e música cigana: ou seja, entre o ‘Rondo all’Ongarese’ do Concerto para piano em Ré maior (XVIII:11 de c. 1780) e o ‘Rondo, no estilo dos ciganos’ de 1795. As melodias são basicamente aquelas usadas para o recrutamento [...] Que Haydn conhecia muitas dessas melodias e gostava muito delas é evidente em sua música desde a década de 1760 até o fim do século.<sup>8</sup>

O Exemplo II – 1a mostra o tema do Rondó do *Trio para Piano XV:25* de Haydn, em que as cordas e a mão esquerda do piano articulam a idéia rítmica  $\bullet \text{ } \bullet \text{ } | \text{ } \bullet \text{ } \bullet \text{ } |$ . Segundo Béla Bartók, este padrão longo-curto é raro na autêntica música folclórica húngara. Nas suas *Harvard Lectures* de 1943, ele chegou a chamá-lo de “um padrão anti-húngaro”.<sup>9</sup> Ao discutir os ritmos derivados do folclore na arte musical, ele cita três fontes possíveis: (1) o estilo *parlando-rubato*, (2) padrões binários simples dentro de métricas assimétricas e (3) figuras pontuadas. Estas últimas em geral misturam os padrões  $\bullet \text{ } \bullet \text{ } ; \bullet \text{ } \bullet \text{ } |$  e  $\bullet \text{ } \bullet \text{ } |$ . E dentre estes, ele nomeia o primeiro, breve acentuado-longo não acentuado, como o mais importante ou característico. Bartók argumenta que este motivo tem origem no ritmo da fala húngara, ao contrário do motivo  $\bullet \text{ } \bullet \text{ } | \text{ } \bullet \text{ } \bullet \text{ } |$ , que só ocorre raramente na música folclórica húngara.

**Exemplo II – 1a. Haydn, *Trio para Piano*, Hob. XV:25/iii (“Rondo all’Ongarese”), abertura.**

O que encontramos no *finale* é na verdade um amálgama de elementos ciganos e turcos (ver p. 9, nota 4) que se combinam para produzir uma forma clássica de rondó. É interessante notar que essa prática lembra a Szabolcsi a ópera italiana do século XVIII:

[...] não podemos deixar de ter a impressão de que já era uma prática dos compositores fazer uso de determinados recursos expressivos para acompanhar situações exóticas (óperas “ciganas”, por

<sup>5</sup> Bellman, *The Style Hongrois*, p. 49.

<sup>6</sup> H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, 5 vols. (Bloomington: Indiana University Press, 1976), vol. 3, p. 314. Em 9 de outubro de 1795, o *Morning Chronicle* anunciou a publicação dos novos *Trios para Piano*, Hob. XV:24–26.

<sup>7</sup> Bellman, *The Style Hongrois*, p. 230.

<sup>8</sup> H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, vol. 3, p. 433–34.

<sup>9</sup> Bartók, *Essays*, p. 384. Suchoff cita a *Dança Húngara No. 1* de Brahms para ilustrar a afirmação de Bartók.

exemplo), apenas renovando-os de tempos em tempos com alguns retoques. Essas fórmulas fixas incluíam, por exemplo, a bem conhecida figuração melódica do rondo alla turca: baixos de colcheias regulares, modulações irregulares e bruscas (com excursões ocasionais pelos modos dórico ou lídio), uma forma peculiar de seqüência, planos de dinâmica, certas formas cadenciais, e assim por diante.<sup>10</sup>

No exemplo II – 1b, o *Minore*, vemos duas das características relacionadas acima: baixos com semicolcheias repetidas e inflexões dóricas passageiras (mi bequadro na mão direita do piano). Essas características são realçadas pelo ritmo *alla zoppa* do violino<sup>11</sup> e o bordão do violoncelo, que são, ambos, sinais distintivos do *style hongrois*.<sup>12</sup> Os planos de dinâmica, já mencionados, aparecem no segmento que precede o *Minore* (exemplo II – 1c). Pode-se também observar que a dinâmica é aliada a uma alternância de figuras sincopadas e contínuas no violino. E longo antes do *Minore*, encontramos aspectos contrastantes na dinâmica e no ritmo de superfície, um esteio do estilo *alla zingarese* de Haydn.<sup>13</sup>

**Exemplo II – 1b. Haydn, Trio para Piano, Hob. XV:25/iii (“Rondo all’Ongarese”), comp. 67–70.**

<sup>10</sup> Szabolcsi, “Exoticism in Mozart”, *Music and Letters* 37/3 (July 1956), p. 327.

<sup>11</sup> Termo italiano que significa “ritmo saltitante”, geralmente indicado como uma semínima entre duas colcheias, ou como uma mínima entre duas semínimas.

<sup>12</sup> Bellman, *The Style Hongrois*, p. 51.

<sup>13</sup> O motivo que se alterna entre as mãos na parte do piano (exemplo II – 1c), um ritmo pulsante de colcheias, evoca um motivo rítmico básico dos ciganos chamado de *estam*. Em sua forma primitiva, o *estam* é um ritmo sincopado em que as pessoas batiam palmas e estalavam os dedos para acompanhar um tempo forte marcado batendo-se os pés. Katalin Kovalcsik explica, na p. 48 de “Popular Dance Music Elements in the Folk Music of Gypsies in Hungary”. *Popular Music* 6 (January 1987): “Os outros membros da orquestra produzem efeitos percussivos, tal como na música de fundo-de-quintal, chacoalhando utensílios domésticos – latas, tampas de panela, colheres, etc. Estes ‘instrumentos de percussão’, ao proporcionarem o ritmo básico (estam), garantem que os acentos sempre caiam fora do tempo ( $\frac{2}{4}$  ou  $\frac{2}{4}$  )”.

Exemplo II – 1c. Haydn, *Trio para Piano, Hob. XV:25/iii* (“Rondo all’Ongarese”), comp. 51–58.

A expressão mais essencial do estilo talvez se encontre nos comp. 83–94, uma frase de seis compassos com repetição (exemplo II – 1d). Nos seis primeiros compassos, o violinista tem de alternar entre articulações em *pizzicato* e *arco*, sendo obrigado a tocar *rubato*. Bellman vê esse fraseado impulsionado pela técnica como autenticamente húngaro ou, se não, até mesmo pré-cigano. Nota-se que as acrobacias do violino cessam quando a frase é repetida, de modo que a seção termina “classicamente”, com exceção da cadência *alla zoppa*.

