

# Chopin, Liszt e Lange As Mazurkas Brillantes

*Chopin, Liszt Lange: the Brillant Mazurkas*

por *Willian Fernandes de Souza*  
orientação *Guilherme Sauerbronn de Barros*

## RESUMO

Em etapas anteriores desta pesquisa evidenciou-se, a partir da análise da *Mazurka Brillante* (1850) de Liszt (1811-1886), uma espécie de apropriação por parte deste último do estilo composicional de Chopin (1810-1849). No presente artigo, incluímos como objeto de análise a *Mazurka Brillante* “Wanda” (1866), do compositor alemão Gustav Lange (1830-1889), a fim de traçar uma possível trajetória do gênero *Mazurka* e do seu adjetivo *brillante*. Observamos ainda que a *Mazurka* de Liszt pode ter servido de modelo para Lange ao compor sua *Mazurka*. Foram feitas análises em micro e macro escala a fim de entender quais aspectos estruturais e formais coincidem em ambas as peças.

**Palavras-chave** *Mazurka, romantismo, Liszt, Chopin, Lange*

## ABSTRACT

In previous stages of this research there became evident, from the analysis of the *Mazurka Brillante* (1850) of Liszt (1811-1886), a kind of appropriation of the compositional style of Chopin (1810-1849) by Liszt's. This article includes as a new object of analysis the *Mazurka Brillante* “Wanda” (1866), of German composer Gustav Lange (1830-1889), to chart a possible path of the genre and its adjective *brillante*. We further note that Liszt's *Mazurka* may have served as a model for Lange's *Mazurka*. Analysis was made in micro and macro scale in order to understand what structural and formal aspects coincide in both pieces.

**Keywords** *Mazurka, romanticism, Liszt, Chopin, Lange*

## Introdução

Inicialmente, faremos uma retrospectiva da origem da *Mazurka* e do papel essencial de Chopin na universalização do gênero e no desenvolvimento do estilo *brillante*. Importante notar que, escrita logo após a morte de Chopin, a *Mazurka Brillante* de Liszt pode ser encarada como uma homenagem a Chopin ou uma “apropriação” de seu estilo por Liszt. Passaremos a uma análise formal da *Mazurka Brillante* de Liszt, apontando os aspectos estruturais e pianísticos de maior destaque. Em seguida, realizaremos uma análise da *Mazurka Brillante* “Wanda” de Gustav Lange, seguindo os mesmos critérios da primeira análise. Por fim, faremos uma comparação entre as *Mazurkas* de Liszt e Lange, a fim de dar relevo à afinidade entre as duas obras e mostrar como Lange, compositor especializado na produção de “música doméstica”, segue o padrão da obra homônima de Liszt.

## Estilo

Sobre a *Mazurka*, Trochimczyk explica que “é um termo genérico para uma série de danças folclóricas polonesas em compasso ternário, originário do planalto da Mazovia nos arredores de Varsóvia. O povo de sua província foi chamado Mazur, e a dança mazur leva o mesmo nome dos habitantes da região.” (TROCHIMCZYK, 2008) Pelo fato de ser uma dança, seu acento é forte e característico, ora no segundo ora no terceiro tempo (Fig. 1):



Figura 1 – Ritmo característico

Outro elemento musical recorrente é o acorde vazio (sem terça), que faz alusão à gaita de folés usada nas folclóricas danças mazur. Chopin não apenas estilizou como ampliou o gênero *mazurka*, introduzindo elementos composicionais originais. Em lugar das simples harmonias utilizadas na província, lançou mão de muitos procedimentos harmônicos do tipo cromático, alcançando resultados complexos e muito interessantes (Fig. 2).



Figura 2 – Cromatismo no trecho inicial da primeira *mazurka* de Chopin

## Chopin, Liszt e Lange: as *Mazurkas Brillantes*

É interessante observar também as notas estranhas agregadas aos acordes, que se tornam, pouco a pouco, um tipo de efeito timbrístico. A sexta e a nona são amplamente utilizadas em cadências do tipo V – I. Abaixo segue um arquétipo desse tipo de resolução (Fig. 3 e 4):



Figura 3 - V6/9 resolução descendente



Figura 4 - V7/9 resolução ascendente

A produção das *Mazurkas* foi constante na obra de Chopin. A primeira *Mazurka* é datada de 1825 e a última foi publicada postumamente. Liszt, por sua vez, não reservou um espaço significativo para a *Mazurka* em sua obra, até a morte de Chopin. As composições de Liszt que fazem referência à dança polonesa são um duo sonata de 1835 citando o tema da op.6 n°2 de Chopin, uma “*Quasi Mazurka*”, composta por volta de 1843, uma *Mazurka* de caráter didático, dedicada a um amador em 1842 (WALKER) e, finalmente, a *Mazurka Brillante* de 1850.

