

Viana da Mota e a tradição do *Lied*

Nuno Vieira de Almeida

Escola Superior de Música de Lisboa

CESEM

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade NOVA de Lisboa

vieiradealmeida.n@gmail.com

Resumo

Não é certo, embora possa ter acontecido, que o jovem Viana da Mota tivesse conhecimento, durante os seus anos em Berlim, da obra de Hugo Wolf. Contudo, os seus *Lieder*, compostos intermitentemente a partir dos quinze anos, mostram uma notável assimilação da tradição alemã e assumem algumas características formais que podemos aproximar da obra deste compositor. Este artigo pretende situar a produção de Viana da Mota no contexto da tradição germânica do *Lied*, assim como a influência que as suas canções exerceram na música portuguesa do século XX, nomeadamente em compositores como Fernando Lopes Graça e Joly Braga Santos. Discutir-se-á também a forma muito pessoal como este pianista e compositor diferencia as obras para canto e piano sobre textos alemães daquelas que compôs sobre textos portugueses, abordando ainda um conjunto de problemas de interpretação musical por elas colocado.

Palavras-chave

Viana da Mota; *Lied*; Hugo Wolf; Literatura alemã; Interpretação; Canção de câmara em português.

Abstract

Although it may have happened, it is not certain that Viana da Mota was familiar with the work of Hugo Wolf during his years in Berlin. However, his *Lieder*, composed intermittently from the age of fifteen, show a remarkable assimilation of the German tradition and assume some formal characteristics that can be associated with the work of this composer. This article aims to situate Viana da Mota's production in the context of the Germanic tradition of the *Lied*, as well as the influence that his songs had on Portuguese music in the twentieth century, namely on composers such as Fernando Lopes Graça and Joly Braga Santos. The individual characteristics in which this pianist and composer differentiates his works for piano and voice with German texts from those he composed with Portuguese texts, will also be discussed, and a series of musical performance problems raised by them is similarly addressed.

Keywords

Viana da Mota; *Lied*; Hugo Wolf; German literature; Performance; Portuguese song.

EM 1882, COM APENAS CATORZE ANOS, Viana da Mota partiu para Berlim para estudar piano e composição. Data dessa época o início de uma compreensão profunda da cultura alemã e não só, pois, como refere a investigadora Christine Wassermann Beirão, Viana da

Mota tinha um «interesse inesgotável pela cultura» em geral.¹ Movido por uma insaciável curiosidade, dedicou-se ao estudo de temas não apenas musicais e a escola provou ser um meio de fundamental importância para atingir os seus fins:

Nos dois primeiros anos em Berlim numa escola particular (onde, dentro da sua idade, era o melhor aluno) e, mesmo quando deixou de a frequentar para se concentrar em absoluto nos estudos musicais, continuou com lições de cinco línguas [...], lia todas as obras importantes da literatura universal, ia regularmente ao teatro e a concertos e dedicava-se intensamente a questões filosóficas.²

Tudo isto torna clara a imersão e compreensão do compositor na cultura alemã. A admiração por Wagner, incentivada por Margarethe Lemke, que conheceu em 1883 e se tornou uma espécie de mãe adoptiva, juntamente com os conhecimentos já adquiridos, fez despertar em Viana da Mota um wagneriano esclarecido, sendo que, Goethe e outras referências da literatura alemã se lhe tornaram também muito familiares. O propósito deste artigo é observar como Viana da Mota se integrou neste universo, escrevendo canções sobre textos alemães que podemos identificar como *Lieder*, absorvendo por completo uma tradição rica, complexa e muito diferente da portuguesa, sem deixar, contudo, de mostrar um cunho pessoal bastante marcado desde as primeiras canções. Ao longo deste texto, serão igualmente discutidos alguns problemas de interpretação que essas obras levantam.

Antecedentes

Quando Viana da Mota se instalou em Berlim, a tradição do *Lied* reinava suprema um pouco por toda a Alemanha e Áustria. A data mais importante que marcou o início do período de maturidade de Hugo Wolf, na época mestre incontestável desta forma musical, foi 1887. Nesse ano, Wolf iniciou a composição dos *Lieder* sobre poemas de Joseph von Eichendorff, sendo *Nachtzauber* o mais representativo do conjunto. Esta colectânea de *Lieder* será interrompida pouco depois para dar lugar à torrencial obra-prima constituída pelo grupo de canções sobre poemas de Eduard Mörike, composto no início de 1888, e depois retomada ainda nesse mesmo ano.

Tanto Wolf como Viana da Mota se inserem numa tradição que vem em linha directa de Schubert, e não podemos perder de vista que a preponderância da escola de *Lied* no século XIX se deve, em grande parte, à altíssima qualidade literária produzida no espaço germanófono nesse período e um pouco anteriormente. É a nomes como Goethe, Eichendorff, Rückert ou Heine que podemos associar o desenvolvimento da ligação entre música e palavra, tendo como intermediário o

¹ Christine Wasserman BEIRÃO (coord.), *José Vianna da Motta: Diários 1883-1893*, traduzido por Elvira Archer (Lisboa, BNP - CESEM, 2015), p. 14

² BEIRÃO (coord.), *José Vianna da Motta: Diários* (ver nota 1), p. 14.

piano. Evidentemente que o canto sempre habitou a música, basta pensar que a ópera foi, desde Jacopo Peri, o género mais cultivado e desejado por uma grande maioria de compositores. Mas a emergência de uma forma vocal tão específica como o *Lied* deveu muito do seu desenvolvimento à poesia alemã, e não terá sido uma coincidência o facto de Mozart ter escrito *Das Veilchen* sobre um poema de Goethe, com a atenção ao detalhe textual que a música tão inovadoramente reflecte.

