

TÁBATHA COLOSSI
GRR20204270

**A TRADIÇÃO POPULAR NORUEGUESA NAS OBRAS DO COMPOSITOR EDVARD
GRIEG (1843-1907)**

Monografia apresentada à disciplina OA894 - Trabalho de Conclusão de Curso II como requisito parcial à conclusão do Curso de Bacharelado/Licenciatura em Música - Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Maurício Dottori

CURITIBA
2022



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Setor de Artes, Comunicação e Design
Departamento de Artes

ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO

No dia 21 de setembro de 2022, TABATHA COLOSSI apresentou neste departamento o Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Música intitulado *A Tradição Popular Norueguesa nas Obras de Edvard Grieg (1843-1907)*. A banca avaliadora e a coordenação do TCC conferiram ao trabalho a nota média 90 (noventa) que será lançada como nota da disciplina de TCC II.

Prof. Dr. Mauricio Dottori (orientador)

Prof. Dr. Indionei Rodrigues

Prof. Dr. Álvaro Carlini

Tabatha Colossi

RESUMO

A presente pesquisa se desenvolve com o objetivo de elencar quais elementos musicais são aplicados pelo compositor Edvard Grieg (Bergen, Noruega, 1843-1907) como uma referência a tradição musical norueguesa, assim como a maneira com que aparecem quando usados com tal finalidade. A problematização se encontra na falta de conteúdos a respeito de como a aplicação destas técnicas é feita para aludir ao nacionalismo, em comparação ao uso destes mesmos artifícios para diferentes fins. A falta de informações que permitam identificar o que é nacionalista em Grieg, melodicamente e harmonicamente, também compõe parte da problematização. A pesquisa se justifica pela relevância do compositor para o contexto histórico-musical de referência nacionalista, manifestado em diversas regiões durante seu período. Os métodos utilizados serão a análise musical das obras folclóricas norueguesas e obras de Grieg, assim como a análise de referenciais teóricos.

Palavras-chave: folclore norueguês, referência nacionalista, Edvard Grieg.

ABSTRACT

This research aims to describe which musical elements composer Edvard Grieg (Bergen, Norway, 1843- 1907) employed as a reference to traditional Norwegian music. The difficulty of the subject is the lack of previous research on how exactly the techniques mentioned were applied, in comparison with the variety of different uses and contexts the same techniques are used with distinct purposes, many of them without nationalist intent. The composer's relevance to the nationalist-referencing trend of the late romantic musical context, manifested throughout lots of different regions, justifies the research. The methods used are musical and historic analysis of both Norwegian folk music and Grieg's works as well as the study of theoretical references.

Keywords: norwegian folklore, nationalist references, Edvard Grieg.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 CONTEXTUALIZAÇÃO	
1.1 EDVARD GRIEG: BREVE BIOGRAFIA.....	04
1.2 GRIEG COMO ÍCONE NACIONALISTA.....	05
2 AS FÓRMULAS DE EDVARD GRIEG	
2.1 CONTEXTOS MUSICAIS FREQUENTES.....	07
2.2 <i>NORSKE FJELDMELODIER</i> : A ANÁLISE.....	10
2.2.1 INCOMPATIBILIDADE COM ALGUMAS DAS INFORMAÇÕES TEÓRICAS.....	12
2.2.2 A QUARTA AUMENTADA.....	16
2.2.3 CORDAS MÚLTIPLAS.....	17
2.2.4 CADÊNCIA PLAGAL.....	17
2.2.5 DUBIEDADE HARMÔNICA.....	19
2.2.6 A MENOR HARMÔNICA.....	23
2.2.7 NOTAS PEDAIS.....	24
2.2.8 <i>LANGLEIKELAAT</i>	25
2.2.9 OSTINATO.....	28
2.3 <i>NORSKE NATIONALDRAGTER</i> : A ANÁLISE	30
2.3.1 A QUARTA AUMENTADA E O QUARTO GRAU AUMENTADO.....	31
2.3.2 CORDAS MÚLTIPLAS.....	37
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS	42