As obras *brillantes* são um típico gênero de salão que aparece no começo do século XIX. Nomes como Hummel, Field e Weber fazem parte da gênese do “estilo brilhante” (cf. ROSEN, 2000, p.523). A exploração de novos recursos técnicos, como arpejos simultâneos em ambas as mãos, glissandos e múltiplos usos do pedal definem o piano não mais como o imitador de orquestras ou do quarteto de cordas, mas como instrumento independente, com linguagem e técnica próprias. A principal característica dessas obras é a exploração das frequências agudas do piano em forma de arpejos, escalas, acordes, etc, em especial nos inícios e finais, que costumam ser apoteóticos (Fig. 5 e 6).



Figura 5 - Dois primeiros compassos da Polonaise op.3 de Chopin

## Chopin, Liszt e Lange: as *Mazurkas Brillantes*



Figura 6 - Trecho final da Polonaise op.22 de Chopin

Quanto às obras que trazem no título o adjetivo *brillante*, constatamos que Liszt compõe duas obras já em 1824, seis anos antes da *Fantaisie Brillante* de Chopin (Fig. 7). Chopin, por sua vez, compõe 8 obras *brillantes* entre 1828 e 1838.

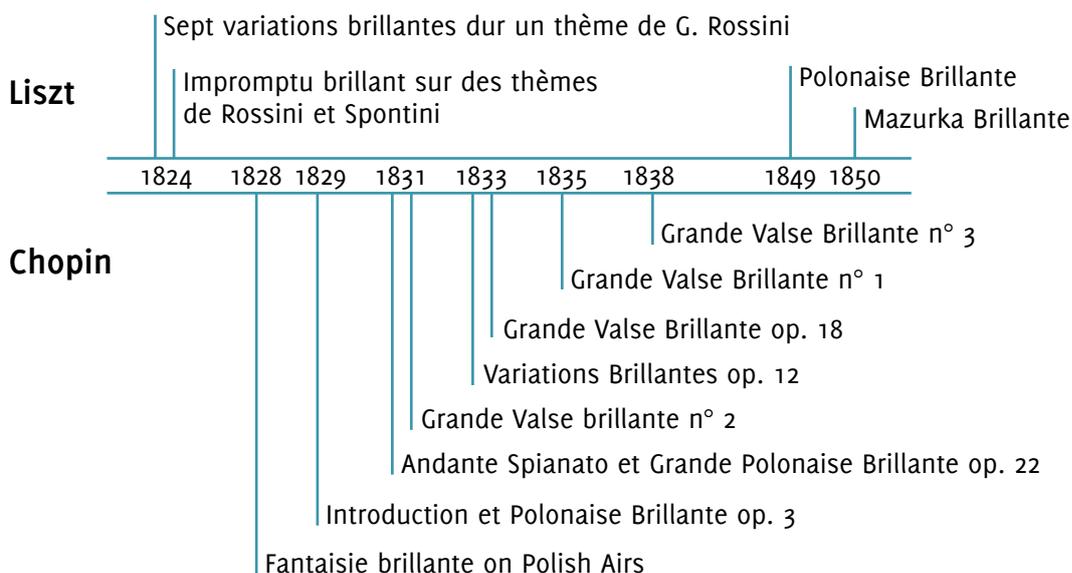


Figura 7 - Ordem cronológica da peças *Brillantes* de Liszt e Chopin.

