

# RESSONÂNCIAS

BRAHMS LEMBRA  
MUITO RODIN NO  
SENTIDO DE PEGAR  
A COISA BRUTA,  
TIRAR A FORMA E,  
NO MEIO DAQUILO,  
TRABALHAR  
DETALHES DE PERFIL  
E DE EXPRESSÃO.

**FESTIVAL** *Vamos falar sobre Chopin, Schumann e Mahler, os três compositores homenageados nesta edição do Festival. Atribui-se a Chopin e Liszt o papel de inventores da técnica e da sonoridade do piano moderno. Você concorda com essa ideia?*

**FLO MENEZES** Enxergo Chopin, Schumann e Mahler como três gigantes, três monumentos da história da música. Em relação aos três existe uma limitação do ponto de vista da profusão de estilos e gêneros em Chopin e Mahler. Mahler é um compositor sinfônico, Chopin é um compositor pianístico, e Schumann abarcou muito mais: a sinfonia, o oratório, a obra para piano, a obra de câmara. Existe uma multiplicidade de vertentes de atuação em Schumann que supera em muito a limitação da produção de Chopin e de Mahler. No caso de Mahler, tirando as canções de juventude e o quinteto que ele fez inicialmente, restam apenas sinfonias que surgem como restrição pela totalidade do mundo. A sinfonia é a orquestra, é abarcar o mundo todo, como Mahler queria. É a multiplicidade e a simultaneidade de timbres e de escrituras em camadas, que foi a escolha

de uma paleta de timbres que lhe permitisse a organização do pensamento que ele já tinha incubado por uma escritura de simultaneidade, de camadas. É, sim, uma opção restritiva por um lado, mas por outro é restritiva a partir de algo totalizante: a orquestra.

Em Chopin existe o caso agudo de uma restrição que não abarca o mundo: a restrição ao piano, só possível para o compositor do século XIX. Em pleno romantismo, um homem debilitado conseguia tocar piano. Se fosse o piano atual, não conseguiria. O piano na época de Chopin tinha um mecanismo bem mais frágil e não exigia tanto do músico. A obra de Chopin é também a mais sentimental, mais melódica e mais palatável para

**FLO MENEZES**  
COMPOSITOR

o senso comum. Consequentemente, é uma presa fácil para um entendimento vulgarizante e limitador da linguagem da composição, além de ser uma obra mais limitada do ponto de vista dos gêneros que a obra de Schumann e Mahler. Mesmo assim, é um monumento. O que Chopin fez com a harmonia poucos conseguiram na época. O pensamento da escritura pianística como tecido de construção é de uma sofisticação absurda e, harmonicamente, representa a vanguarda. Nesse sentido, Chopin até supera Schumann, apesar da grandiosidade melódica e harmônica deste. Por exemplo, na *Balada n.º 1* ele antecipa o segundo modo de transposições limitadas de Messiaen, além de fazer uso de diversos acordes de Tristão. Há um acorde diminuto com acréscimo de quarta no agudo: uma suspensão da harmonia, que está presente em Liszt e será retomada em Berg. Existe uma constituição de tema que antecipa a *Nona sinfonia* de Mahler: um tema reduzido a um intervalo de segunda maior, de uma concentração mínima de índole pré-weberniana e pré-serial. Enfim, há uma série de elaborações que fazem de Chopin um

gigante. No entanto, eu não sei até que ponto podemos delegar a Chopin o papel de inaugurador de um piano moderno. Antes de Chopin existiu Beethoven, com o piano moderníssimo de suas sonatas.

**FESTIVAL** *Na verdade, a pergunta é a seguinte: o que Chopin inventou em relação ao piano? Para Cristina Ortiz, o piano de Chopin é uma orquestra, com todas as questões de dinâmica e recursos de pedal que ele pede.*

**MENEZES** Notas presas, ressonâncias. Claro que existe um entendimento de tocar o piano romântico que por vezes destrói um pouco o que o próprio Chopin desejaria, principalmente no uso do pedal. Uma das frases mais geniais do livro *Fundamentos da composição musical*, de Schoenberg, é: “se você for escrever para o piano, a primeira coisa que você deve fazer é esquecer o pedal”. Isso é sábio, pré-glen-gouldiano no

sentido não da interpretação, mas da composição. Compor com o pedal é mais fácil que compor sem o pedal. Em Chopin, se você vulgarizar o toque romântico e molhar tudo que existe com o pedal, você desconsidera vários cortes precisos de pedal que instituem campos muito claros da questão harmônica.

