As Barcarolas De Henrique Oswald: Análise do Op. 4 n. 5, Op. 14 n. 4 e *Sur la Plage* (Op. 33 n. 1)

Palavras-Chave: Henrique Oswald; Barcarolas Para Piano; Análise Harmônica

Autores(as):

Luiza de Mathias Almeida, IA - UNICAMP

Prof(ª). Dr(ª). Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira (orientador), IA - UNICAMP

INTRODUÇÃO:

Henrique Oswald (1852-1931) foi dos principais e mais bem-sucedidos compositores brasileiros de sua época (Oliveira, 1994, p. 75). Foi fortemente influenciado pelo romantismo europeu e, mais particularmente, pela música francesa. Destaca-se por sua predileção pelo piano solo, que envolve tanto peças avulsas, como coletâneas de pequenas peças aparentemente destinadas a músicos amadores, envolvendo gêneros já estabelecidos na Europa do séc. XIX, como, entre outros, *berceuses*, valsas, *scherzi*, noturnos e o objeto central da presente pesquisa: as barcarolas[1].

Caracterizada pelo uso de compassos compostos e andamentos geralmente moderados – evocando o suave balanço de gôndolas venezianas –, bem como por melodias cantabile – frequentemente em terças ou sextas paralelas, em alusão ao canto dos gondoleiros –, a barcarola surge, no universo da música escrita, na virada do séc. XVII para XVIII, em óperas de ambientação veneziana (Margetts 2008, p. 3-5). No séc. XIX, para além de sua sobrevivência na ópera, a barcarola se tornou também um gênero pianístico, abrangendo tanto a música virtuosística de concerto – vide a Barcarolle, Op. 60 (1846), de Chopin –, como a música doméstica (v. n. 1). Aí se enquadram as barcarolas de Mendelssohn, G. Fauré e, certamente, as três barcarolas de H. Oswald aqui analisadas: a Barcarolle Op. 4 n. 5 (ca. 1887), a Barcarola Op. 14 n. 4 (1890) e uma peça – Op. 33 n. 1 (1902) – intitulada *Sur la plage*.

Por muito tempo relegada, possivelmente em decorrência da crítica dos modernistas – sobretudo de Mário de Andrade – de que lhe faltaria "compromisso com uma música genuinamente brasileira" (Oliveira 1994, p. 80-81), a música de Oswald tem sido, nas últimas três décadas, objeto de revalorização acadêmica e interpretativa, graças aos esforços de alguns pesquisadores, entre os quais destacamos os Profs. José Eduardo Martins, Fausto Borém de Oliveira e Eduardo Monteiro. Ainda assim, ainda há poucas análises publicadas das obras de Oswald.

[1] Com a ascensão da burguesia em decorrência da Revolução Industrial, consolidou-se, no período *Biedermeier* (ca. 1815-1848), uma prática de recitais domésticos e amadores (*Hausmusik*) centrados no piano – em *Lieder* e em peças líricas para o instrumento. Coleções de pequenas peças características para o instrumento, como serão as de Oswald, já na virada do século, remontam a esse período, ao qual, ademais, se pode atribuir a transformação da barcarola em gênero pianístico (Margetts 2008, p. 14-16).

No que diz respeito às suas barcarolas, aliás, nós encontramos na literatura apenas descrições mais gerais destas, feitas por Martins em uma passagem de seu Henrique Oswald – Músico de uma Saga Romântica (1995).

Desse modo, ao analisarmos as três barcarolas publicadas de Oswald, nós pretendemos contribuir para uma ampliação do corpus analítico sobre a obra de tão importante compositor. Mais especificamente, nosso objetivo aqui consiste em investigar, através dessas três obras, procedimentos formais e harmônicos característicos de Oswald, assim contribuindo, ao menos potencialmente, para um aprofundamento da compreensão sobre o estilo e as peculiaridades do compositor.