Sabendo que nem *Mazurkas*, nem obras *brillantes* de peso foram compostas por Liszt antes da morte de Chopin, podemos supor que sua *Mazurka Brillante* foi composta com a intenção de homenagear Chopin e/ou com o intuito de experimentar tais gêneros “proibidos” sem a censura implícita do genial compositor polonês. Pesce afirma, que “nos gêneros em que Chopin consagrou-se, Liszt fará os empréstimos mais conseqüentes, em transcrições quase literais. Isso acontece em particular em relação à balada, à *polonaise* e à *mazurka*.” (PESCE, 1990, pg. 433)

## Chopin, Liszt e Lange: as *Mazurkas Brillantes*

E confirma que “a *Mazurka Brillante* de Liszt (1851) revela uma abordagem um tanto quanto direta das *mazurkas* de Chopin” (Ibid). Além das experimentações musicais nos gêneros “chopinianos”, Liszt escreverá ainda uma elogiosa biografia do colega morto, da qual transcrevemos um trecho:

*“Audaciosas, brilhantes e atrativas, elas [suas melhores obras] disfarçam sua profundidade sob tanta graça, sua ciência sob tanto charme, que é com dificuldade que conseguimos nos livrar de seu enlace mágico, para julgá-las friamente do ponto de vista de seu valor teórico. Este valor, entretanto, já tem sido reconhecido por mais de um especialista, porém, será mais valorizado quando o tempo vier para um exame mais crítico dos serviços prestados para arte durante o período atravessado por Chopin.” (LISZT, 2005, pg. 4-5. Tradução nossa, grifo nosso)*

Ainda usando a mesma linha cronológica, podemos apontar certa evolução no sentido de um processo de “emancipação da dissonância”, para usar a expressão cunhada por Schoenberg. Obras-chave como Grande Valsa *Brillante* op. 18 e a primeira valsa das op. 34 exemplificam a emancipação da resolução da sexta e da nona na década de 1830. E conforme poderemos observar na análise da *Mazurka Brillante* de 1850, Liszt também desenvolverá esse processo de emancipação das dissonâncias ao empregar tensões mais longínquas da série harmônica (décima primeira e décima terceira).

### Análise da *Mazurka Brillante* de Liszt

A peça está escrita em tonalidade de lá maior. Sua forma se divide da seguinte maneira: Introdução – A – B – A – B. Abaixo segue uma tabela com a tonalidade e o compasso inicial de cada subseção:

<i>Macro-estrutura da Mazurka Brillante de Liszt</i>			
Seção	Subseção	Tonalidade	Comp.
A (exp.)	A	Lá maior	9
	B	Sol# maior	25
	A	Lá maior	45
B	A	Fá maior	61
	B	Ré menor	81
	a'	Fá maior	92
	B	Ré menor	100
	a''	Fá maior	111
A (reexp.)	a	Lá maior	123
	b	Sol# maior	139
	a	Lá maior	161
B'	a	Lá maior	191
	b	Fá# menor	199
	a (coda)	Lá maior	210

Tabela 1 – macro-estrutura da *Mazurka* de Liszt

## Chopin, Liszt e Lange: as *Mazurkas Brillantes*

A *Mazurka Brillante* de Liszt começa com uma introdução temática. Todo este trecho é disposto sobre a dominante (com sétima e nona) de lá maior. A amplitude do piano é explorada, desde o grave até atingir gradualmente os agudos (Fig.8), de forma caracteristicamente *brillante*.



Figura 8 - Introdução de Liszt (comp. 1-8)

O tema *Aa* é apresentado num período de oito compassos com a harmonia tonicizando os graus I, VI e II. No último tempo do comp. 14 é utilizada a sexta napolitana. Em seguida, o mesmo período é variado em oitavas, que produzem um efeito orquestral (Fig.9).



Figura 9 - tema *Aa*, variação em oitavas e sextas

A subseção *Ab* continua com textura semelhante à anterior, porém com uma modulação abrupta para sol# maior. A primeira frase de quatro compassos confirma sol# maior, enquanto a segunda frase explora a instabilidade produzida por um baixo cromático ascendente de mi até si, resultando numa seqüência intercalada

## Chopin, Liszt e Lange: as *Mazurkas Brillantes*

de acordes diminutos e de dominantes com sétima e quinta aumentada. Nos últimos acordes desse trecho podemos observar apogiaturas de um tom acima num ritmo harmônico mais acelerado. Em seguida, tem início um trecho de transição (está sendo levado em conta a opção pelo *ossia*) sugerindo uma sonoridade tipicamente “liszztiana” (*martellato*) (Fig.10).