INTRODUÇÃO

Durante o processo de graduação, me deparei diversas vezes com compositores considerados nacionalistas pelo uso de artifícios rítmicos, melódicos e muitas vezes de forma extra musical. Ao ouvir e estudar as obras de Edvard Grieg (Bergen, Noruega- 1843-1907), por sua vez, encontrei uma lacuna na explanação dos aspectos melódicos e harmônicos que caracterizam a música tradicional norueguesa. Essa lacuna foi responsável por diversas tentativas de encontrar, por meios teóricos, uma resposta clara que identificasse objetivamente as alusões à música tradicional do país, impulsionando a pesquisa que apresento no presente trabalho de conclusão de curso.

Apesar de apresentarem informações sobre a existência de uma sociedade para estudo de Grieg no Brasil, os referenciais teóricos em língua portuguesa de acesso gratuito referentes ao compositor são poucos. Explorando os conteúdos em língua inglesa sobre o compositor, encontram-se comentários que apontam Grieg como um modelo por demonstrar a essência norueguesa em suas composições (KENNEDY, 2011, p.5). Porém, tais comentários aparecem de maneira vaga e raramente se encontra alguma informação que nos permita compreender o que exatamente compõe essa dita “essência” norueguesa. Quando estas informações aparecem, não é exposto ou delimitado muito além do uso de cromatismos e modalismos como alusão aos aspectos do folclore norueguês. Essas informações são insuficientes para delimitar a tradição de uma região específica, pois os procedimentos composicionais mencionados podem ser utilizados em diferentes contextos e de diferentes maneiras, nem sempre com um fim nacionalista ou de referência norueguesa.

Um exemplo de como estas informações aparecem em referenciais teóricos pode ser encontrado na obra literária *Edvard Grieg: between two worlds*. Nela, é citado o uso de características modais, como a sexta maior do modo dórico e a segunda menor do modo frígio, introduzidos à tonalidade harmônica, sendo apontados como alusão ao folclore da terra natal do compositor (JORDAN, 2003, p.30). Contudo, não é esclarecido de que forma estes aspectos musicológicos aparecem na música norueguesa, de que maneira podem ser diferenciados do uso das mesmas técnicas em músicas modais propriamente ditas ou a que estilo, peça ou aspecto popular o emprego dessas técnicas faz alusão.

A natureza do aspecto norueguês nas composições de Grieg é questionada no primeiro capítulo do livro de Daniel Grimley, *Grieg: music, landscape and norwegian identity* (2006, p. 11), mas, infelizmente, a abordagem do autor em sua pesquisa não se direciona a uma definição dos aspectos musicais que caracterizam as manifestações artísticas como nacionalistas norueguesas. Em contrapartida, o autor explora bastante as alusões à paisagem, ao clima e a

demais aspectos naturais da região natal do compositor, o que, de certa forma, pode explicar alguns aspectos musicais. O uso de determinados instrumentos ou determinadas linhas melódicas podem ser, por exemplo, uma alusão a rajadas de vento, a chuva, ao som do vento ou dos movimentos das árvores.

Durante o processo de pesquisa, diversos pontos inconclusivos a respeito dos aspectos musicais que classificam a música folclórica norueguesa foram encontrados. A primeira dificuldade se relaciona a época romântica, já caracterizada por uma intensa exploração de elementos musicais cromáticos, harmonias estendidas, referência a instrumentos excêntricos a partir de instrumentos orquestrais, entre outros. Tal cenário pode ser confundido, tanto nas obras de Edvard Grieg quanto em obras de outros compositores nacionalistas, com aspectos de referenciação folclórica. A segunda dificuldade se relaciona a barreira linguística e cultural do cenário onde se desenvolve a pesquisa acadêmica. Não foi possível analisar diversos referenciais teóricos por estarem disponíveis unicamente em norueguês ou alemão, linguagens não dominadas. A terceira dificuldade se relaciona a disparidade de opiniões entre os teóricos. Ao decorrer do trabalho, será possível compreender que não há conclusões muito definidas entre os literatos sobre o que caracteriza de fato a música folclórica norueguesa e há também uma disparidade muito grande no desenvolvimento de raciocínios que permitam entender as origens dos aspectos musicais aos quais os autores se referem.