Exemplo II – 1d. Haydn, *Trio para Piano, Hob. XV:25, III* (“Rondo all’Ongarese”), comp. 83–94

Sárosi aprofunda a nossa percepção do estilo *rubato* das orquestras ciganas remetendo-o ao estilo cantado dos nobres húngaros em festa durante o período pré-revolucionário:

Esta é, por exemplo, uma das principais fontes do estilo rubato de tocar que ainda hoje é uma das suas principais características: há muito tempo, a canção [citando Sándor Liszkay] “era cantada por esta ou aquela pessoa dentre a aristocracia húngara quando em festa, cada uma dando a ênfase que lhe era sugerida por seu temperamento e bom humor” – ou seja, livremente, sem normas rigorosas, de acordo com a sua personalidade e o estado de espírito no momento... Com as canções húngaras, ficamos tão habituados a essa performance instrumentalizada com rubato, que agora achamos que qualquer performance diferente está fora do estilo. É uma questão bem diferente, por exemplo, que isto não possa ser conciliado com o espírito das canções folclóricas... Mas o público das áreas urbanas (e hoje em dia, em muitas áreas rurais), as orquestras ciganas não percebem mais o estilo original das canções folclóricas, e a música folclórica lhes agrada mais na forma como é tocada pelos musicistas ciganos.<sup>14</sup>

Embora a discussão do *style hongrois* de Haydn até agora tenha se centrado no ritmo, um detalhe significativo relativo à altura deve ser mencionado: a segunda aumentada melódica. Haydn usa esse intervalo estruturalmente no final do Quarteto op. 17, n.º 6 (Hob. III:30). Veja o exemplo II – 2:

**Exemplo II – 2. Haydn, Quarteto de Cordas, op. 17/6/iv, comp. 45–52.**

Na linha melódica do I violino (compassos 46–47) a segunda aumentada fá-sol# torna linear o apoio do acorde diminuto de dominante da dominante (4/3) na segunda inversão. E a segunda aumentada dó-ré# está abrigada diagonalmente entre tríades da posição de oitava e sexta (violinos e viola), nos compassos 49–50. Para o ano de 1772, esta textura é surpreendentemente avançada, já que o acorde de oitava e sexta iria se tornar uma sonoridade favorita de Schubert, Liszt e Brahms.

Assim como Haydn, Franz Schubert trabalhou para a família Esterházy, ainda que esporadicamente. Como músico residente, ele ensinou membros dessa família em Zseliz, no verão de 1818, e mais tarde no verão e no outono de 1824. Ao contrário de Haydn, porém, Schubert não teve de viajar para a Hungria a fim de ouvir música cigana, pois já havia muito tempo que as orquestras ciganas estavam ativas em Viena, fornecendo aos compositores o material necessário. Bellman escreve com muita acuidade:

Superficialmente, este era um estilo “exótico” e altamente popular com apelo comercial comprovado. Mas ao usá-lo, Schubert estava se identificando em um nível mais profundo com os seus propagadores, os ciganos húngaros, cujo sofrimento, ostracismo, rebeldia e reconhecida dependência da música como expressão de suas tristezas produziram ressonâncias em sua própria vida.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Sárosi, *Gipsy Music*, p. 245–6.

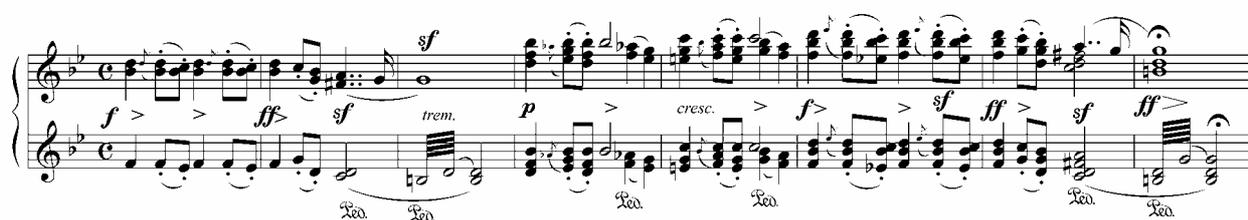
<sup>15</sup> Bellman, *The Style Hongrois*, p. 161: Sárosi nos informa que as primeiras orquestras e os primeiros músicos ciganos famosos vieram do noroeste da Hungria, a região mais próxima de Viena. Ele cita o *Pressburger Zeitung* de 1784: “Os ciganos de Galánta (atual República Eslovaca) são excelentes músicos na Hungria, e mais, eles também são artistas musicais que

As duas obras em que Schubert literalmente presta homenagem à música húngaro-cigana são *Ungarische Melodie*, D. 817, para piano solo, e *Divertissement à l'Hongroise* D. 818, para piano a quatro mãos. Ambas foram compostas em 1824, embora muitas peças anteriores também contenham temas húngaro-ciganos.<sup>16</sup>

Se for verdade o que relata um amigo de Schubert, Barão von Schönstein, o compositor ouviu uma empregada da cozinha cantando o futuro tema do *Divertissement à l'Hongroise* ao caminhar para os seus aposentos na residência Esterházy em Zseiliz.<sup>17</sup> A peça tem três seções: um Andante (baseado na melodia da empregada), uma Marcha (posteriormente orquestrada por Liszt), e um Allegretto, adaptado da *Ungarische Melodie*, D. 817, para piano solo. Liszt transcreveu o *Divertissement* completo para piano solo em 1846.

O primeiro movimento do *Divertissement* apresenta um verdadeiro catálogo do *style hongrois*. Para começar, encontramos *tremolos* no exemplo II – 3a que são reminiscências da execução do *cimbalom*.

**Exemplo II – 3a. Schubert, *Divertissement à l'Hongroise*, D. 818/i, comp. 13–20: primo**



Embora Schubert tenha usado *tremolos* com oitavas quebradas para efeitos orquestrais dramáticos já em 1810, os *tremolos* em II – 3a enfatizam a terça maior (picardia) articulando as cadências V–I em sol menor. Além disso, o exemplo II – 3b mostra bordões em quintas<sup>18</sup> e o ritmo caracteristicamente “húngaro” usado para segmentos estruturais maiores (ver mais comentários a esse respeito adiante).

**Exemplo II – 3b. Schubert, *Divertissement*, D 818/i, comp. 71–77: secondo**



podem ser empregados. Eles freqüentemente assumem seus lugares em orquestras aristocráticas também, e nunca tocam sem a música [!]. Além da música de dança, também tocam concertos e sinfonias”. Citado em *Gypsy Music* p. 68.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 225. A lista contida no Anexo de Bellman inclui *Momento Musical* em fá menor, op. 94, n.º 3, D. 780; *Octeto* em fá maior, D. 803 (Introdução e último movimento); *Quarteto de Cordas* em lá menor, D. 804 (último movimento); *Sonata* em dó maior (“Grande Duo”), D. 812 (iii).