Figura 10 – transição; *martellato*

O ritmo harmônico se torna menos denso e prepara a volta de *Aa*. A retomada de *Aa* é apresentada com um jogo de mãos alternadas que propicia arpejos decorativos ao tema. No final da seção *A*, a transição para a seção *B* é feita por uma fermata numa pausa (efeito de corte).

A seção *B* inicia em fá maior, porém, com o acorde vazio (sem terça). O contraste também se dá através do ritmo (a acentuação encontra-se no segundo tempo e não no terceiro) e a textura se torna mais “rala” (Fig.11).



Figura 11 – Início da Seção B

Através do acorde vazio acontece um ostinato que dura até o final da subseção e serve como pedal harmônico; já a melodia é derivada, expandindo as oitavas e criando terminações para frases. Se a harmonia for observada separadamente na mão direita (onde não está o ostinato), vemos que apoia-se sobre os graus I, IV e V; contudo, pela influência do pedal harmônico a resultante é um acorde com tensão. No caso do IV, as seguintes tensões: décima primeira e décima terceira. No caso do V, sétima maior, nona, décima primeira e décima terceira. Aqui temos dois períodos semelhantes, apresentando o mesmo princípio de variação de *Aa*

## Chopin, Liszt e Lange: as *Mazurkas Brillantes*

(formas de exploração orquestral no piano). A subseção *Bb* (Fig.12) contrasta pela tonalidade (ré menor) e a figuração de terças e sextas paralelas, que em *Ba* era ascendente, agora é descendente e com bordadura.



Figura 12 – Início subseção B

Há duas sentenças, onde a segunda quebra a quadratura através de um procedimento harmônico, um baixo cromático descendente, resultando em acordes dominantes ora com quinta aumentada ora com décima primeira aumentada. A volta ao *Ba'* apresenta apenas um período modificado com uma figuração de acompanhamento semelhante à das *mazurkas* de Chopin, porém diluído no segundo tempo em tercinas. Observa-se o retorno de *Bb* (idêntico ao anterior) e *Aa* (idêntico a *Aa'*). A transição ocorre em *rallentando* e decrescendo, enfatizando a tonalidade de fá maior com bordaduras de sexta e nona; a reexposição é literal. No comp. 175 inicia-se uma transição para *B'a* de 16 compassos (4 frases de 4 compassos). A transição utiliza a figuração de conclusão da subseção anterior. A primeira frase toniciza a região de lá, a segunda se movimenta sobre dois acordes diminutos e prepara a região de mi, através da dominante; a terceira frase estabiliza em mi com tensões de nona, sétima e sexta, e a última frase encaminha-se para a subseção seguinte, em lá maior, através da dominante com sétima.

Em *B'a* aparece, pela primeira vez, a figuração de acompanhamento tradicional das *Mazurkas* de Chopin. Isto mostra como Liszt, embora econômico no emprego de recursos nas diversas camadas da peça, é capaz de produzir variações no material. Primeiramente, na introdução ele preparou o brilho (freqüências agudas) através do tema nas freqüências graves e depois no agudo. Outro exemplo são as frases (alguns períodos e sentenças), repetidas em variações “orquestrais”, assim como as variações texturais e rítmicas no acompanhamento da mão esquerda – que em Chopin apresentava padrões mais previsíveis.

A subseção *B'b* é idêntica à seção B, porém, transposta na tonalidade da relativa menor (fá# menor). A coda começa com um scherzando variando tema de *Ba* e a peça termina apoteoticamente em oitavas explorando as regiões agudas do piano (Fig.13).



Figura 13 – Coda

## Análise da *Mazurka Brillante* “Wanda” de Lange

Em tonalidade de mi bemol maior, a peça apresenta a seguinte organização: Intro – A – B – A. Abaixo segue a tonalidade e o número de compasso referente ao início de cada subseção:

<i>Macro-estrutura da Mazurka Brillante de Lange</i>			
Seção	Subseção	Tonalidade	Comp.
A (exp.)	a	Mi bemol maior	5
	b	Si bemol maior	21
	a	Mi bemol maior	56
B	a	Lá bemol maior	72
	b	Fá menor	88
	a	Lá bemol maior	108
A (reexp.)	a	Mi bemol	124
	coda	Mi bemol	139

Tabela 2 – macro-estrutura da obra

A peça inicia com uma introdução não temática na dominante de mi bemol. Logo no primeiro compasso utiliza-se de cinco oitavas do piano e, ao término da introdução, seis oitavas, que conferem o caráter *brillante* à introdução (Fig.14).