Portanto, o objetivo geral deste trabalho consiste na distinção e determinação da forma pela qual determinadas técnicas composicionais são aplicadas pelo compositor Edvard Grieg com o intuito de fazer referência ao folclore norueguês, em comparação à utilização dos mesmos métodos aplicados com diferentes fins. Os objetivos específicos desta pesquisa consistem na análise de ferramentas composicionais empregadas para alusão ao folclore norueguês, assim como em contextos alheios; na pesquisa folclórica, permitindo compreender as origens das técnicas composicionais aplicadas na tradição musical da Noruega, tal como seus usos mais comuns no cotidiano artístico do país; na contextualização histórica local, influente na manifestação nacionalista da obra de Grieg, e mundial, uma vez que se trata de um aspecto recorrente no romantismo.

Inicialmente, será apresentada uma breve biografia do compositor, seguida de uma breve especificação do contexto social e histórico em que Grieg estava situado. Após, serão apresentadas as diversas “fórmulas” ou características composicionais recorrentes nas obras de Grieg e que podem ter um cunho folclórico. Em seguida, serão apresentadas as considerações em relação às análises das obras folclóricas norueguesas em comparação com obras do compositor Edvard Grieg. Os recursos utilizados para a pesquisa serão as partituras das peças analisadas (obras folclóricas norueguesas, coletadas e arranjadas por músicos do século XIX, tais como

Ludvig Mathias Lindeman (1812-87) e Ole Bull (1810-80) e obras de Edvard Grieg), bem como gravações das obras de interesse para a pesquisa e referenciais teóricos literários, incluindo suas análises musicais.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1 EDVARD GRIEG: BREVE BIOGRAFIA

Edvard Grieg nasceu em Bergen, importante centro portuário da Noruega, em 15 de julho de 1843. Sua mãe, Gesine Hagerup Grieg, era musicista, formada no conservatório de Hamburgo, na Alemanha, e lecionava piano (DAHL, 2004, p.1), além de integrar a orquestra amadora local (FOSTER, 2007, p.27). O pai do compositor, por sua vez, era comerciante de peixes secos e lagostas, mantendo a empresa familiar herdada de seu pai, Alexander Greig, bisavô de Grieg. Alexander Greig migrou para a Noruega na década de 1770, proveniente de Cairnbulg, na Escócia. Bergen era fortemente marcada pela presença de estrangeiros devido ao intenso movimento do porto. O comércio de frutos de mar e diversos outros produtos costeiros era não apenas o principal sustento da família Grieg, mas também da cidade.

Aprendeu a tocar piano com sua mãe durante a infância. Apesar de nutrir um sentimento muito positivo em relação a música desde muito jovem, se aborrecia com os exercícios tradicionais de prática instrumental, preferindo sempre descobrir combinações sonoras de uma forma mais empírica. Edvard Grieg era um grande admirador do trabalho do violinista Ole Bull (1810–80), um importante símbolo da música folclórica norueguesa e muito próximo da família Grieg, já que seu irmão era casado com a tia de Edvard Grieg. Em uma visita de Bull aos Grieg, em 1858, Edvard tocou ao piano algumas de suas composições. Bull reagiu a elas dizendo que Edvard deveria ir para Leipzig, para se tornar um artista, sugestão acatada pelos pais de Edvard Grieg (DAHL, 2004, p.1).