<sup>17</sup> Otto Erich Deutsch, *Schubert: Memoirs by his Friend*. (London: A. and C. Black. 1958), p. 103.

<sup>18</sup> Os bordões anotados nos exemplos II – 1b e II – 3b evocam a música húngara de gaita de foles. Sárosi explica que as gaitas de foles “consistem de três tubos de palheta simples de interior cilíndrico. Os dois tubos menores são feitos de uma peça, como um clarinete duplo, em que um tubo é para a melodia (chanter), o outro dá um bordão em que se ouvem duas notas alternadas, e o terceiro tubo, separado e muito maior, o tubo-baixo ou bordão, emite uma nota contínua.... As publicações mais antigas de música húngara para dança no exterior foram motivadas pelo modismo europeu do século XVI em relação à danças húngaras, que talvez fossem acompanhadas por gaitas de foles”. In *Folk Music*, p. 129–30. Bellman acrescenta: “Os músicos ciganos favoreciam as gaitas de foles na época anterior às orquestras ciganas, tocando solo ou talvez acompanhando um violino, mas o instrumento nunca se tornou uma parte obrigatória de um grupo cigano de maiores proporções. A gaita de foles já quase não é tocada no seu contexto húngaro original, mas certas características do estilo de seus executantes permanecem vivas em melodias dentro do intervalo de uma oitava, por exemplo, e no bordão em quintas. No *style hongrois*, essas quintas graves permaneceram; nas orquestras ciganas, elas teriam sido tocadas por um contrabaixo ao invés de uma gaita de foles, mas o som permaneceu”. In *The Style Hongrois*, p. 106.

Schubert, assim como Haydn, usa a segunda aumentada melódica em seu *style hongrois*, porém com mais liberdade. Os compassos 79–81 do exemplo II – 3c inserem o intervalo numa cadência que leva ao retorno do tema principal. O caráter *parlando* dos compassos 82–84, em que a segunda maior mi-fá# faz um breve retorno do compasso 79, é acentuado pelas apogiaturas violinísticas que ornamentam os rés repetidos, preparando o impulso para a cadência tônica no compasso 92.

**Exemplo II – 3c. Schubert, *Divertissement*, D 818/i, comp. 78–92: *primo***

Duas idéias rítmicas que definem o *style hongrois* do *Divertissement* merecem ser mencionadas. A primeira é o *bókazó*, ou “ritmo cabriolante”, sobre o qual escreve Bellman:

O ritmo *bókazó* vem de uma figura tradicional produzida batendo-se calcanhares e estalando-se esporas, muito comum na dança húngara.... A gravidade da dança húngara tradicional, a importância explícita dada ao passo com estalar de esporas e a história dos húngaros como povo equestre ajudam a explicar o significado dessa figura e o seu papel no *style hongrois*.<sup>19</sup>

Esta figura também funciona como uma célula melódica (cf. exemplo II – 3d) e como um clichê cadencial (cf. exemplo II – 3e).

**Exemplo II – 3d. Schubert, *Divertissement*, D 818/i, comp. 21: *primo***

**Exemplo II – 3e. Schubert, *Divertissement*, D. 818/i, comp. 49: *primo***

O segundo (cf. exemplo II – 3f), é um ritmo espondeu (ou seja, duas notas longas) frequentemente usado para pontuar o *bókazó*. Essa figura, como será visto no capítulo 3 (vide introdução nota 1), desempenha um papel importante no *style hongrois* maduro de Brahms.

<sup>19</sup> Bellman, *The Style Hongrois*, p. 119.

Exemplo II – 3f. Schubert, *Divertissement, D. 818/ii, comp. 1–12: primo*



Note-se, ainda, que as figuras que acabamos de comentar funcionam no âmbito de uma estrutura maior de seções lentas e rápidas que se alternam, pilares do estilo *verbunkos* mencionado no capítulo 1. Essa organização em larga escala pode ser inferida das marcações de tempo de Schubert no primeiro movimento do *Divertissement* (Tabela 1).

Tabela 1 – Schubert, *Divertissement, D. 818/i, indicações de tempo*

	Compasso	Tempo
1	1	Andante
2	21	Um poco più mosso
3	63	a tempo
4	83	Tempo I
5	93	Um poco più mosso
6	99	a tempo
7	118	a tempo
8	139	Tempo I

Para muitos músicos, o *style hongrois* está personificado menos nas obras Franz Schubert do que nas de Franz Liszt. Apesar de Liszt não ter sido nem um húngaro étnico nem um falante do idioma, ele viveu e amadureceu como compositor perto o suficiente da Hungria para absorver sua rica cultura musical (ver p. 28, nota 28). Ao seu *style hongrois* ele dedicou um livro controverso, *Os Ciganos e sua Música na Hungria (Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie)*. O livro, que de várias formas é um guia não-oficial para as *Rapsódias Húngaras*, caracteriza o estilo da seguinte forma:

Impressões contrárias sucedem uma a outra num súbito semelhante ao ir de um abismo a um topo de montanha [...] Na arte boêmia a multiplicidade de figuras ornamentais que estão entrelaçadas em cada motivo, qualquer que seja o seu caráter, formam uma espécie de folhagem densa destacada por uma grande variedade de cores; e sob a qual, sempre crepitando, as grandes emoções se encontram, como pássaros fortes mas assustados, escondendo-se no meio de arbustos espinhosos.

Mas esta arte, tal como nós a encontramos demonstrada em festivais, casamentos e outras ocasiões festivas, de fato revela sofrimento – intenso e desfigurado, mas infinito e impossível de se expressar [com palavras]; momentos de debilidade, seguidos por outros de monstruosa energia [...] Se ouvirmos por algum tempo estas agitadas elegias, nos esforçando para nos identificar com o sentimento segundo o qual elas foram ditadas, nós veremos à nossa frente um lúgubre desfile de máscaras sobre a qual a Melancolia, tal qual uma rainha invisível, preside, e da qual toda a risada turbulenta, arroubos de alegria e danças de tirar o fôlego desaparecem.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Franz Liszt, *The Gipsy in Music (Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie, 1859)*. Trans. Edwin Evans, 1881. (Reimp. London: William Reeves, 1960), p. 316-18.

Em seu livro, Liszt destaca o *Divertissement* de Schubert como um antiexemplo do estilo cigano (e assim do seu próprio *style hongrois*). Apesar dele julgar o *Divertissement* como sendo a “mais brilhante obra” de Schubert, se queixa no entanto que:

ele [Schubert] não olhou para estas obras como plantas exóticas, amostras revelando a flora de uma área ainda inexplorada. Ele não se deu o trabalho de penetrar suficientemente em seu espírito e sentido mais íntimo.