Figura 14 - Introdução

## Chopin, Liszt e Lange: as *Mazurkas Brillantes*

Na subseção *Aa*, a tessitura do piano é amplamente explorada, pois o baixo e a melodia estão oitavados e dão seqüência a um arpejo descendente. Trata-se de um período de caráter *con grazia*; onde nos primeiros dois compassos (*mot a*) a melodia dá um salto de oitavas e repousa sob uma cadência feminina (sempre com oitavas dobradas); nos dois compassos seguintes (*mot b*), a melodia se dilui num arpejo e também repousa sobre uma cadência feminina. O segundo período é semelhante, porém, com cadência final definida em I (Fig.15).



Figura 15 – parte *Aa*

Tomando como base o *mot b*, será desenvolvido o início da parte *Ab*. São duas frases de quatro compassos, a primeira tonicizando em si bemol maior através de uma dominante com sétima e nona e a segunda em sol menor através de um acorde diminuto (Fig.16).

## Chopin, Liszt e Lange: as *Mazurkas Brillantes*



Figura 16 – início de *Ab*

Em seguida temos um período onde a terminação do antecedente é uma cadência feminina que resolve no terceiro tempo; no conseqüente, a conclusão se dá em si bemol maior. Após esse trecho, acontece uma repetição literal das primeiras duas frases e dos dois períodos, com exceção da transição para a volta de A, em cujo lugar há uma subida cromática enfatizando a dominante (com sétima e nona) de mi bemol. A volta para o tema inicial é literal. A transição de A para B se dá através de uma pausa, criando assim um efeito de corte.

A parte B começa em lá bemol maior em caráter *leggero con grazia*. O ritmo é contrastado por uma figuração de oitavas quebradas com acento no primeiro tempo (Fig.17).



Figura 17 – motivo inicial de *Ba*

Essa subseção contém dois períodos com cadências femininas, tanto nos antecedentes como no conseqüente do primeiro período. O conseqüente do segundo período toniciza dó menor; e a subseção *Bb* (Fig.18) é contrastante por ser na região do relativo menor (fá menor). Esse trecho também apresenta dois períodos, porém um pouco mais elaborados. Seu caráter inicial é *con dolore*, e começa com um acorde diminuto, cujo caráter pungente é, no segundo compasso, enfatizado pelo salto de sexta menor ascendente.



Figura 18 – tema inicial da subseção *Bb*

Nos dois compassos seguintes, pelo decréscimo das alturas da melodia e do contraste de dinâmica, a dor torna-se mais branda. Já no começo do conseqüente temos um acorde de dominante com sétima e nona, alternando para um caráter mais *piacèvole*, até culminar no salto de sexta do próximo compasso, que tem caráter totalmente diverso (pelo fato também do acorde ser maior) ao apresentado no começo do período. Ao final, a cadência perfeita é preparada por uma dominante com sétima e nona, concluindo com resolução feminina. A repetição desse período é variada pelo uso de oitavas quebradas (derivado do começo da seção B). A transição se dá através de um trinado na mão direita por cinco compassos. A harmonia passa por I, pelo IVm, desce cromaticamente ao dó diminuto e finaliza na dominante de lá bemol. A repetição de *Ba* é literal, com exceção da cadência final (ao invés de dó menor, lá bemol maior). A transição para o retorno ao tema inicial se dá através de um novo corte (pausa).

A repetição de A é literal. Por fim, uma coda virtuosística, em andamento mais rápido (há uma marcação de *animato*), leva à região aguda do piano, que é explorada através de arpejos, dando assim o caráter *brillante* apoteótico do final.

### Comparação das Mazurkas de Liszt e Lange

O parentesco entre a *Mazurka* de Liszt e a *Mazurka* de Gustav Lange se evidencia na comparação de alguns elementos formais de ambas as obras.