Os estudos em Leipzig, porém, foram frustrantes para o compositor. Grieg afirmou em uma carta destinada ao seu primeiro biógrafo norueguês, Aimar Grønvold, ter saído de Leipzig tão estúpido quanto entrou. Suas queixas englobam principalmente a tradição limitadora das técnicas composicionais lecionadas no conservatório. Após a graduação, completada em 1862, o compositor se mudou para Copenhague, na Dinamarca, principal centro cultural escandinavo na época (FOSTER, 2007, p.27-32). Em Copenhague, Grieg encontrou personalidades importantes para sua construção musical, como o compositor Rikard Nordraak (1842-66), seu conterrâneo. Nordraak nutria pela sua terra natal um apreço muito grande, sentimento que influenciava Edvard Grieg nacionalisticamente (DAHL, 2004, p.3). Juntos, Nordraak e Grieg fundaram a sociedade musical Euterpe, em 1865, com o objetivo de explorar aspectos da música folclórica

norueguesa. A sociedade finalizou com a morte prematura de Nordraak em 1866 (AADLAND, 2019, p.4).

Em Copenhague, Grieg encontrou sua futura esposa, Nina Hagerup, soprano responsável pela interpretação de diversas canções do compositor ao longo de sua vida. Mudaram-se para Kristiania (futura Oslo) em 1867, para participar da construção de um ambiente musical propriamente dito na capital norueguesa. Em 1868, Nina deu à luz a Alexandra, mas a criança morreu de meningite um ano depois, em uma visita do casal aos pais de Grieg, em Bergen. A partir desse ano, o casal deixou de ter uma casa propriamente dita, vivendo em função das viagens ao redor do mundo para apresentações musicais de Grieg. Apenas em 1885, Grieg e Nina estabeleceram um lugar de moradia, em Trolldhaugen, pequena vila nos arredores de Bergen. Apesar disso, a residência era pouco habitada, devido as contínuas viagens de trabalho do casal.

Grieg partiu desse mundo em quatro de setembro de 1907, hospedado em Bergen enquanto aguardava para embarcar para Leeds, na Inglaterra, onde participaria de um festival de música (DAHL, 2004, p.5).

1.2 GRIEG COMO ÍCONE NACIONALISTA

A carreira do compositor Edvard Grieg ocorreu em uma época histórica importante para o país onde nasceu, envolto em um processo de independência. A Noruega estava atrelada à Suécia desde 1814, após alguns séculos de subordinação à Dinamarca. A nova união, porém, permitia uma maior liberdade política norueguesa, o que permitiu o avanço do pensamento separatista que culminou na conquista da independência em 1905 (DAGRE, 1999, p.4-7).

Segundo a musicóloga Rupprecht, uma das principais ideias durante o período de independência era a ressurreição do país como supostamente havia sido na era anciã nórdica, antes de se tornar uma propriedade dinamarquesa. A autora afirma também que a consequência de tal pensamento seria a ideia de que a Noruega imaculada se preservava nos camponeses, ideia a qual foi ironicamente derivada de estrangeiros, principalmente alemães.

O movimento de afirmação da cultura propriamente norueguesa tornou o uso de elementos folclóricos em manifestações artísticas muito comum de 1850 em diante. Na música, a coleta, arranjo e publicação de melodias tradicionais regionais se popularizou. Entre os musicistas mais conhecidos implicados nessa movimentação está Ludvig Mathias Lindeman (Trondheim, 1812- Oslo, 1887), que publicou suas coletâneas entre 1850 e 1867 (RUPPRECHT, 2019, p.12-13) usadas por Edvard Grieg na elaboração de suas obras *Danças sinfônicas*, Op. 64 e *Balada*, Op.24 (AADLAND, 2019, p.4-8). Outros artistas pioneiros na manifestação artística

separacionista foram os compositores Ole Bull, Henrik Wergeland (1808-45), o escritor Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) e o compositor protagonista neste trabalho acadêmico, Edvard Grieg (GRIMLEY, 2006, p.54).