METODOLOGIA:

Para a realização das análises, foi necessária uma literatura que abarcace a análise formal, harmônica e linear, além de algo que amparasse as passagens menos convencionais. Desta forma, amparamo-nos principalmente em:

A Practical Approach to the Study of Form in Music (SPENCER & TEMKO), propõem uma abordagem de análise formal em três etapas (1) **Identificação dos fenômenos estruturais**: elementos perceptíveis como tonalidade, métrica e andamento que ajudam a segmentar a obra. (2) **Hierarquização das seções**: organização das partes em seções principais e subdivisões internas, revelando a estrutura geral. (3) **Classificação funcional das unidades estruturais**: cada parte é classificada segundo sua função - expositiva, transicional, de desenvolvimento ou terminativa - podendo haver sobreposição de funções. Essa abordagem combina percepção auditiva e estrutura formal para entender a forma musical de maneira prática e progressiva.

Fundamentos da composição musical (SCHOENBERG, Arnold), nos ajudou a refinar o vocabulário e a análise fraseológica, ao passo que o autor distingue as frases entre período e sentença.

Structural Functions in Music (BERRY, Wallace) nos ajuda a analisar a música de forma linear, com as definições de “função tonal” e “função linear. A primeira diz respeito à hierarquia de tons em um dado centro tonal, e a segunda à eventos melódicos e contrapontísticos no eixo horizontal. Ambas as funções podem coexistir simultaneamente, tomando um protagonismo momentâneo.

E a tese de doutorado ***Tonalidade e seus desvios: reconhecimento e elaboração composicional de relações funcionais em meio a procedimentos harmônicos não funcionais*** (OLIVEIRA, Francisco Z. N.). nos forneceu conceitos como a distinção entre consonância (unicamente a tônica), dissonância (o processo que desvia da tônica) e dissonante (produto da dissonância). Estas são especialmente úteis para explicar as passagens onde a função linear prevalece, geralmente causadas por um processo de dissonância, cuja funcionalidade harmônica fica subordinada a esta força maior da linearidade. Além disso, há o processo de cromatização, que possibilita a ida para certos acordes sem preparação, e o processo de constante adição de sextas menores e maiores, nonas maiores e sétimas menores em acordes menores e sétimas maiores em acordes maiores. Tudo isso contribui para a dissolução da harmonia funcional e a aquisição de uma nova cor para os acordes, tornando-se procedimento composicional por si mesmo. Exemplos desses procedimentos serão apresentados nas análises seguintes, considerando também o grau de dissonância presente em cada barcarola.

RESULTADOS E DISCUSSÃO:

Dentre as similaridades das três barcarolas publicadas de Oswald, são peças relativamente curtas (entre 2'20" e 5'), integram pequenas suítes de peças características e não demandam virtuosismo, indicando sua aproximação com uma prática de música doméstica, que as aproxima das barcarolas de Mendelssohn ou Fauré, mas as diferenciam, por exemplo, do Op. 60 de Chopin (altamente virtuosístico e com performances típicas durando entre 8' e 9'). Com relação a esta – e também com a maior parte das barcarolas e Fauré –, por outro lado, as barcarolas de Oswald têm em comum o fato de serem, todas, em formas ternárias – e, mais especificamente, em formas ternárias compostas.

Alguns traços são constantes entre as três barcarolas. Entre as seções principais (A e A') e as seções contrastantes (B), por exemplo, são recorrentes dois tipos de contraste: (1) primeiramente, entre tonalidades maiores e menores – se A é em tonalidade menor, como nos Opp. 4 n. 5 e 14 n. 4, B é em tonalidade maior; se A é maior, como em Sur la Plage, B é menor –; (2) as seções B têm, em todos os casos, indicações de andamentos mais movidos do que as seções A. Sendo, ademais, (3) a seção A de cada uma das três peças internamente organizada em uma pequena forma ternária (A=aba), (4) a subseção contrastante tem, em todos os casos, indicações dinâmicas mais intensas. Em relação à forma das frases, temos (5) uma predileção pela sentença, ao invés do período, que aparece somente na Op. 14 n. 4. Finalmente (no que diz respeito a traços formais constantes), (6) as seções A' são, todas, reduzidas com relação ao A inicial de cada peça.