**FESTIVAL** *Creio que é disso que Cristina Ortiz falou, quando disse que “todo mundo embola tudo, não é nada disso. Há momentos em que o pedal pede um decrescendo em uma nota. Você faz isso com o meio pedal, há vários recursos”.*

**MENEZES** Do ponto de vista do artesão, não existe dúvida na escritura do Chopin. O que está ali é para ser feito, ele tinha controle total do que queria. E a escritura é de uma densidade, de uma grande versatilidade em todos os dedos. Nesse sentido é uma escritura orquestral. Mas eu não sei se diria que aí se inaugura o piano moderno. Sem dúvida ele contribuiu para a evolução da escritura pianística, mas a escritura pianística pode regredir sem que a linguagem pianística regreda. Há momentos pós-Chopin nos quais a escritura não é tão rebuscada do ponto de vista da técnica e do preenchimento do tecido, e nem por isso a linguagem retrocedeu. No próprio Schoenberg encontramos isso. As peças do *opus 19* ou do *opus 11* são de um miniaturismo no qual não há essa exacerbação romântica, e nem por isso a linguagem não estava indo para a frente. Era um piano moderníssimo. Por isso relativamente um pouco essa questão.

**FESTIVAL** *Na realidade, essa é a questão, descobrir o que é possível no piano.*

**MENEZES** Se prestarmos atenção na contribuição em relação à linguagem, Chopin é o poço do artesanato de escritura. Mas o que mais me atrai nele, do ponto de vista da composição, é a questão harmônica, a elaboração harmônica do sistema tonal. Em Schumann, o que me atrai é um projeto de fragmentação do discurso, além do *Lied*: Schumann é o auge do *Lied* alemão. E Mahler é uma explosão desses aspectos. Ele dá o pontapé inicial na música contemporânea como a entendemos hoje, na qual os parâmetros da discursividade tonal são realmente postos entre parênteses e você tem uma emancipação do discurso musical em relação à unidirecionalidade tonal. Em Mahler encontramos planos que se multiplicam. As conectividades ganham força. Há vários planos de direcionalidade. A questão intertextual é enorme. Há referencialidades ao nível da metalinguagem. Sem falar da especulação de sua fase tardia, que ele mesmo não suporta. Ele reconhece Schoenberg. Defende sua postura e experimentação atonal. Esboça isso no adágio da *Décima sinfonia* e morre, porque entrou em um enorme conflito. A morte de Mahler é uma morte psicossomática certamente. Fruto de uma depressão decorrente da morte

da filha, da traição da mulher e do atonalismo do qual ele estava sentindo necessidade, embora fosse ainda muito apegado à tonalidade.

**FESTIVAL** *Você estava falando de como Schumann é precursor de Webern na questão dos fragmentos.*

**MENEZES** Em Schumann existe uma antecipação da miniaturização do discurso como algo pertinente e válido na música, algo resgatado principalmente em Webern. Existe um anseio por uma quebra do discurso bastante dilacerado e estendido que era tipicamente mahleriano e que o *Lied* favorecia, pois este é uma confrontação da música com a poesia na pretensão romântica pelo isomorfismo – o que é mera ilusão, como mostra Berio, pois a confrontação do texto com a música se dá por vertentes totalmente múltiplas. Foi Schumann quem propôs a poética da miniaturização do discurso. Em Webern isso era propício, pois existia uma ruptura tonal que favorecia um discurso miniaturista, mas na época do romantismo pós-beethoveniano

encarar a miniatura era de grande inventividade. Nesse sentido, Schumann é o compositor mais radical, no qual insistentemente encontramos miniaturas ao longo da obra.