De acordo com Rupprecht, Grieg não foi o primeiro norueguês a usar elementos tradicionais em suas músicas e não era o único compositor nacional de sucesso global da época. Ainda assim, foi e é um dos maiores ícones da música norueguesa dentro e fora do país. Possivelmente, assim o foi porque um processo de independência estava eclodindo no país no mesmo momento em que Grieg ascendia como compositor e usava elementos folclóricos em suas obras, em conjunto com a forte influência que a música europeia tradicional de câmara provocava em Grieg (2019, p.11). Ouvindo a obra de Edvard Grieg é notável a presença de elementos musicais próprios da música de câmara ocidental, familiares aos ouvidos europeus do século XIX. Tal aspecto pode ter sido essencial na propagação de suas composições por diversos outros territórios.

Durante o processo de leitura sobre o assunto, foram encontrados diversos comentários a respeito da oferta de educação musical na Noruega do século XIX. Segundo os autores, a única forma de obter instrução para uma carreira sólida de músico era busca-la no exterior, sendo o destino mais louvável o Conservatório de Leipzig, na Alemanha, devido a oferta educacional muito limitada (RUPPRECHT, 2019, p.12). Grieg, diferentemente de outros compositores nacionalistas noruegueses, como Ole Bull, teve a oportunidade de estudar em Leipzig. Nessa época, a Alemanha era o centro musical mais marcante, o que levava Grieg a ouvir muita “boa” música, especialmente orquestral e de câmara, o que permitia que o compositor estivesse a par destas modernidades e elevando seu julgamento musical a um nível mais alto, segundo relatos do próprio compositor (BENESTAD, 2001, p.84). Ou seja, as causalidades contribuíram muito para a ascensão de Grieg como um ícone nacionalista, não se tratando, portanto, de um ícone fabricado intencionalmente, mas genuinamente construído a partir de afinidades artísticas.

A independência do país natal do compositor foi conquistada apenas dois anos antes de sua morte. Seu legado, porém, perdurou não apenas por meio de suas composições, mas também por meio dos artistas influenciados por ele, entre os quais podemos citar David Monrad Johansen (1888–1974), Geirr Tveitt (1908-1981) e Percy Grainger (1882- 1961) (GRIMLEY, 2006, p.9).

2 AS FÓRMULAS DE EDVARD GRIEG

2.1 CONTEXTOS MUSICAIS FREQUENTES

A Grieg é atribuída uma técnica composicional específica comumente designada como “Fórmula de Grieg”. De acordo com Jordan, essa técnica, quando no modo maior, é caracterizada pela progressão harmônica de um segundo grau menor seguido por um terceiro grau maior, sempre em uma linha melódica descendente. No modo menor, a fórmula consiste na progressão de um segundo grau maior para um terceiro grau menor, também descendentemente. Afirma também que tal progressão harmônica é derivada da música folclórica norueguesa, sendo, portanto, precedente a Grieg (2003, p.43). Segundo Taylor, o baixo cromático, independente da sequência harmônica a que se relacione, aparece em muitas obras de Grieg, sendo extremamente comum principalmente em contraste com melodias principais simples (2017, p.89). Essa opinião é compartilhada pelo teórico Schjelderup-Ebbe, o qual afirma em sua obra literária *A study of Grieg's harmony* que o uso de uma linha de baixo cromática é uma característica muito frequente em Grieg (1953, p.47). Um exemplo de como o baixo cromático descendente aparece nas músicas do compositor pode ser observado abaixo:

The image shows a musical score for a piano piece. The title at the top is "Poco meno Andante, ma molto tranquillo". The score is written for piano (pp) and features a chromatic descending bass line in the left hand. The right hand has a melody with eighth notes, often in dyads and triads. Dynamics include pp, m.f., and pp. Performance markings include "dimin." and "poco riten.". The score is in G minor and 3/4 time.

Figura 1: trecho da Op. 24 (SAGONA, 2009, p.14)

Na variação 1 para a melodia norueguesa escolhida por Grieg, apresentada acima, o baixo aparece de forma cromática e sempre descendente já nos primeiros compassos. O movimento é majoritariamente por semitons, mantendo um movimento rítmico por semínimas, enquanto a melodia principal (apresentada pela pauta superior, referente a mão direita) é mais subdividida. As notas da melodia superior são apresentadas em díades e tríades, enquanto as

notas do baixo são comumente únicas. A voz aguda da pauta superior também se move de forma cromática.