Além disso, a ópera é um género caro na sua produção e execução, portanto pouco «portátil», e, com o advento da burguesia endinheirada, verificou-se um cada vez maior interesse na prática musical doméstica, pois, como refere Lorraine Gorrel:

Even the social climate was ideal for song. Prosperous middle-class ladies had the money to buy music, music periodicals, and musical instruments, such as piano, harp, or guitar, and they had the leisure to learn to play and sing. Throughout Europe, accomplished young ladies hoped to improve their marital prospects by distinguishing themselves as amateur musicians and artists.³

Foi neste contexto que se desenvolveu, um pouco por toda a Europa e particularmente na Alemanha, um gosto particular pela relação entre texto poético e música, que ia a par com um conjunto de outras motivações e convenções de ordem social – nomeadamente o desejo e a necessidade de arranjar um «bom partido» para as jovens das famílias mais abastadas –, mas que ajudaram a sistematizar uma forma musical que afortunadamente motivou a criatividade de compositores como Schubert, Schumann, Brahms e Wolf.

A preponderância do elemento poético foi igualmente determinante no apuramento do *Lied* enquanto forma musical. Basta repararmos que o desenvolvimento da *mélodie* se deveu em grande parte, não apenas ao exemplo germânico, mas igualmente ao surgimento da grande poesia francesa, com as obras de Verlaine, Baudelaire e mesmo Mallarmé. Citando mais uma vez Gorrel:

Not only did the nineteenth-century German lied stimulate the development of other national styles of song, such as the French *mélodie* and the Italian *lirica da camera*, but song is now considered a significant musical medium, attracting the interest of many serious composers. The link between music and poetry, which composers have explored for hundreds of years, found a new vitality and musical vocabulary with the German lied.⁴

Corroborando esta ideia, Richard Taruskin define o *Lied* romântico como «the setting of a lyric poem for solo voice accompanied by the piano or (at first) some other “parlor” instrument, a genre so

³ Lorraine GORRELL, *The Nineteenth-Century German Lied* (Portland - OR, Amadeus Press, 1993), p. 12.

⁴ GORRELL, *The Nineteenth-Century German Lied* (ver nota 3), p. 13.

German that it has retained its German name in English writing.» O desenvolvimento desta forma musical projectou, por isso, uma nova e particular sensibilidade: «from the very beginning, moreover, the Lied was associated not only with the idea of *Empfindsamkeit* or personal expressivity, but also with the idea of *Volkstümlichkeit* or “folklikeness”.»⁵ Essa ligação a uma expressão popular está bem patente, como veremos, nas canções de Viana da Mota sobre textos portugueses.

Os *Lieder* de Viana da Mota e a «sombra» de Hugo Wolf

Segundo os dados de que dispomos, são de 1883 as primeiras obras para canto e piano de Viana da Mota. Do ponto de vista vocal, os seus *Lieder* são de difícil execução, tanto no que diz respeito à declamação do texto como à extensão vocal exigida, nunca cedendo ao efeito fácil que as poderia fazer resvalar para uma qualquer música de salão. Por outro lado, estes *Lieder* são muitas vezes subordinados à parte de piano, que exige do executante uma mestria técnica que vai muito para além de um mero acompanhamento, dando expressividade vincada à linha vocal. Algumas canções poderiam, de facto, ser consideradas autênticas peças para piano inspiradas por um texto poético pois, como refere Rui Vieira Nery:

O piano não se limita a um mero acompanhamento mas estabelece em cada caso o ambiente expressivo geral da peça, o seu lançamento rítmico e o seu percurso harmónico, partilhando assim em pé de igualdade com a linha vocal o protagonismo no desenho da obra.⁶

As escolhas poéticas vão, como seria de esperar, para a grande literatura alemã – Goethe, Eichendorff, Uhland –, mas privilegiam também os poetas contemporâneos, como William Raabe ou Peter Cornelius, ele próprio um compositor de mérito assinalável.

São justamente sobre um texto de Cornelius as três canções op. 10, que terão sido escritas em 1892. Comparemos a terceira destas canções, *Erfüllung*, com *Nachtzauber* de Wolf, composta em 1887 sobre um poema de Eichendorff. As obras têm em comum um parentesco temático e algumas analogias em termos de construção.

Hörst du nicht die Quellen gehen	Não ouves as nascentes caminhar
Zwischen Stein und Blumen weit	Longe, entre rochas e flores
Nach den stillen Waldeseen,	Até aos silenciosos lagos da floresta
Wo die Marmorbilder stehen	Onde se erguem estátuas de mármore

⁵ Richard TARUSKIN, *Oxford History of Western Music* (Oxford University Press) vol. 3, p. 134.

⁶ *José Viana da Motta: Lieder, canções, romanzas*, João Rodrigues, Ana Maria Pinto Nuno Vieira de Almeida (CD Tradisom, 2012), ver notas do livrete por Rui Vieira Nery.

In der schönen Einsamkeit?
 Von den Bergen sacht hernieder,
 Weckend die uralten Lieder,
 Steigt die wunderbare Nacht,
 Und die Gründe glänzen wieder,
 Wie du's oft im Traum gedacht.