Ele parecia, por exemplo, *ver uma modulação abrupta como um lapsus linguae; repetições intencionais como pleonasmos; acordes estranhos como barbarismos; e todas as aumentações e diminuições incomuns como incorretas* – todas estas sendo características que constituem o estilo boêmio [ênfase nossa]. Ele se preocupou unicamente com o desenho mais amplo e com os motivos expostos pelas progressões melódicas; fazendo-se familiar também com a função especial assumida pelo ritmo em suas diversas variações, mas não se preocupando mais do que o estritamente necessário com a importância que pode ser atribuída à ornamentação.<sup>21</sup>

Bellman levanta uma questão interessante sobre o julgamento ambivalente de Liszt da obra de Schubert. Uma vez que a princesa Caroline Sayn-Wittgenstein, companheira e amante de Liszt, pode ter colaborado com ele no projeto, as opiniões contraditórias sobre o *Divertissement* levantam dúvidas sobre a autoria do livro.<sup>22</sup>

Em 1860 Brassai publicou um pequeno ensaio intitulado “Música húngara ou cigana?”, um ataque a Liszt, assim como a seu livro. Brassai iguala as pirotécnicas dos virtuosos ciganos com aquelas de Liszt, acusando-o de indisfarçada autopromoção:

Nosso compatriota Liszt... olhou mais uma vez no espelho. Nós sabemos que em seu pianismo, com o qual ele levou toda a Europa à loucura, ou, se desejarmos colocar de uma forma mais polida, cativou o público, o principal elemento, seu recurso principal, era a ornamentação.<sup>23</sup>

Ao contrário do severo Brassai, Peter Raabe (1872-1945), antigo curador do Museu Liszt de Weimar e editor-chefe do *Liszt-Gesamtausgabe*, vê o livro com simpatia. Raabe admira o talento de Liszt para captar o espírito da música cigana. Ele compara este talento à receptividade ou sensibilidade de grandes atores. Logicamente, pergunta-se a que [elemento, coisa] Liszt respondia nesta [neste tipo de música]. Ele respondia aos sentimentos da ausência de pátria dos ciganos, à sua “*Heimweh*”. Pelo outro lado, poderia se argumentar que a *Heimweh* de Liszt era grandiosa, dado que ele era um verdadeiro cidadão europeu (i.e. do mundo), o mais cosmopolita dos compositores românticos, perdendo neste aspecto em segundo lugar somente para Louis Moreau Gottschalk (1829– 69). De qualquer forma, Bellman sugere que Liszt se identificava tanto com os ciganos que ele realmente se sentia muito familiar em relação ao *style hongrois*.

Esta forte identificação pessoal o cegava [Liszt] para a habilidade e paixão com que seus predecessores da composição, que não eram húngaros nem tinham interesse particular pelos ciganos, já haviam utilizado este vernáculo.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, 364.

<sup>22</sup> Bellman, *The Style Hongrois*, p. 175-184. Claramente, a questão da autoria é uma entre as muitas controvérsias que cercam o livro. Por exemplo, Samuel Brassai, estudioso da Hungria no século XIX, critica Liszt severamente pelo seu estilo literário. Revisando a primeira edição húngara da obra, ele escreve: “Isso foi, senhores, uma tortura indescritível meramente traduzi-las [as frases]. No estilo do autor: nós ficamos cansados, nós definhamos, nós nos exaurimos, nós nos entediamos, nós ficamos enjoados, nós ficamos enauseados, nós ficamos horrorizados com isso...” Citado em Sárosi, *Gypsy Music*, p. 145.

<sup>23</sup> Sárosi, *Gypsy Music*, p. 145-46

<sup>24</sup> Bellman, *The Style Hongrois*, p. 194. Conta a lenda que uma vez Liszt tocou com músicos ciganos: “Quando da ocasião de um almoço cerimonial providenciado na sala de música na casa de Péter em honra do pianista mais famoso do mundo [Liszt], a música emocionante de Ferkó Patikárus’s (1827-70) foi ouvida, Liszt saltou e puxou um piano, se juntando à música cigana. Os que estiveram presentes à celebração proclamam unânimes que o grande artista jamais tocou com tal entusiasmo como quando, após a esta performance tão autêntica, ele transferiu as melodias originais húngaras para o piano, numa brilhante improvisação.” [Segundo Sándor Czeke, publicado por Antal Rózsaági] in Sárosi, *Gypsy Music*, p. 127-28.

Tal “cegueira” expõe, além de uma leitura errada dos compositores anteriores, uma ingenuidade etnológica típica da época do romantismo. Seria necessária a objetividade de Béla Bartók para trazer à luz esta simples, porém profunda verdade. Bartók escreve em 1936 no seu ensaio “Problemas de Liszt”:

Hoje em dia nós todos sabemos que a afirmação de Liszt – que o que os ciganos na Hungria tocam, bem como a própria música camponesa húngara, é de origem cigana – está bem errada. Nós todos sabemos, por provas absolutamente convincentes, que esta música é de origem húngara [...] Mas o que devemos tentar descobrir nesta conexão é quanto devemos culpar Liszt por este erro. Estou convencido de que somente podemos culpá-lo parcialmente. Toda a questão da tão chamada “música cigana” pertence estritamente ao domínio da pesquisa em folclore. Mas, na época de Liszt, o folclore não existia como uma área do conhecimento [...] Desde o início deste questionamento nos deparamos com um erro: o mero nome deste tipo de música. Mas quem a chamou de “música cigana”? Nós mesmos. Qualquer estrangeiro, desconhecedor de todos os detalhes complicados da questão cigana, ficaria espantado em saber com que choque e com que oposição o livro de Liszt foi recebido por nossos avós, porque ele afirmou que o que eles chamavam de música cigana era na verdade música cigana [...] Portanto Liszt, começando pelo nome, obviamente iniciou sua pesquisa levando em conta que seu objeto de estudo era música de origem cigana.<sup>25</sup>

Apesar do ensaio de Bartók merecer louvor pelo seu rigor científico, ele subestima o livro como um documento musical e histórico. Sárosi modera a crítica de Bartók, formulando o que possivelmente seria a real intenção de Liszt em escrever *Os Ciganos e sua Música na Hungria*:

Até agora o livro de Liszt, que foi primeiramente publicado em 1859 em Paris, tem sido que temos podido consultar para uma consideração da questão da “música cigana” [...] O livro de Liszt, entretanto, não foi escrito como uma obra científica, mas sim como uma introdução e uma explanação do épico (musical) cigano romântico – a mesma intenção que ele tinha com as Rapsódias Húngaras.<sup>26</sup>

Apesar das metáforas de Liszt parecerem artificialmente formais para os padrões de crítica atuais, elas falavam com persuasão às sensibilidades do século XIX. Visto deste jeito, podemos concluir que este livro, apesar de suas falhas, ajuda-nos a nós modernos a experimentar o seu *style hongrois* num espírito semelhante ao de seus primeiros intérpretes, tanto musical quanto literariamente.