A progressão harmônica que caracteriza a Fórmula de Grieg, porém, não é harmonicamente incomum e poderia derivar de muitas fontes alheias ao folclore norueguês. Não há, entre os materiais teóricos analisados, qualquer prova concreta que permita associar a Fórmula de Grieg a música da Noruega, sendo, portanto, mais um aspecto a ser questionado e analisado ao longo deste trabalho acadêmico.

Jordan cita como técnicas composicionais de Grieg o uso do sexto grau maior do modo dórico, o segundo grau menor do modo frígio e a sétima bemolizada no modo menor e maior. Adiciona que essas características foram levadas para a Noruega pela igreja na idade média (2003, p.30). A sétima bemolizada, porém, é atribuída por outros teóricos como uma referência a afinação não temperada dos antigos instrumentos folclóricos noruegueses (FOSTER, 2007, p.4). Outros teóricos afirmam que a atribuição de alterações cromáticas ao modalismo em obras folclóricas norueguesas é um erro (MCCLARY, 2008, p.221). Inicia-se aqui uma grande discussão a respeito da verdadeira origem de determinadas técnicas composicionais utilizadas por Edvard Grieg. Como pode ser observado na primeira parte deste parágrafo, não há conformidade entre o pensamento dos autores e há ainda diversas outras possibilidades não discutidas por eles. Grieg poderia ter utilizado aspectos modais não como uma referência ao seu país natal, mas como um experimento harmônico que o agradasse. Poderia também se tratar de uma tentativa de expressar sonoridades do ambiente ou mesmo ser uma representação pseudo-folclórica, sem o compromisso de soar fidedigno. É claro que qualquer referência a elementos externos ao pensamento musical ocidental não pode ser considerada de fato uma sonoridade fidedigna. As obras românticas de tal gênero não são música folclórica, mas sim música de câmara com referências folclóricas. O termo pseudo-folclórico, portanto, indica uma representação ainda menos preocupada com a proximidade sonora do que as obras de câmara nacionalistas padrão.

Em outra passagem da mesma obra, Jordan apresenta algumas características as quais considera próprias a Grieg, ao invés de pertencentes ao folclore norueguês. São elas: o uso de sexta napolitana, acordes de dominante alterados e resoluções falsas. Jordan indica também que essas características estão presentes principalmente em obras do período composicional intermediário do compositor Edvard Grieg (2003, p.114). Ora, se houve a preocupação por parte da teórica de especificar que tais características composicionais não são atribuídas ao folclore da Noruega, é possível que o que não foi especificado como próprio unicamente do compositor, se relacione ao folclore de seu país. Tal possibilidade, porém, se restringiria a este referencial teórico específico, visto que tal opinião não foi encontrada nos demais referenciais teóricos.

Sagona, por exemplo, cita o uso de acordes de sexto grau aumentado, acorde de sexta francesa e sexta alemã como frequente nas composições de Grieg (2009, p.11), apresentando a seguinte imagem como exemplo:

The image shows a musical score for Op. 24. The first system is marked 'Andante espressivo' and 'p molto legato'. The second system is marked 'Poco animato' and 'pp'. Both systems feature circled chord symbols: 'Fr+6' (French augmented sixth) and 'Gr' (German sixth).

Figura 2: trecho da Op. 24 (SAGONA, 2009, p.9)

O acorde de sexta francesa aparece no terceiro compasso, enquanto o acorde de sexta alemã é utilizado no final do sétimo compasso. Apesar de apresentar um exemplo de como essas técnicas composicionais aparecem em Grieg, não especifica ou especula uma origem para as mesmas, tal como boa parte dos teóricos.