Num esplêndido isolamento?
 Dos montes descendo suavemente
 E despertando canções primevas
 Ergue-se a maravilhosa noite,
 E os vales brilham de novo,
 Como muitas vezes imaginaste em sonhos.

Kennst die Blume du, entsprossen
 In dem mondbeglänzten Grund
 Aus der Knospe, halb erschlossen,
 Junge Glieder blühendsprossen,
 Weiße Arme, roter Mund,
 Und die Nachtigallen schlagen
 Und rings hebt es an zu klagen,
 Ach, vor Liebe todeswund,
 Von versunk'nen schönen Tagen
 Komm, o komm zum stillen Grund!

Conheces a flor, abrindo-se
 No vale inundado de luar
 Do botão, meio aberto,
 Jovens membros floriram,
 Braços brancos, bocas vermelhas,
 E o canto dos rouxinóis
 E o lamento em redor,
 Ah, perante a ferida mortal do amor,
 - De belos dias que passaram –
 Vem, oh vem para esta quietude!

Nachtzauber, Eichendorff/Wolf, tradução do autor.

Parece evidente que o sujeito poético a quem Eichendorff se dirige é, quase seguramente, o mesmo que o ouviu também no poema *Im Abendrot*:

O weiter, stiller Friede!
 So tief im Abendrot,
 wie sind wir wandermüde –
 Ist dies etwa der Tod?

Oh larga e quieta paz!
 Tão profunda no entardecer,
 como estamos cansados da errância –
 Será que é isto a morte?

Esta proposta de descanso redentor está também incluída em *Nachtzauber*. A frase final «Komm, o komm zum stillen Grund!» é, sobre este aspecto, bastante elucidativa.

A primeira estrofe de *Nachtzauber*, que narra o aparecimento da noite e o que por ela é evocado, encontra nos dois últimos versos uma clarificação, com as palavras «Und die Gründe glänzen wieder, Wie du's oft im Traum gedacht», como se a veneração do poeta pela natureza fosse algo que apenas encontramos em sonhos: a beleza desmesurada parece ter o sonho como único meio de transportar uma visão onírica de melancolia e interioridade. Quando na segunda estrofe Eichendorff nomeia os «weiße Arme, roter Mund», expressão que dificilmente se aplica a uma observação botânica, compreendemos que não estamos apenas perante um poema extático de

observação da Natureza mas também sobre uma reflexão melancólica de um (in)definido sentimento amoroso. Isto é confirmado de seguida com o verso «Ach, vor Liebe todeswund».

Nachtzauber é uma combinação de observações de elementos naturais e de sentimentos humanos, embebida de uma melancolia típica deste autor. É inevitável não reparar que há no poema ecos claros de *Kennst du das Land* de Goethe e de Itália – um país sonhado por Eichendorff e ao qual este, contrariamente a Goethe, nunca chegou a ir –, onde as estátuas de mármore olham Mignon.

A canção de Wolf caracteriza imediatamente o ambiente de toda a obra nos compassos de introdução do piano, com a indicação *Sanft fließend* [Fluindo docemente]. Um desenho difuso de semicolcheias na mão direita do piano cria uma atmosfera turva, a que o contínuo derramar de um meio tom não é indiferente (Exemplo 1), e que a indefinição harmónica de toda a canção vem confirmar: estamos em fá sustenido maior e Wolf começa *Nachtzauber* no sexto grau, apresentando a dominante da tonalidade apenas no quinto compasso e a subsequente resolução no compasso seguinte, o qual dá também entrada à voz. A dinâmica pedida é de *pianissimo*. A linha vocal embora não exageradamente larga, com uma extensão de pouco mais de oitava e meia, do dó3 ao fá4, pede uma voz dúctil com um grande comando dinâmico.

Hugo Wolf.
Comp. 1867.

Sanft fließend.

GESANG.

KLAVIER.

pp

p

piu p

Hörst du nicht die Quel-len

ge - hen zwischen Stein und Blu - men weit

Exemplo 1. Hugo Wolf, *Nachtzauber*, cc. 1-9, *Eichendorff-Lieder* (Mannheim, K. Ferd. Heckel, s. d.)

Embora a actividade pianística se concentre sobretudo nas semicolcheias contínuas da mão direita, *Nachtzauber* centra-se na ligação entre a voz e a mão esquerda do piano. É ela quem estabelece o diálogo com a linha vocal. As interjeições insistentes, ouvidas na mão esquerda na primeira secção de cada estrofe, adensam-se de uma para duas vozes (cc. 6 a 15) até provocar uma diferenciação no desenho ininterrupto da direita, que desce em fragmentos de escala e sobe através de cromatismos, acompanhada no mesmo movimento ascendente e cromático pela esquerda (cc. 18 a 25), em grupos de duas colcheias a duas vozes, até atingir de novo a tónica da tonalidade de fá sustenido maior. Esta tónica provoca um pequeno clímax que faz descer a linha da mão direita, enquanto Wolf, através de uma alternância de acordes de sétima da dominante de si maior e si bemol maior, chega à dominante de fá sustenido maior, resolvendo na tonalidade apenas no compasso seguinte.

Este é o desenho musical das duas estrofes. Enquanto a parte pianística permanece igual, Wolf varia a linha vocal, por forma a fazê-la corresponder à diferente significação do poema.