A preocupação de Liszt com o *style hongrois* datam desde a sua visita triunfal a Peste em 1839. “A aclamação nacional com que ele foi recebido não teve precedente”, escreve Alan Walker, que põe a visita numa perspectiva histórica:

Por 150 anos ela [Hungria] foi oprimida pela Áustria. Sua língua foi banida, sua cultura menosprezada, seus recursos materiais pilhados [...] Uma grande corrente de fervor nacionalista estava varrendo o país enquanto a Hungria lutava pela independência. No exato momento que Liszt pisou em solo húngaro, seus compatriotas estavam buscando por heróis Magyar, embaixadores que pudessem tornar conhecida a situação da Hungria no exterior. O que se seguiu – a quase-idolatria com que Liszt foi adorado, a busca pela sua “linhagem aristocrática”, o oferecimento da “Espada de Honra” adornada com jóias, o grito nacional de “Éljen! Liszt Ferenc!” (“Salve! Franz Liszt!”) – todas as coisas que, de fato, lhe trouxeram críticas nos anos seguintes – somente podem ser entendidos se os vimos como parte de um esforço geral de uma nação em se afirmar através de seus líderes.<sup>27</sup>

Durante os próximos oito anos, ele compôs Melodias Nacionais e Rapsódias, além da seção húngara do “Álbum de um Viajante”, cada uma baseada em apresentações de ciganos ouvidas na Hungria.

---

<sup>25</sup> Bartók, *Essays*, p. 505-08.

<sup>26</sup> Sárosi, *Gypsy Music*, p. 7.

<sup>27</sup> Alan Walker, *The Virtuoso Years* (New York: Alfred, A. Knopf, 1989), p. 320.

Uma revisão posterior das melodias nacionais produziu as Rapsódias Húngaras. Este “compêndio”, nos termos que ele usou, era um épico nacional, i.e. “boêmio”, para o compositor:

além de gradualmente penetrar no sentido da sua forma e a necessidade de proteger suas excentricidades a fim de preservar seu caráter e personalidade, foi natural que fôssemos logo induzidos a transferir algumas de suas peças para o piano [...] as apóstrofes eloqüentes, as demonstrações lúgubres de sentimento, as *reveries*, efusões e exaltações desta musa selvagem pareceram tornar-se cada vez mais sedutoras [...] Por meio destas ocupações nós adquirimos a convicção de que essas peças separadas na verdade eram parte de um grande todo [...] que bem poderia ser considerado como um Épico nacional – Épico boêmio – e a língua estranha na qual suas características seriam apresentadas não seria mais estranha do que todo o resto feito pelo povo do qual ela emanou [ciganos] [...] Através da palavra “Rapsódia” a intenção foi de designar o elemento fantasticamente épico que julgamos contido nesta música. Cada uma dessas produções sempre nos pareceu fazer parte de um ciclo poético, notável pela unidade da sua inspiração, eminentemente nacional.<sup>28</sup>

O “elemento fantasticamente épico” de Liszt engloba a idéia de ornamentação, que ele explora no capítulo 29, seção quatro, de seu livro. Ao ler este material, pode-se vir à memória uma obra tal como a *Décima Rapsódia Húngara*, exemplo II-4. A imagem de Liszt de “fitas cor-de-anil franjado com gotículas transparentes” pinta de uma forma vívida os *glissandi* do exemplo acima.

Em resumo, tudo que a imaginação pode conceber pode ser chamado à vontade do artista. Pode ser algo lúgubre ou charmoso, grandioso ou delicioso; isso depende se o mestre quer apelar às faculdades de riso ou choro de seu ouvinte, se ele quer entristecer sua alma, envolvendo-a em sombrias mortalhas através das quais visões aterrorizantes podem ser discernidas, ou se ele escolhe inundá-la com luz e embalá-la em fitas cor-de-anil franjadas com gotículas transparentes; pois a alma é capaz de ser transportada numa atmosfera de sensações quase chegando ao estado de arrebatamento – sensações que injetam nas veias uma influência benéfica desconhecida, as pulsações das quais tornam o corpo mais leve, transferindo para todas as suas articulações uma elasticidade pensada ser o atributo somente de semideuses [o próprio Liszt?].<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Franz Liszt, *The Gypsy in Music*, p. 333 e 337.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 309.

Exemplo II – 4. Liszt, *Rapsódia Húngara n° 10*, comp. 89–93.

Charles Rosen interpreta as intenções do compositor de uma forma que faz sentido aos leitores do século XX:

Esta é, eu imagino, o tipo de escrita [composição] que fez de Liszt alvo do desprezo de seus colegas mais distintos, Schumann e Chopin. Ela tem zero grau de invenção musical se insistirmos que invenção consiste em melodia, ritmo, harmonia e contraponto. Apesar disso, tocada com uma certa elegância, essas páginas são tanto fascinantes quanto encantadoras. A verdadeira invenção diz respeito a textura, densidade, cor tonal e intensidade – os vários sons que podem ser feitos com um piano – e ela é surpreendentemente original. O piano foi ensinado a fazer novos sons. Frequentemente esses sons não estão de acordo com um ideal de beleza, tanto clássico quanto romântico, mas eles ampliaram o significado da música, tornaram possível novas formas de expressão.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), p. 492.

A idéia de Rosen de “novos sons” pode bem ser a pedra fundamental do *style hongrois* para Liszt e para outros compositores que o utilizaram. Não é de se admirar que tais sons devam suas origens a uma época anterior da história húngara, a ser esboçada abaixo.

A rebelião de 1675 contra o domínio dos Habsburg deixou como legado à música húngara, entre outras relíquias, um instrumento de sopro chamado *táragató*.<sup>31</sup> Apresentações de *táragató* evocavam lembranças das lutas pela liberdade dos *kuruc* (cruzados), uma época de grande orgulho nacional, quando o heróico Imre Thóköly (1657-1705) e seus exércitos de *kuruc* batalharam pela autonomia política da nação. O historiador Julius Kaldy nos chama atenção para:

O período mais brilhante de nossas canções folclóricas é a época de Thóköly e ainda mais na de Rákóczy.<sup>32</sup> Nós podemos somente nos maravilhar perante a beleza, impressividade, força natural e ritmo característico das assim chamadas canções Kurutz [sic] e nos pasmar ante a sua variedade.