Nas obras do compositor, a sexta aumentada aparece também na oitava variação para a Antiga melodia norueguesa, Op. 51 (SAGONA, 2009, p.69). Apenas para a Op. 51 foi possível ter acesso a exemplos de como essa técnica composicional aparece, como pode ser observado na imagem a seguir:

The image shows a musical score for Op. 51, variation 8. The first system is marked 'p cantabile' and the second system is marked 'p cantabile'. The score includes various chord symbols such as V7, Fr+6, and V(dominant minor).

Figura 3: trecho da Op. 51, variação 8 (SAGONA, 2009, p.69)

Além da sexta italiana no décimo compasso da variação (segundo compasso da imagem acima), o compositor alterna tonalidades maiores e menores paralelas, ou seja, alterna aspectos

da tonalidade maior (Fá maior, tonalidade na qual a peça se desenvolve desde o começo) com aspectos do campo harmônico menor (no caso, Fá menor). Tal permutação de modo maior e menor é citada pelo teórico Skones como uma característica muito presente na música tradicional norueguesa. Segundo ele, apesar da técnica ter se tornado um “clichê” harmônico durante o período romântico, tal artifício já era evidenciado nas melodias folclóricas norueguesas da grande era. Outro aspecto citado por Skones como representativo da cultura musical norueguesa é o uso extensivo do modo menor (1957, p.6- 9-11). O uso de sexta italiana, porém, não é citado pelos teóricos especificamente como uma característica da música folclórica norueguesa. É possível que a escolha da sexta italiana pelo compositor se relacione a natureza padronizada deste acorde, que não é tão específico quanto a sexta francesa ou a alemã, por exemplo. Deve-se considerar, é claro, que outros tipos de sexta aumentada são citados por teóricos como aspectos recorrentes em Grieg, e que a teórica Jordan cita o uso de um tipo de sexta aumentada como característica própria do compositor e não folclórica, como já foi citado anteriormente. Tais contatações podem ser um sinal de que nem sempre os aspectos empregados por Grieg se relacionam ao folclore e reitera a dúvida que inspirou este trabalho acadêmico: o que de fato é norueguês em Grieg?

Foster atribui a uma referência nacionalista o uso frequente de notas pedais em Grieg. Segundo o teórico, a referência é atribuída aos instrumentos folclóricos *hardingfele* e *langeleik*. Tal efeito é produzido devido a constituição dos mesmos (2007, p.5). O uso de notas pedais como estratégia de tensão é um aspecto comum mesmo na era contrapontística e poderia ter sido utilizada por Grieg como um experimento, não necessariamente como uma referência.

Myers aponta diversos aspectos na obra de Grieg que mais tarde seriam consideradas características do impressionismo, entre elas, o uso extensivo de modos, melodicamente e harmonicamente, uso de diversos tipos de acordes de sétima, frequentemente intercalados e o movimento do baixo mais por segundas e terças do que por quintas (1939, p.49). O uso de sextas aumentadas, de cadências plagais, quartas aumentadas, baixos cromáticos descendentes em uma progressão harmônica específica, entre outros, são técnicas composicionais bastante exploradas pelo compositor em suas obras. O período romântico, porém, foi permeado por diversas manifestações harmônicas e melódicas não comumente exploradas em outras épocas. Tal como cita Myers, diversas dessas técnicas foram atribuídas mais tarde ao movimento impressionista. Ou seja, algumas técnicas utilizadas por Grieg podem não ter qualquer relação com o nacionalismo, mas sim, serem aspectos empregados pelo próprio compositor de forma experimental ou mesmo para atribuir certo “charme” para sua obra.

Portanto, as análises a seguir serão feitas com o objetivo de diferenciar que aspectos composicionais foram empregados por Grieg como referência ao seu país de origem e quais

aspectos musicais foram empregados com outros fins, delimitando assim a origem de cada aspecto musical.