A canção oscila, com duas excepções que confirmam a regra, entre as dinâmicas *piano* e *pianissimo*. Na primeira estrofe e depois do crescendo cromático que referi, a nomeação da noite faz-se na voz num *pianissimo* súbito apoiado pela tónica. Na segunda, a ênfase é dada às palavras «Weiße Arme, roter Mund» com um crescendo de uma nota prolongada, sobre a palavra «Mund», que resolve para a tónica e finalmente diminui – este crescendo e diminuendo numa só nota é uma proeza vocal difícil, mas necessária. Depois da subida cromática comum, a exclamação nostálgica «ach» é feita mais uma vez sobre a tónica, mas Wolf exige sobre a interjeição um pequeno crescendo com a indicação *ruhig* [calmo], demonstrando assim a atenção e acuidade textual tão típica deste autor. Esse cuidado é ainda mais notório quando a frase «Komm, o komm zum stillen Grund!» é articulada: as dinâmicas extremas pedidas são inusitadas até para Wolf e apenas um cantor, como referi, com grande ductilidade vocal é capaz de as executar. O compositor pede um *forte* apenas numa nota, para imediatamente exigir um *piano* na seguinte – o «O» de «O komm», *forte*, seguido de um *piano* para «komm» (Exemplo 2). O resultado é muito difícil de obter, mas o intérprete que o não consiga fazer será melhor desistir de abordar esta partitura. É justamente no compasso anterior a esta frase que o piano interage directamente com a voz fazendo ouvir pela primeira vez na mão direita do piano uma variação da frase «Wie du's oft im Traum gedacht» (cc. 56 a 58). Este momento de elevação conduz-nos a uma longa coda, que depois do referido comando dinâmico exigido à voz, repousa sobre a palavra «komm» cantada duas vezes: a primeira sobre o desenho quase impressionista do piano no início, com a insistência rítmica já referida na mão esquerda, e a segunda que se prolonga por quatro compassos, sobre o primeiro tema cantado, que desta vez se ouve em acordes de oitava arpejados em *legato* na mão direita que, pouco a pouco, se vão desintegrando numa dinâmica de triplo *pianissimo*, sobre a qual Wolf pede ainda um

diminuendo. Com este final e esta *reprise* é inevitável a sensação de completude ou término de viagem. Como observação final, a tonalidade quase impressionista da canção, que Wolf obtém com o motivo contínuo de semicolcheias da mão direita, é conseguida sobretudo pela inclusão de um meio tom, facto que não deixa de ser irónico ao falarmos de impressionismo e da predilecção dos impressionistas pela escala de tons inteiros.

Exemplo 2. Hugo Wolf, *Nachtzauber*, cc. 56-8, *Eichendorff-Lieder* (Mannheim, K. Ferd. Heckel, s. d.)

É interessante que um tão certo analista como Eric Sams não tenha em demasiada conta este *Lied*: «So all this reiterated richness and sweetness may tend to cloy, without the most sensitive and varied of interpretations.»⁷ A afirmação tem no entanto interesse ao demonstrar que toda a riqueza de *Nachtzauber* repousa principalmente nos intérpretes. Sem um cantor capaz de grande variedade de colorido vocal e controlo dinâmico e um pianista que compreenda que a obra se centra sobretudo na escrita da mão esquerda, esta canção pode não transmitir a riqueza que carrega, um problema genérico, mas que se coloca com menos intensidade em outras obras de Hugo Wolf, nas quais o brilho vocal e pianístico ajuda ao despertar do ouvido mais distraído.

Talvez tenha sido Ernest Newman quem, na sua curta biografia e análise da obra de Wolf, melhor o define como um dos grandes compositores do seu tempo e um dos maiores cultores de *Lieder* (no entender de Newman o maior): «Now the secret of Wolf's peculiar power is that he pierced to the very heart of the poem as few musicians have done even in isolated cases, and as no other has done in so many varied cases.»⁸ Newman aproveita para apontar defeitos genéricos à produção de *Lieder* de Schubert, uma posição algo peculiar pois algumas das falhas apontadas, como, por exemplo, demasiada fluência ou modificações ligeiras na forma estrófica, são características que podemos também encontrar em Wolf. Os avanços deste na forma de pensar e trabalhar um poema para música

⁷ Eric SAMS, *The Songs of Hugo Wolf* (London, Eulenburg Books, 1983), p. 162.

⁸ Ernest NEWMAN, *Hugo Wolf* (New York, Dover Publications, 1966), p. 156.

são, evidentemente, devedores de Schubert e da escola que de alguma forma este inaugura. Foi igualmente dentro desta linhagem que Viana da Mota compôs os seus *Lieder*.