As canções Kurutz e outras criações musicais daquela época não são somente genuínas pérolas musicais, mas também refletem corretamente o caráter e peculiaridade da música húngara e formam a fonte da qual as posteriores canções, melodias, canções de recrutamento, casamento e outras danças, e todo o corpo das tão-chamadas melodias “hallgató magyar” (veja p. 5 nota 19) nasceram. Se levamos em conta que os grandes mestres, Handel e Sebastian Bach, foram nascidos ou estavam em sua infância quando essas canções surgiram, e que Haydn, Mozart e Beethoven – esta tríade de gênios – viveram 50 ou 60 anos depois, mal podemos expressar nossa admiração perante a variedade e versatilidade extraordinárias das formas arrojadas e riqueza do ritmo que se revelou na música húngara no final do século XVII e início do XVIII. E Liszt acertadamente observa: “Não há outra música da qual os músicos europeus podem aprender tanta originalidade rítmica quanto a dos húngaros”.<sup>33</sup>

Sárosi extrai desse repertório uma figura que ele chama de “quarta-*kuruc*”. Desde o século XIX, essa figura tem sido tocada normalmente pelo *Schunda táragató*,<sup>34</sup> que soa mais suave e mais como o clarinete do que o antigo *kuruc táragató*, mais nasal.

Os seguintes exemplos mostram o tratamento dado à quarta-*kuruc*. Em II-5a, Schubert constrói o tema principal da sua Fantasia em fá menor através da dupla repetição do gesto.

**Exemplo II – 5a. Schubert, Fantasia em fá menor para piano a quatro mãos, D. 940/i, comp. 1–5: primo.**



<sup>31</sup> Uma espécie de oboé que desapareceu na Hungria pelos idos de 1830. Sárosi explica: “Nem documentos [escritos] detalhados sobreviveram sobre o que era tocado e como [era tocado] nesta velha flauta-*táragató* turca. O nome flauta turca usada para o velho *táragató* obviamente refere-se à ligações com os turcos, mas não se pode concluir deste nome que nenhuma versão do oboé ocidental era conhecido na Hungria antes da ocupação turca. In *Folk Music*, p. 132-33.

<sup>32</sup> O nome *Rákóczi* data da revolta húngara contra os Habsburgos, 1703-11, que foi liderada por Ferenc, Príncipe Rákóczi II (1676-1735). O fracasso desta revolta é lembrado na *Canção de Rákóczi*, que permanece até hoje em muitas variantes. O texto do “chamado nacional”, do *Zemplényi Manuscript* (c. 1780) encontrado em Szalbolsci, *Concise History*, 136-47, diz: “Hej Rákóczy, Bercsényi, Magyar vitézek nemes vezéri! Hová lettek, hová mentek Válogatott vitézi?” [Ah! Rákóczi, Bercsényi, Nobres líderes dos heróis húngaros! Teus guerreiros seletos, o que houve com eles? Para onde eles foram?]

<sup>33</sup> Julius Kaldy, *A History of Hungarian Music*, (London: William Reeves, 1902. Reimp. New York: Haskell House Publishers, 1969), p. 23-24.

<sup>34</sup> O nome do instrumento vem de W. T. Schunda, um fabricante que criou sua forma moderna em 1900. Bartók nota: “O instrumento é freqüentemente utilizado em orquestras por compositores húngaros; e é ocasionalmente usado como um substituto para o corne inglês. (Gustav Mahler o usou em Viena e Budapeste para a canção do menino pastor no terceiro ato de *Tristan und Isolde*.)” In Bartók, *Essays*, p. 287.

A versão de Matray<sup>35</sup> do Lamento de *Rákóczi*, II-5b, a usa para incluir gestos de tremolos e de rufadas na mão direita.

**Exemplo II – 5b. Lamento de *Rákóczi*, comp. 1–13.**

O Lamento de *Rákóczi* não é nada além de uma variante da canção de *Rákóczi* (veja nota de rodapé 33). Sárosi explica que a famosa marcha com este nome data do período dos verbunkos, e não dos kuruc:

No caso da canção de *Rákóczi* – e depois da marcha de *Rákóczi* – provavelmente procuraríamos em vão se buscássemos um compositor, no sentido estrito da palavra, bem como das canções folclóricas [...] Ela é mais uma formação musical que, através da tradição oral, foi variada e polida até se tornar uma peça instrumental de aceitação geral.<sup>36</sup>

Os exemplos II-5c e II-5d mostram, além do uso das quartas-*kuruc*, a ligação temática entre o instrumental “*Rákóczi nótája*” (melodia de *Rákóczi*) do manuscrito de Máramarossziget de József Lugasi (compilado de 1800-1848)<sup>37</sup> e a Fantasia húngara de Liszt.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Gábor Matray (1797-1875) foi compositor, arranjador e fundador da musicologia húngara. Sua publicação em 1836, exemplo II-5b acima, foi depois republicado por Ede Bartay em 1860. Szalbolsci, *Concise History*, p. 159.

<sup>36</sup> Sárosi, *Gypsy Music*, p. 99.

<sup>37</sup> Szalbolsci, *Concise History*, p. 158.

<sup>38</sup> Já em 1823 o jovem Liszt tocou a *Marcha* em uma apresentação privada em Peste, rerepresentando-a no mesmo lugar dezesseis anos depois como uma fantasia solo. A *Fantasia Húngara para piano e orquestra* (1860) é um dos quatro arranjos da *Marcha* feitos pelo compositor.

Exemplo II – 5c. *Melodia de Rákóczi, comp. 1–25.*

Exemplo II – 5d. *Liszt, Fantasia Húngara para piano e orquestra, comp. 122– 127.*

Liszt também usa a quarta-kuruc para marcar o clímax da cadência inicial da Fantasia húngara, II-5e, comp. 19-21. Percebe-se com interesse que estes compassos resumem os eventos dos cinco anteriores, isto é, os ritmos pontuados de 14-16,<sup>39</sup> a tensão entre as quartas justa e aumentada em 17, e a *bariolage* no estilo do *cimbalom* em 18.

<sup>39</sup> Um outro ritmo característico usado no *style hongrois* é o coriambo, longo-curto-curto-longo. A versão de Liszt do coriambo ocorre no exemplo II-5e, comp. 14-15, onde a orquestra introduz a cadência de abertura do piano.