O Quadro 1, logo abaixo, sintetiza as formas gerais de cada uma das barcarolas em questão:

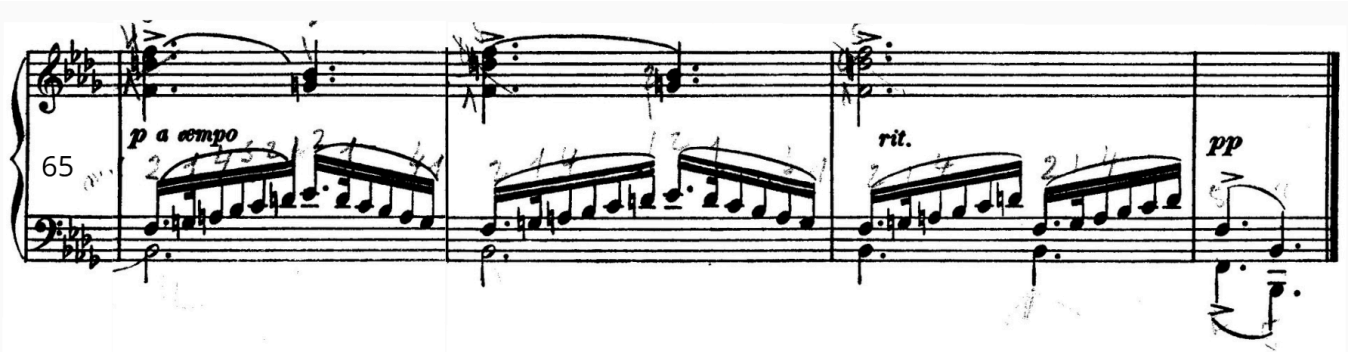
Quadro 1 – Formas gerais das barcarolas

	Seção A	Seção B	Seção A'
Op. 4/5	**A** (F♯m, Andante) c. 1-27 a (F♯m) b (D→C♯) a (F♯m) trans. →	**B** (F, Allegretto) c. 28-41 c-d-c' (F) trans. →	**A'** (F♯m) c. 42-54 a (F♯m) Coda [c] (F♯)
Op. 14/4	**A** (B♭m, Andantino) c. 1-28 a (B♭m) b (idem) a (id.)	**B** (D♭, un poco più mosso) c. 29-48 c (D♭) trans. →	**A'** (B♭m, 1o tempo) c. 49-68 a-b (B♭m) Coda [c] (B♭)
Sur la Plage	**A** (D♭, Andantino) c. 1-26 a (D♭) b (B♭m) a (D♭) trans. →	**B** (C♯m, Agitato) c. 27-38 c-d-c (C♯m)	**A'** (D♭, 1o tempo) c. 39-51 a' Coda [a] (D♭)

Fonte: Os autores.

Dentre as peculiaridades no estilo composicional de Oswald, destaca-se o fenômeno da Coda da Barcarola Op.14 n. 4, que está em Si bemol menor: recapitula-se o tema da seção B, que estava em Ré bemol maior, agora em Si bemol maior, criando um efeito de Picardia.

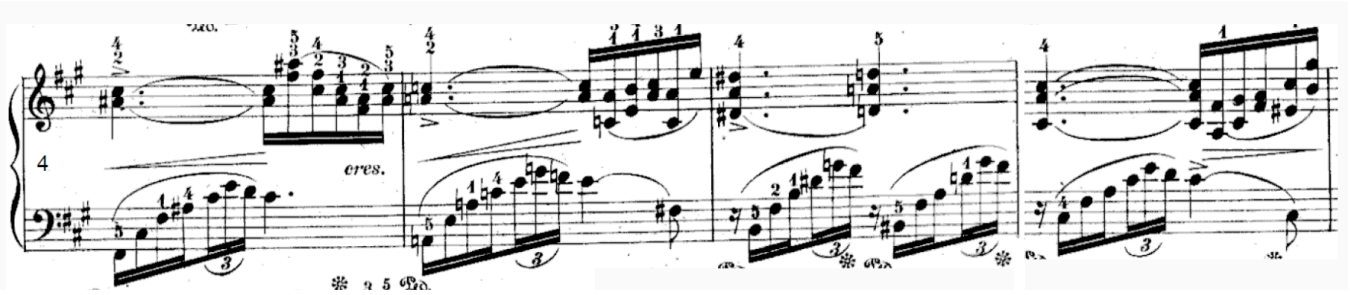
Figura 1 – H. Oswald: Op. 14 n. 4, c. 63 a 68 (Coda)



Fonte: H. Oswald. Barcarola Op. 14 n. 4.