Vejamus uma entrada no seu diário com a data de 3 de Junho de 1885: «Depois do café fiz música: *Winterreise* e, sobretudo, “Des Baches Wiegenlied”.⁹ Oh Deus (se é que há um), como isto é lindo! Que Lied maravilhoso! Quase que me pôs maluco. E a minha irmã cantou-o tão bem, tão suavemente!»¹⁰

Segundo Christine Wassermann Beirão, as Três canções op. 10 sobre poemas de Cornelius foram compostas em 1892. Num postal enviado à tia Gretchen – Margarethe Lemke –, datado de 3 de Janeiro 1892 e que faz parte de um lote de correspondência não publicada, Viana da Mota escreveu: «Gestern 3 Lieder (Cornelius) komponiert.»¹¹ O compositor voltou à poesia de Cornelius e podemos datar essas composições de um momento ligeiramente posterior – Março de 1892. Mais uma vez a colaboração de Christine W. Beirão foi preciosa ao dar a indicação de uma outra carta, também não publicada, que refere a composição de quatro novas canções sobre poemas de Cornelius, sendo que as primeiras três foram publicadas como op. 13.¹²

Peter Cornelius foi poeta e compositor. Alguns compositores, sendo que o nome de Mahler com os seus *Lieder eines fahrenden Gesellen* ocorre-nos imediatamente, escreveram poemas para as suas próprias canções. Cornelius inscreve-se neste grupo. O seu círculo de conhecimentos incluiu os poetas germânicos seus contemporâneos, como Eichendorff e Heyse, de quem se tornou íntimo amigo. Mas, embora Cornelius tenha aproveitado e aprendido com os seus pares, a sua independência, como poeta e sobretudo como compositor, foi sempre mantida: a obra musical nunca se tornou uma imitação wagneriana apesar do contacto próximo com Wagner, particularmente os *Lieder*, muitos sobre poemas dele próprio, e que são composições muito interessantes. A canção *Ein Ton* [Um tom] por exemplo é muito justamente celebrada junto de jovens compositores actuais, tendo sido o compositor Carlos Caires que, com entusiasmo, me chamou a atenção para ela. A razão percebe-se: trata-se de uma declamação contínua do poema sobre uma única nota, um si, dominante da tonalidade de mi menor em que está escrita.

Em *Erfüllung*, a junção do elemento natural com o humano faz-se de forma diferente do poema de Eichendorff que analisámos anteriormente: enquanto este justapõe os dois elementos, criando

⁹ Do ciclo *Die schöne Müllerin* de Franz Schubert.

¹⁰ BEIRÃO (coord.), *José Vianna da Motta: Diários* (ver nota 1), p. 216.

¹¹ «Ontem três canções (Cornelius) compostas.» As informações sobre toda a correspondência não publicada foram-me facultadas por Christine Wassermann Beirão, a quem muito agradeço.

¹² Indispensável uma referência ao trabalho de Elvira Archer, a primeira grande investigadora sobre Viana da Mota, e de Christine Wassermann Beirão. Juntas publicaram o volume *José Vianna da Motta: Diários 1883-1893* e Christine W. Beirão a *Correspondência de Viana da Mota com Margarethe Lemke 1885-1908*, continuando actualmente a trabalhar no espólio do compositor.

propositadamente uma atmosfera difusa, Cornelius clarifica a sua mensagem. Depois de uma secção inicial, que engloba as primeiras três quadras das seis que o constituem, na qual o poeta nomeia elementos naturais sob uma forma interrogativa, a quarta tem um interessante *volte-face* ao negar as perguntas colocadas para, na quinta quadra, justificar e identificar o vaguear do vento com os afectos humanos. Estes afectos são suaves e, contrariando um certo ideal romântico, não são extremos nem difusos como sugere a poesia de Eichendorff. O vento de Cornelius é amigável: trata-se talvez de uma brisa – «Rühret er leis und gelind» – e não de um vendaval.

Der Wind, der wandernde Wind	Quem dá ao vento a magia
Der die Sommerabende kühlt,	Do seu canto na folhagem
Wer lehnt seinen Tönen den Zauber,	Refrescando os fins de tarde
Wenn er rauschend die Blätter durchwühlt?	No Verão com a sua aragem?
Sind es die wehenden Föhren?	São pinheiros sibilantes
Ist es der Halme Gewog?	Ou cálamos que adormecem
Sind's die gehöhlten Felsen	Ou talvez rochas soberbas
Die er im Wehn durchzog?	Que atravessa na viagem?
Ist es, weil all die Klänge	Será que todos os sons
In ihm vereinigt sind,	Nele se encontram reunidos
Daß er so meisterhaft aufspielt	Tal a mestria que exhibe
Der Wind, der wandernde Wind?	Ele – o vento – o viandante?
Nein, nein! die süßen Laute,	Não, não, as melodias suaves
Mit denen er füllt den Raum,	Com que preenche os espaços
Er zieht sie nicht aus der Föhre	Não provêm dos pinheiros
Nicht vom lispelnden Weidenbaum,	Nem dos chorosos salgueiros
Nicht von der murmelnden Quelle	Nem das fontes murmurantes
Nicht von dem Felsenthron:	Nem das rochas altaneiras:
Die Lieb' in unsern Herzen	É o amor dos corações
Leiht ihm den ergreifenden Ton.	Que lhe inspira as melodias.
Das Band, das die Seelen verbindet,	É o laço que une as almas
Rühret er leis und gelind,	Que ele abala suavemente
Daß wir lauschen und zittern und beben,	E a nós nos faz tremer
Vor dem Wind, dem wandernden Wind.	Diante dele – o viandante.

Erfüllung, Cornelius/Viana da Mota, tradução de Yvette Centeno

O *Lied* de Viana da Mota é articulado em duas estrofes de três quadras cada uma. A oscilação musical é diatónica e as modulações frequentes são de curta duração oscilando maioritariamente entre tónica e dominante e fazendo-nos regressar ao conforto da tónica – mi maior – numa primeira secção (Exemplo 3). A partir daqui as estrofes divergem (apenas os compassos 3 a 10 e 29 a 36 são exactamente iguais). Na primeira, o compositor segue um caminho harmónico que leva à tonalidade de ré maior para depois, utilizando de forma notável o desenho pianístico, com um acorde de sétima dominante seguido da sensível, resolver em seguida e concluir a estrofe (cc. 23 a 28).