Exemplo II – 5e. Liszt, *Fantasia Húngara para piano e orquestra, comp. 14–21.*

The musical score consists of three systems. The first system shows the piano and orchestra parts. The piano part has a 'Kl.' marking. The orchestra part has 'a capriccio' and 'f pesante' markings. The piano part has 'marcato' and 'accelerando' markings. The second system shows the piano part with 'accelerando' and 'dim. e poco rall' markings. The third system shows the piano part with 'ppp' and 'ten.' markings, and the orchestra part with 'ten.' markings and asterisks.

Finalmente, é digno de nota que Hector Berlioz arranhou a marcha de Rákóczi para incluí-la na sua Dança de Fausto (1846). Como pode ser visto no exemplo II-5f, sua versão possui uma semelhança inconfundível com sua contraparte lisztiana, exemplo II-5d. Berlioz admitiu que ele interpolou uma cena húngara na sua “légende dramatique” unicamente para justificar a inclusão da marcha!

Exemplo II – 5f. Berlioz, *Danação de Fausto*, Op. 24, comp. 13–23.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting with a forte (*f*) dynamic and a first ending marked with a '1'.
- Fl.**: Flute, starting with a forte (*f*) dynamic and a first ending marked with a '1'.
- Ob.**: Oboe, starting with a forte (*f*) dynamic and a first ending marked with a '1'.
- Cl(A)**: Clarinet in A, starting with a forte (*f*) dynamic and a first ending marked with a '1'.
- Fag.**: Bassoon, starting with a forte (*f*) dynamic and a first ending marked with a '1'.
- Cor(A)**: Cor Anglais, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Cor(D)**: Cor in D, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tr(C)**: Trumpet in C, starting with a forte (*f*) dynamic.
- C. à p.(A)**: C. à p. in A, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tbni**: Trombone, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Timp.**: Timpani, starting with a forte (*f*) dynamic.
- G.C. Cimb.**: G. C. Cimb., starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tamb. Engl.**: Tamb. Engl., starting with a forte (*f*) dynamic.
- VI. I**: Violin I, starting with a forte (*f*) dynamic and *arco* marking.
- VI. II**: Violin II, starting with a forte (*f*) dynamic and *arco* marking.
- Vla.**: Viola, starting with a forte (*f*) dynamic and *arco* marking.
- Vc.**: Violoncello, starting with a forte (*f*) dynamic and *arco* marking.
- Cb.**: Contrabaixo, starting with a forte (*f*) dynamic and *arco* marking.

The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *arco* (arco). It also features first and second endings for the Piccolo and Flute parts. The overall texture is dense and dramatic, characteristic of Berlioz's style.

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob., Cl(A), Fag., Cor(A), Cor(D), C Tpt., C. à p.(A), T. Tbn. I, Timp., G.C. Cimb., G.C. Cimb., VI. I, VI. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key dynamic markings include *p*, *mf*, and *sf*. Performance instructions like *sempre* and *pizz.* are also present. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

Em 1848 uma outra insurreição húngara foi subjugada, desta vez com ajuda russa. A onda de emigração húngara resultante foi acolhida pela Europa ocidental com solidariedade – e fascinação – pelos imigrantes. Grandes portos, particularmente o de Hamburgo, foram abarrotados por refugiados a caminho da América. Estas circunstâncias permitiram o compositor hamburguense de 16 anos, Johannes Brahms, a mergulhar na música húngara.

## BIBLIOGRAFIA

### LIVROS

- Bartók, Béla. *Béla Bartók Essays*. Ed. Benjamin Suchoft. New York: St. Martin's Press, 1976.
- Bellman, Jonathan. *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*. Boston: Northeastern University Press, 1993.
- Brahms, Johannes. *Johannes Brahms Briefwechsel*. Vol. V. Ed. Andreas Moser. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908.
- Brown, Marilyn R. *Gypsies and Other Bohemians: The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- Christiani, Adolph. *The Principles of Expression in Pianoforte Playing*. New York: Harper and Brothers Publisher, 1898.
- Deutsch, Otto Erich. *Schubert: Memoirs by his Friend*. London: A. and C. Black, 1958.
- Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990. Haydn Yearbook. Ed. H. C. R. Landon and colleagues, Vienna. (1962 - ).
- Henschel, George. *Personal Recollections of Johannes Brahms*. Boston: Richard G. Badger- The Gorham Press, 1907.
- Hofmann, Kurt. *Die Bibliothek von Johannes Brahms*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1974.
- Kaldy, Julius. *A History of Hungarian Music*. London: William Reeves, 1902. Rpt. New York: Haskell House Publishers, 1969.
- Kelley, Gwendolyn Dunlevy e Georg P. Upton. *Edouard Remenyi -Musician. Litterateur and Man- An Appreciation*. Chicago: A.C. McClurg & Co., 1906.
- Kohl, Johann Georg. *Austria*. London: Chapman and Hall, 1843.
- Landon, H.C.Robbins. *Haydn: Chronicle and Works*. 5 vols. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- Landon, H.C.Robbins e Jones, David Wyn. *Haydn. His Life and Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Lienau, Robert. *Unvergessliche Jahre mit Johannes Brahms*. Berlin: Musikverlag Robert Lienau, 1932.

- Liszt, Franz. *The Gipsy in Music [Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie. 1859]*. Trad. Edwin Evans, 1881. Reimp. London: William Reeves, 1960.
- Litzmann, Berthold. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms 1853-1896*. 2 vols. New York: Vienna House, 1973.
- MacDonald, Malcolm. *Brahms*. New York: Schirmer Book, 1990.
- Mayall, David. *Gypsy-Travellers in Nineteenth-Century Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- May, Florence. *The Life of Johannes Brahms*. 2 vols. 1905. Reimp. Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, 1981.
- McCorkle, Margit L. *Johannes Brahms: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*. München: G. Henle Verlag, 1984.
- Murdoch, William. *Brahms: With an Analytical Study of the Complete Pianoforte Works*. London: Rich and Cowan, Ltd., 1933. Reimp. New York: AMS Press Inc., 1978.
- Musgrave, Michael. *The Music of Brahms*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Niemann, Walter. *Brahms*. Trad. Catherine Alison Phillips. New York: Tudor Publishing, 1937.
- Petőfi, Sándor. *Sándor Petöfi: His Entire Poetic Works*. Trad. Frank Szomy. Boca Raton? Florida, 1972.
- Ratner, Leonard. *Classic Music, Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Sárosi, Bálint. *Gypsy Music*. Trad. Fred Macnicol. Budapest: Corvina Press, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Folk Music, Hungarian Idiom*. Trad. Maria Steiner. Budapest: Corvina Press, 1986.
- Schauffler, Robert Haven. *The Unknow Brahms: His Life, Character and Works; Based on New Material*. New York: Crown Publishers, 1933.
- Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Ed. Leonard Stein. Trad. Leo Black. New York: St. Martin Press, 1975.
- Smidak, Emil F. *Isaak-Ignaz Moscheles: The Life of the Composer and His Encounters whith Beethoven, Liszt, Chopin, and Mendelssohn*. Hampshire: Scolar Press. 1989.
- Somfai, László. *Joseph Haydn, His Life in Contemporary Pictures*. Trad. Mari Kuttna e Károly Ravasz. New York: Taplinger Publishing Company, 1969.
- Suchoft, Benjamin. *Guide to the Mikrokosmos of Béla Bartók*. Maryland: Music Services Corporation of America, 1956. 1997.
- Swafford, Jan. *Johannes Brahms: A Biography*. New York: Alfred A. Knopf Publisher, 1997.
- Szabolcsi, Bence. *A Concise History of Hungarian Music*. Trad. Sára Karig. Trad. rev. Florence Knepler. Budapest: Corvina Press, 1964.