**FESTIVAL** *Nós falamos de Chopin, Schumann, Liszt e Mahler. Como Brahms se colocaria nessa linha?*

**MENEZES** Para mim, Brahms é o maior deles, talvez com exceção de Liszt. Brahms é de uma grandiosidade, de uma sabedoria escritural enorme. Ele tem tudo: o desenvolvimento, a simultaneidade, a exploração de direcionalidades simultâneas, a inovação harmônica absurda. É tudo menos um escolástico, como o classificam às vezes. Brahms é uma lição de artesanato. Estou escrevendo um tratado de composição. Um dos elementos que trabalho é a minha estrela de cinco pontas, na qual defino os elementos fundamentais da composição. Quando falo do artesanato, meu exemplo é Brahms; mostro quantos elementos existem em Brahms que poderiam ser retirados e a essência da composição estaria preservada. Quando se revê a forma como ele escreveu, percebe-se que aqueles elementos são de uma sabedoria, de tal enriquecimento da linguagem musical que sem eles a música continua existindo, mas simplesmente não é mais genial. São pequenos detalhes de escritura que fazem a diferença. Lembra muito Rodin, no sentido de pegar a coisa bruta e tirar a forma e, no meio daquilo, trabalhar detalhes de perfil e de expressão. Brahms é o refinamento total.

mica em relação às ideias métricas. Isso já é uma desvinculação dentro de um parâmetro só: o tempo. Também a ideia de esfacelamento do registro em Brahms é incrível.

**FESTIVAL** *No caminho que tomamos, podemos ver como o século XIX começa a ter, pelo menos a partir de Beethoven, essa dissociação de elementos que serão totalmente simultâneos no século XX. Começando com o Chopin da independência das mãos, a questão da miniaturização em Schumann que prepara para um esfacelamento que surgirá no século XX, do Brahms de ritmo e tempo, até a questão de ter um pensamento que desvincula o registro da matriz melódico-harmônica.*

**MENEZES** Sem dúvida. Eu só relativizaria essa fala em um aspecto: será que isso realmente só começa em Beethoven? Na realidade, não vejo uma linearidade estrita. Existe uma

evolução da linguagem, mas a evolução respeita a obra passada dentro da dimensão histórica e do potencial inventivo que ela tem. Existe sim a evolução, mas ela não é progressivamente linear, ela é transgressiva – e, assim, ela respeita a vanguarda de cada época, não só a do século XX. Nesse sentido, não sei se a coisa começa em Beethoven. A história da ciência, ao contrário da história da arte, impinge certa linearidade, pois as descobertas são superadas. Atribui-se o mérito ao inventor com uma condescendência à superação histórica. Na arte não é assim, e muito menos na política, em que as ações têm um efeito imediato. Essa é a grande vantagem da arte. Isso é uma espiral e não um ciclo, como a filosofia. Todas as grandes questões já foram apresentadas no período clássico.

**FESTIVAL** *Charles Rosen faz uma comparação interessante entre Brahms e Schumann. Ele mostra como Schumann era obcecado pela estrutura, pela questão formal, e não conseguiu se desvincular disso. Segundo ele, quem conseguiu resolver essas questões foi Brahms.*

**MENEZES** Faz sentido. A relação entre ideias do ponto de vista musical e métrica nunca é previsível em Brahms. Há deslocamentos muito ricos que prenunciam, de maneira poeticamente bem amarrada, a desvinculação entre métrica e rítmica que vemos nas modulações métricas de Carter ou nas técnicas de escritura e de especulação rítmica de Ferneyhough, por exemplo. Assim, existe um pensamento que é da ordem da desvinculação de aspectos do som enquanto objeto sonoro que é o começo da escritura musical e que tem cumes ao longo da história da música. Em Beethoven existe o cume da dissociação da dinâmica com relação às cadências harmônicas na *Apasionata*, com a dominante em pianíssimo e a tônica em fortíssimo, e também da relação entre caráter e andamento. Essa desvinculação apresenta outro apogeu em Brahms, em relação às defasagens que existem da ideia rít-

---

FLO MENEZES É COMPOSITOR E DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE MÚSICA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNESP E DO STUDIO PANAROMA DE MÚSICA ELETROACÚSTICA.

---