Anmutig, heimlich

Der Wind, der wan-tern - de

Wind, der die Som - mer - a - ben - de kühlt, wer

Exemplo 3. José Vianna da Motta, *Canções sobre textos em alemão*, edição crítica de João Paulo Santos (Lisboa, TNSC – Imprensa Nacional, 2018), p. 95, *Erfüllung*, cc. 1-6,

Na segunda estrofe, o compositor recorda, como referi, a primeira estrofe na secção inicial e prossegue um caminho harmónico diferente que oscila entre as dominantes de sol maior e dó maior e ilustra de forma clara o clímax sobre a frase «Die Lieb' in unsern Herzen». A voz canta a palavra «Lieb'», conduzida por um cromatismo e prolongada por dois tempos e meio com a indicação *Sehr breit* [Muito largo ou amplo], sobre um sol suspenso 4 em forte, e o piano arpeja também numa dinâmica marcada forte a dominante de dó suspenso maior (cc. 40 e 41) (Exemplo 4). A esta harmonia sucede-se um encadeamento sobre uma série de acordes de sétima, todos com função de dominante (fá suspenso maior, si maior e mi), que apenas resolvem depois de se ouvir a palavra «Ton» (cc. 42 a 45), concluindo a quinta quadra do poema na tonalidade principal. É inevitável pensarmos aqui numa espécie de jogo harmónico que procura ilustrar perfeitamente o tom jovial do

texto. A coda prolonga a alternância do jogo dominante/tónica num tempo mais lento, dando à voz a oportunidade de fazer um diminuendo gradual até ao pianíssimo sobre a palavra «Wind», que conclui a canção.

40 *rit.* *f* *Sehr breit*
 thron: _____ die _____ Lieb' _____ in un - sem

Exemplo 4. José Vianna da Motta, *Canções sobre textos em alemão*, edição crítica de João Paulo Santos (Lisboa, TNSC – Imprensa Nacional, 2018), p. 99, *Erfüllung*, cc. 40-2

Do ponto de vista vocal, apesar da extensão não ser exagerada, Viana da Mota requer uma voz com agudos brilhantes para o clímax sobre o sol suspenso sustentado, mas que compreenda as outras nuances dinâmicas e torne claras as indicações precisas do compositor; nesta perspectiva o tratamento das palavras «lauschen» – com a indicação *heimlich* sobre ela – e «zittern» – com um *staccato* sobre as notas – é bastante eloquente (Exemplo 5).

51 *heimlich*
 lau-schen und zit - tern und

Exemplo 5. José Vianna da Motta, *Canções sobre textos em alemão*, edição crítica de João Paulo Santos (Lisboa, TNSC -Imprensa Nacional, 2018), p. 101 *Erfüllung*, c. 51

A parte pianística da canção é toda ela focada sobre o desenho do vento, grupos de semicolcheias arpejadas com amplitude que preenchem praticamente todos os compassos, exceptuando dois de resolução harmónica para a tonalidade do *Lied*, na conclusão da segunda estrofe, que preparam a coda para uma menor agitação. A indicação do compositor é clara para estes treze compassos finais: *Etwas langsamer, sehr lieblich* [Um pouco mais lento, amorosamente].

As analogias entre *Erfüllung* e *Nachtzauber* são notórias: ambas as peças possuem uma estrutura musical semelhante em duas estrofes com uma coda, ambas criam o ambiente musical propício à articulação do texto poético a partir da parte de piano e, apesar da diferença na qualidade literária, ambas lidam com poemas de exaltação da natureza e dos afectos humanos. Além disso, as duas alcançam um clímax na segunda secção da segunda estrofe, que se diluirá de forma gradual até alcançar o ambiente musical do início; Wolf transfigura a música com a repetição da palavra «Komm» na voz, apoiada pelo novelo impressionista do piano que se apropria da melodia inicial na parte final da canção, Viana da Mota retoma o clima do início num andamento ligeiramente mais lento e a repetição, agora mais explícita no seu significado, do *leitmotiv* ligado às palavras «Wind, dem wandernden Wind». Esta modificação do tempo musical é, em Viana da Mota, absolutamente crucial, por estabelecer a clarificação de sentido já mencionado e que faz justiça às palavras de Raymond Monelle:

As in language, there is [in music] a temporality of syntactic structure. But theorists have studied this sort of time, in its typical forms of meter, rhythm, and phrasing, with such profound attention that we forget that music can also *signify* time. There is a temporality of the signified, as well as a temporality of the signifier.¹³

De acordo com esta perspectiva, o final de *Erfüllung* é particularmente explícito. A mestria do jovem Viana da Mota não tem, é um facto, a profundidade de Wolf que, com *Nachtzauber*, entrava no uso pleno das suas capacidades enquanto compositor. Contudo, a assimilação de uma linguagem complexa numa língua que não era sua de origem e a criação de uma obra que se inscreve numa tradição para ele nova, com pouco mais de vinte anos de idade é, *per se*, um feito notável.