Walker, Alan. *The Virtuoso Years*. New York: Alfred A. Knopf, 1989.

Weekley, Dallas e Nancy Arganbright. *Schubert's Music for Four-hands*. White Plains, NY: Pro/Am Music Resources, 1990.

## ARTIGOS

Bellman, Jonathan. "Toward a Lexicon for the Style Hongrois." *The Journal of Musicology*, Vol. IX12 (Spring 1991): 214-237.

\_\_\_\_\_. "The Style Hongrois: The Hungarian Gypsies and Their Imitators," in *Csárdás*. Notas de programa, Brooklyn Philharmonic Orchestra, Brooklyn Academy of Music (20 de fevereiro, 1998): 4-6.

Crutchfield, Will. "Brahms by Those Who Knew Him." *Opus*, (August 1986): 13-21, 60.

Goldhammer, Otto. "Liszt, Brahms und Reményi." *Studia Musicologica*, V (1963):89- 100.

Kovalcsik, Katalin. "Popular Dance Music Elements in the Folk Music of Gypsies in Hungary." *Popular Music* 6 (January 1987): 45-65.

Lichenstein, G. "Hungarian Dance Composers," *The Monthly Musical Record* (February 1876): 22.

Starkie, Walter. "Hungarian Gypsy Fiddlers." *Journal of Gypsy Lore Society*, XVI/3 (1937): 97-105.

Satyendra, Ramon. "Conceptualising Expressive Chromaticism in Liszt." *Music Analysis*, 16/2, (1997): 219-252.

Sisman, Elaine. "Brahms and Variation Canon." *19th-Century Music*, XIV/2 (Fall 1990): 132-153.

Stephenson, Von Kurt. "Der Jungen Brahms Und Reményis 'Ungarische Lieder'" in *Studien zur Musikwissenschaft*, Festschrift für Erich Schenf. Graz-Wien-Köln: Hermann Böhlaus Nachf, 1962: 520-529.

Szabolcsi, Bence. "Exoticism in Mozart." *Music and Letters*, 37/3 (July 1956): 323-332.

## MATERIAL NÃO-PUBLICADO

Bell, Carol Ann Roberts. "A Performance Analysis of Selected Dances From The Hungarian Dances of Johannes Brahms and The Slavonic Dances of Antonín Dvorák for One-Piano, Four-Hands." Tese de doutorado, University of Oklahoma, 1990.

Salockz, Madeline Katherine Bacon. "A Discussion of Selected Four-Hand Works by Brahms and Dvorák." Tese de doutorado, Stanford University, 1979.

## PARTITURAS E EDIÇÕES

Berlioz, Hector. *Three Orchestral Pieces from The Damnation of Faust*. London: Eulenberg Edition, sem data.

Brahms, Johannes. *Klavierstücke*. München: G. Henle Verlag, 1976.

\_\_\_\_\_. *Complete Concerti in Full Score, from the Breitkopf & Härtel Complete Works Edition*. Ed. by Hans Gál. New York: Dover Publication, 1981 Kalmus, sem data.

\_\_\_\_\_. *Piano Concerto No. 2, Op. 83* [2 pianos, 4 mãos]. New York: Edwin F. Kalmus, sem data.

\_\_\_\_\_. *Quartett für Klavier. Violine, Viola und Violoncello*. München: G. Henle Verlag, 1974.

\_\_\_\_\_. *Rácóczi-Marsch für Klavier*. New York, Kassel: Bärenreiter, 1995.

\_\_\_\_\_. *Sonaten Scherzo und Balladen*. München: G. Henle Verlag, 1977.

\_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke: Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. Vol. 13, *Sonaten und Variationen für Klavier zu zwei Händen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927.

\_\_\_\_\_. *Souvenir de la Russie: Six Fantasies for Piano Four-Hand*. New York, Kassel: Bärenreiter, 1994.

\_\_\_\_\_. *Ungarische Tänze, 1 bis 21, Klavier zu vier Händen*. München: G. Henle Verlag, 1984.

\_\_\_\_\_. *Ungarische Tänze, 1 bis 10, Klavier zu zwei Händen*. München: G. Henle Verlag, 1981.

\_\_\_\_\_. *Ungarische Tänze für Klavier zu vier Händen*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1989.

Haydn, Joseph. *String Quartets*. London: Eulenberg Edition, sem data.

\_\_\_\_\_. *Trios für Pianoforte, Violine u. Violoncell*. Vol. I. New York: C.F. Peters Edition, sem data.

Liszt, Franz. *Hungarian Fantasy* [two pianos, four-hands]. New York: G. Schirmer, Inc., 1938.

\_\_\_\_\_. *Ungarische Phantasie* [two pianos, four-hands]. New York: C.F. Peters Edition, sem data.

\_\_\_\_\_. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie I, Werke für Klavier zu zwei Händen*. Band 3. Kassel: Bärenreiter, Budapest: Editio Musica Budapest, 1972.

- \_\_\_\_\_. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie I, Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 4.* Kassel: Bärenreiter, Budapest: Editio Musica Budapest, 1973.
- Schubert, Franz. *Divertissement à la Hongroise*, Op. 54 [duo para piano]. London: Augener, 1926.
- \_\_\_\_\_. *Music for Piano Four Hands.* New York: Edwin F. Kalmus, sem data.
- \_\_\_\_\_. *Gesänge für Eine Sinstimme mit Klavierbegleitung.* Vol. I. New York: C.F. Peters Edition, sem data.
- Tradicional. *Rákóczi Tune.* József Lugasi manuscrito de Máramarossziget (1800-1848) como citado em Szabolczi, Concise History.