Ademais, Oswald cria progressões harmônicas intrigantes, ao serem resultantes da tomada de protagonismo da função linear (Berry). Tomamos por exemplo, os cc. 4-7 da Barcarola Op. 4 n. 5: realiza-se o contraponto entre soprano e baixo, em movimento contrário. Deste procedimento, surge, por exemplo, o acorde de Lá menor (c. 5). Por um lado, pode ser uma homônima menor da tônica relativa (tr); por outro, por ter uma sexta acrescentada (no baixo, última colcheia do c. 5) e por progredir para um Si dominante (c. 6), o Lá menor poderia também parecer a subdominante de um Mi (maior ou menor) completamente ausente da passagem.

Figura 2 – Op. 4 n. 5 Compassos 1 a 8 (Seção A)



Fonte: H. Oswald. Barcarola Op. 4 n. 5.

Por fim, Oswald faz uso intenso de dissonâncias, diluindo a funcionalidade da harmonia neste processo. Em especial, chama a atenção o processo de postergação da dominante, onde suspende-se a resolução ao máximo. No Op. 4 n. 5, isso ocorre, por exemplo, no c. 7 (Fig. 2, acima), em que as suspensões de quarta e sexta sobre o baixo em Dó♯ são prolongadas por quase todo o compasso, com a terça (Mi♯) vindo a ocorrer em sua última colcheia e a quinta (Sol♯), na última semicolcheia, apenas.

CONCLUSÕES:

Estas três análises hão de cumprir ao menos dois papéis. Em primeiro lugar, as peças em questão são significativas: elas abrangem um período de 15 anos da produção de seu compositor, revelando amadurecimento técnico; elas se inserem em um gênero, a barcarola para piano, que, à altura de *Sur la Plage*, tem já mais de setenta anos, com obras de compositores bastante diversos entre si – o que permite comparações e o reconhecimento do que seja peculiar a Oswald –; elas envolvem relações e procedimentos, tanto harmônicos como formais, que podem ser buscados em outras peças de H. Oswald, que podem ser, se não um ponto de partida, ao menos uma referência para outras análises do compositor.

Em segundo lugar, é somente por termos feito o trabalho que podemos enxergar com alguma clareza nossos próximos passos. Por um lado, entendemos que nos caiba estender a abordagem aqui realizada a outras peças características de Oswald: suas *berceuses*, em especial, mas também suas valsas e *mazurkas*, entre tantos outros gêneros por ele praticados. Um cotejamento dessas peças com as de outros compositores, nos mesmos respectivos gêneros, será necessário para que enxerguemos o que seja próprio a Oswald. Por outro lado, uma ulterior incorporação, em nossos trabalhos, de outras abordagens analíticas será importante para contemplar não apenas outros domínios de sua linguagem – seus procedimentos rítmicos, ou o idiomatismo pianístico de sua escrita, por exemplo –, mas sobretudo, como um tão refinado compositor os articula em suas criações.

BIBLIOGRAFIA

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. New York: Dover Publications, 1987[1976].

MARTINS, José Eduardo. **Henrique Oswald: músico de uma saga romântica.** São Paulo: EDUSP, 1995. 218 p.

MARGETTS, James Anor. **Echoes of Venice: the origins of the Barcarolle for Solo Piano**. 2008. Tese de Doutorado. University of Cincinnati.

OLIVEIRA, Fausto Borém de. Henrique Oswald: A Biography of a Forgotten Brazilian Master. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Austin, v. 15, n. 1, p. 75–92, 1994. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3085949?seq=1. Acesso em: 18 jul. 2025.

OLIVEIRA, Francisco Zmekhol Nascimento de. **Tonalidade e seus desvios: reconhecimento e elaboração composicional de relações funcionais em meio a procedimentos harmônicos não funcionais**. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1996.

SPENCER, Peter; TEMKO, Peter M. **A practical approach to the study of form in music**. Nova Jersey: Waveland Press, 1994[1988].