Também é muito revelador que nem nos *Diários 1883-1893* de Viana da Mota,¹⁴ nem na correspondência deste com Margarethe Lemke (1885-1908),¹⁵ haja uma única referencia ao nome de Hugo Wolf, até 1908, ano da morte de Margarethe Lemke. Cada um deles habitava mundos diferentes, um genericamente em Viena e o outro em Berlim, e é muito provável que as canções de Wolf não tenham chegado a Viana da Mota, pelo menos até aos primeiros anos do século XX. Contudo, ambos recorreram a meios não dissemelhantes de uma forte tradição aqui abordada e que se reflecte na forma de tratar as obras de canto e piano.

¹³ Raymond MONELLE, *The Sense of Music: Semiotic Essays* (Princeton, Princeton University Press 1992), p. 83.

¹⁴ BEIRÃO (coord.), *José Vianna da Motta: Diários* (ver nota 1).

¹⁵ Christine Wassermann BEIRÃO (coord.), *José Vianna da Motta: Correspondência com Margarethe Lemke 1885-1908* (Lisboa, BNP - CESEM, 2018).

Full Circle

No seu artigo «*Scenas nas montanhas: Viana da Mota e os Açores em 1895*», publicado neste mesmo volume, Luísa Cymbron refere o facto de o Quarteto de cordas em sol, composto em 1895, ter sido mais tarde truncado para dar origem às *Cenas nas montanhas*. Viana da Mota aproveitou os dois últimos andamentos do quarteto, que possuem uma cor mais portuguesa, através da inclusão de temas populares açorianos e outros originais do compositor, deixando de fora o primeiro andamento que, em seu entender, «não vale 10 réis.» Como refere Cymbron, o andamento em questão tem uma «concepção nitidamente mais germânica» e é provável que tenha sido essa a razão da omissão. O quarteto foi estreado na sua forma original no Orpheon Portuense, a 16 de Novembro de 1895.¹⁶

Este facto é muito interessante, pois remete-nos para as canções portuguesas que Viana da Mota compôs cerca de um ano depois dos *Lieder* sobre poemas de Cornelius. Parece sintomático que este intervalo temporal tenha suscitado uma mudança para um estilo mais português (talvez motivado pela vontade de voltar a Portugal) ou, se quisermos, mais baseado em temas populares originais ou inventados de raiz, que implica, tanto no quarteto como nas canções, uma certa modificação estrutural e de linguagem.

Na carta de 7 de Agosto de 1893 a Margarethe Lemke, o compositor escreve: «Por estes dias compus 4 canções portuguesas. Os textos são encantadores. Nesta busca de poemas pude ver a excelente poesia que nós possuímos, não muito profunda, mas elegante, graciosa, ora profundamente melancólica, ora atrevidamente jovial, sempre muito sensual.» Numa outra carta de 27 de Agosto, Mota acrescenta: «Continuo a trabalhar na composição das canções, estas cinco agradaram muito ao Andrade. Dediquei-lhas e ele quer cantá-las na Alemanha, em português naturalmente.»¹⁷ Desconhecemos qual a canção acrescentada por Viana da Mota no decorrer do mês de Agosto de 1893.

A escrita das duas séries de canções, as alemãs e as portuguesas, é bastante diferente, tal como acontece no quarteto na sua forma original. É lícito perguntar então qual a questão que se coloca ao observar a diferença existente entre o estilo germânico de Viana da Mota e o seu estilo português, uma vez que uma modificação estilística é um dado natural na progressão da linguagem de qualquer compositor. O que espanta é a modificação ser tão imediata, com apenas alguns meses de diferença, tratando-se portanto não de modificação, mas sim de adaptação: a sofisticação vocal dos *Lieder*, que exige grande amplitude, dá lugar a um cantar apoiado sobretudo na clareza do texto com uma extensão vocal muito menor e em que a parte de piano se simplifica ao ponto de se tornar apenas

¹⁶ Luísa CYMBRON, «*Scenas nas montanhas: Viana da Mota e os Açores em 1895*», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7/2 (2020), pp. 225-46.

¹⁷ BEIRÃO, *José Vianna da Motta: Correspondência* (ver nota 15), pp. 60 e 62.

quase um apoio à linha vocal, com uma harmonia também propositadamente simplificada, cujas melodias têm de facto um carácter muito popular, seja ele genuíno ou do cunho do compositor. Basta pensar na frase inicial da canção *Amores, amores*. Viana da Mota recuperará a complexidade harmónica na canção *A luz*, de 1910, e voltará a dificultar em muito a vida ao pianista com a extremamente difícil execução de *Verdes são as hortas*, de 1936.

40
 — bran - cas flo - res, on -

42
 de há ou - tros o - lhos que

44
 ma - tam de a - mo - res. Ce -

Exemplo 6. Viana da Mota, *Verdes são as hortas*, cc. 40-5, transcrição e edição de João Paulo Santos

Citando Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro na sua *História da música*: «Como compositor, Viana da Mota parte de uma aproximação à estética do romantismo alemão e consagra-se muito em especial à invenção de um estilo que se assume como caracteristicamente nacional,

parcialmente baseado numa recriação pessoal do folclore.»¹⁸ Este é sobretudo um projecto levado a cabo entre 1893 e 1896, quando o compositor viveu no seu país natal e acalentou a ideia de nele se fixar definitivamente.