<i>Mazurka de Liszt</i>		
Seção	Subseção	Forma de transição
Intro		Fermata
A (exp.)	a	Pausa
	b	Transição
	a	Pausa
B	a	Pausa
	b	Trans
	a'	Condução
	b	Transição
	a''	Transição
A (reexp.)	a	Pausa
	b	Transição
	a	Pausa
B'	a	Pausa
	b	Transição
	a (coda)	FIM

Tabela 3 – Forma geral da *Mazurka* de Liszt

<i>Mazurka de Lange</i>		
Seção	Subseção	Forma de transição
Intro		Fermata
A (exp.)	a	Pausa
	b	Transição
	a	Pausa
B	a	Pausa
	b	Transição
	a	Pausa
A (reexp.)	a	Pausa
	coda	FIM

Tabela 4 – Forma geral da *Mazurka* “Wanda”

Se analisarmos a tabela acima vemos que, na obra de Liszt, de *b* para *a* acontecem transições e de *a* para *a* e de *a* para *b*, pausas (como comentado na análise, um “corte”); Lange constrói nitidamente sua peça sob essa regra. Inclusive a introdução se dá por uma fermata e tem sonoridade semelhante. Vendo a macro-forma das peças conseguimos ver como as *Mazurkas* são parecidas, porém, em na *Mazurka* de Lange observamos uma espécie de simplificação dos elementos musicais. A própria introdução em Liszt é temática e em Lange é não-temática; Liszt prepara o ouvinte para as notas agudas, enquanto Lange utiliza logo no primeiro compasso 5 oitavas. Em Liszt, as repetições de frases (períodos ou sentenças) são variadas texturalmente, buscando sonoridades orquestrais que contrastam com sonoridades tipicamente pianísticas; em Lange, as repetições são literais. A utilização de tensões sétima e nona são claramente observadas em Lange, contudo, vemos que Liszt vai mais longe colocando tensões como a décima primeira e a décima terceira. As frases em Liszt contêm harmonias mais elaboradas, assim como as transições (mais acordes diminutos, mais acordes com quinta aumentada, etc...). A relação entre as seções e subseções em Liszt são muito mais distantes do que em Lange; por exemplo, em Liszt, a relação de mediante entre A e B, e de sétima maior entre Aa e Ab. Ainda sobre as frases, acontecem momentos em que se quebra a quadratura, enquanto em Lange todas as frases são de 4 compassos.

## Considerações Finais

No contexto geral da segunda metade do século XIX, proliferaram compositores que, para seu sustento, produzem música em quantidade para consumo doméstico pela burguesia emergente. Segundo o verbete Popular Music do Grove Dictionary of Music and Musicians, “além da incidental consagração de compositores de maior renome, havia também as peças de salão escritas por Gustav Lange (1830-89) ou as fantasias para piano de Sydney Smith (1839-89), que conquistaram certa voga em seu tempo, especializando-se em atender à demanda de “música doméstica”. (GROVE, 2001)

Naquele período, a produção em massa de instrumentos, em especial de pianos, foi acompanhada por uma produção também massificada de repertório doméstico. A formação do músico também deixou de ser “artesanal” e ficou a cargo dos conservatórios e de professores particulares. Além de Liszt e Chopin, os grandes mestres do piano no auge do romantismo, autores “menores” como Gustav Lange cumpriam uma importante função social ao proporcionar repertório acessível (isto é, repertório de “efeito” e tecnicamente simples) e sempre renovado às moças de família, que, sentadas ao piano e enfeitadas com belas roupas e jóias, brilhavam nos salões da burguesia.

## Chopin, Liszt e Lange: as *Mazurkas Brillantes*

### BIBLIOGRAFIA

- > GROVE. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2º Ed. 2001.
- > LANGE, Gustav. **Mazurka Brillante “Wanda” op.20**, Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C.
- > LISZT, Franz. **Life of Chopin**. Versão em inglês. Dover edition, 2005.
- > \_\_\_\_\_, **Mazurka Brillante**, Leipzig: Bartholf Senff, 1850
- > ORGA, Ates. **Chopin**. Omnibus Press, 1983.
- > PESCE, Dolores. **Nineteenth-century Piano Music**, ed. R. Larry Todd. New York: Schirmer. 1990.
- > ROSEN, Charles. **A geração romântica**. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.
- > TROCHIMCZYK, Maja. **Mazur (Mazurka)**. <http://www.fiu.edu/~kneskij/mazurka/> . Acesso em 7 set 2010.
- > WATSON, Derek. **Liszt**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

Willian Fernandes de Souza, bolsista PROBIC/UDESC  
Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros, orientador