Esta recriação de um folclore imaginário tem certamente um ponto alto na canção já referida, *Verdes são as hortas*, redondilha de Camões, pois o seu tratamento escapa à lógica «portuguesa» mais simplificada que genericamente preside à construção de todas as outras canções escritas nesta língua. Depois de três arpejos de introdução, o mote da redondilha é apresentado *a cappella* pela voz solista, articulado numa melodia popular de duas frases de quatro compassos cada. A entrada propriamente dita do piano, excluindo os três arpejos da introdução, é feita depois com um desenho rápido de oito semicolcheias ao qual Viana da Mota acrescenta (contrariamente a *Erfüllung*) duas linhas melódicas, uma no baixo e outra sobre o desenho ininterrupto de semicolcheias (cc. 41-5). O que torna a canção interessante e única na produção do autor é que essa riqueza no tratamento pianístico, tanto a nível melódico como harmónico, modifica de alguma forma a quadratura da frase inicial e impulsiona a canção para um patamar quase impressionista pela forma como o desenho do piano joga sistematicamente com intervalos de meio tom. Esse impressionismo contraditório de meio tom, juntamente com a junção de outras vozes no piano, remete-nos mais uma vez para Hugo Wolf e para *Nachtzauber*. O círculo está completo.

O cosmopolitismo musical de Viana da Mota também parece evidente nas suas duas *romanzas* em italiano, provavelmente fruto da admiração do compositor por *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni. Esta ópera merece-lhe toda uma longa e entusiástica entrada no diário, a 13 de Junho de 1891, com apenas algumas reservas ao texto do libreto que não obstam a uma apreciação apaixonada da música, levando-o a afirmar que «na próxima obra que o mundo espera dele [Mascagni], certamente com uma expectativa de tremenda tensão, ele irá ter mais cuidado com a escolha do texto».¹⁹

Conclusão

Toda esta criatividade no domínio do *Lied* parece ter sido reduzida com a vinda definitiva de Viana da Mota para Portugal em 1917. A crescente actividade pedagógica, a reforma do ensino no Conservatório Nacional e as suas apresentações como pianista e director da Orquestra Sinfónica de Lisboa passaram a ser o cerne da sua actividade. Um factor importante foi a amizade com Luís de Freitas Branco, vinte e dois anos mais novo. Ambos representantes de escolas diferentes, a alemã e a

¹⁸ Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música*, Sínteses da Cultura Portuguesa (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991), p. 158.

¹⁹ BEIRÃO (coord.), *José Vianna da Motta: Diários* (ver nota 1), p. 785

francesa, coube-lhes a introdução em Portugal de uma linguagem mais cosmopolita e abrangente. Se pensarmos que Viana da Mota morreu em 1948 e Freitas Branco em 1955, tendo ambos sido destacados pedagogos, podemos em grande medida atribuir à sua influência o florescimento musical no nosso País, nesses anos em que todo o contacto com a cultura musical europeia se encontrava praticamente encerrado. Prova disso foi o aparecimento de dois dos maiores discípulos destes mestres, que deram um contributo inigualável à música no século XX: Fernando Lopes Graça e Joly Braga Santos. É um facto que Lopes Graça foi aluno de ambos, mas parece-nos que a sua poética como compositor deveu bastante mais a Viana da Mota do que a Freitas Branco, sobretudo no que toca ao interesse pela música popular, de que Lopes Graça foi o mais fidedigno representante.

De facto, torna-se difícil, na extensa e rica produção de Lopes Graça, fazer a distinção entre «recriação pessoal do folclore», para utilizar a expressão de Ferreira de Castro e Vieira Nery, e o genuinamente popular. Os ecos de ambas as linguagens permeiam obras de teor literário erudito como os *Três sonetos de Camões*, de 1939, ou popular como as *Seis canções sobre quadras populares portuguesas*, de 1934. Já as harmonizações de Joly Braga Santos de *Três canções populares*, de 1948, obedecem a um esquema musical específico que não «contamina» de forma notória a sua restante produção.

Tendo desde a adolescência vivido imerso na cultura literária e musical alemã, a composição de *Lieder* surge na obra de Viana da Mota quase como um desígnio natural, que mais tarde ou mais cedo deveria ser cumprido. E do mesmo modo que nas suas obras instrumentais propõe programas de renovação para a música portuguesa a partir de modelos germânicos (sendo o caso mais evidente o da *Sinfonia «À Pátria»*), no domínio da canção de câmara é à tradição do *Lied* que vai recorrer para, fazendo jus à sua inegável capacidade de adaptação à escrita vocal noutras línguas, inaugurar um género que, como acima referido, marcaria a geração nascida no início do século XX. A conjectura de que Viana da Mota possa ter tido pouco ou nenhum contacto com a obra de Hugo Wolf não deixa de ser reveladora do total (re)conhecimento do jovem compositor de uma específica poética alemã, da sua apropriação da mesma e da importância fulcral que o comando dessa mesma poética viria a ter nas futuras gerações de compositores portugueses.

Nuno Vieira de Almeida tem desenvolvido grande actividade como pianista de *Lied*. Trabalha com reconhecidos cantores portugueses e internacionais. Gravou extensivamente repertório português, com destaque para inúmeras primeiras audições. É actualmente professor na Escola Superior de Música de Lisboa. É doutorado pela Universidade NOVA de Lisboa em Musicologia Histórica e membro do CESEM / NOVA FCSH.

Recebido em | *Received* 24/03/2021

Aceite em | *Accepted* 20/10/2021