2.2 *NORSKE FJELDMELODIER*: A ANÁLISE

Ludvig Mathias Lindeman nasceu em Trondheim em 1812. Foi compositor, organista, professor, e responsável pela coleta e arranjo de diversas músicas folclóricas, o que foi seu maior legado. Seus estudos musicais se limitaram ao que lhe foi ensinado por seu pai, cujos conhecimentos eram muito baseados na tradição Bachiana. Fundou uma escola de organistas em Kristiania (futura Oslo), a qual se tornou o Conservatório de Música de Oslo. Internacionalmente, Lindeman era apreciado por seu talento em improvisação e foi um dos inauguradores do novo órgão do Royal Albert Hall, no ano de 1871, em Londres. Além de sua maior coletânea, *Ældre og nyere norske Folkemelodier* (em tradução livre, antigas e novas melodias folclóricas norueguesas), publicada entre 1867 e 1907, Lindeman publicou também diversas outras coletâneas, entre as quais podemos citar: *30 norske Kjæmpevise-melodier* (em tradução livre, 30 canções norueguesas de batalha), arranjadas para três vozes e *Halvhundre norske Fjeldmelodier* (50 canções montanhesas norueguesas), arranjadas para coro masculino, além da coletânea aqui analisada (FOSTER, 2007, p.241).

A obra literária *Ældre og nyere Norske Fjeldmelodier*, nome aqui abreviado para *Norske Fjeldmelodier*, de Ludvig Mathias Lindeman, é um compilado de 283 arranjos para canções folclóricas norueguesas. As canções são majoritariamente curtas, compostas geralmente de oito a dezesseis compassos. Muitas delas são acompanhadas de letra, sempre em norueguês. A coleta musical de Lindeman, no princípio, era academicamente financiada pelo Det akademiske Kollegium, e tinha como propósito trazer à tona antigos Tons de Salmo montanheses (GRIMLEY, 2006, p.36). Ou seja, inicialmente a pesquisa era baseada em uma mistura entre música cristã e música folclórica de regiões mais isoladas.

De acordo com os musicólogos, no século XIX as regiões mais isoladas da Noruega eram vistas como preservadoras da cultura mais genuína do país (RUPPRECHT, 2019, p.12) e mais distantes da “poluição” cultural estrangeira (principalmente dinamarquesa e sueca). O território ocupado pelo país é montanhoso, o que dificultava a comunicação de uma região para outra e o trânsito de estrangeiros. Outros aspectos que contribuíam para o isolamento de determinadas regiões era o clima frio, as chuvas e a neve. A igreja católica foi um aspecto importante para a música na Noruega por trazer as primeiras formas de registro musical, por meio de notação (tal como ocorreu em muitos outros países europeus). Os musicólogos afirmam, nas obras consultadas durante o processo de pesquisa acadêmica, que antes da chegada dos

cristãos as únicas documentações musicais existentes eram as compilações de versos de baladas, muito comuns nas cortes nórdicas da idade média. Esses compilados, porém, não eram capazes de registrar melodias, apenas palavras. Junto da notação, a igreja acabou trazendo diversas características composicionais estrangeiras. Apesar disso, acabou por incorporar também muitas melodias folclóricas para o seu repertório, se não litúrgico, pelo menos sacro (FOSTER, 2007, p.1-2-3).

Na coletânea analisada, há obras que aparentemente são vinculadas ao repertório cristão. Há algumas obras cujo título inclui as palavras *Gud* ou *Guds*, Deus, em tradução livre, entre elas a canção n°283, denominada *Guds godhed ville vi prise*, que em tradução livre significa “Nós louvaríamos a bondade de Deus”. A mesma palavra aparece também nas canções n°281, 234, 233, 186, entre outras. Outra palavra recorrente, *Krist*, Cristo, aparece nas canções n°279, 234, 140, entre outras. Lindeman, como compositor, investiu bastante na produção de obras sacras, o que inclui o livro de hinos oficialmente adotado pela igreja norueguesa (FOSTER, 2007, p.6). Essas informações são importantes porque, assim como há uma procedência literata religiosa, pode haver uma procedência musical também religiosa, ao contrário do que defendem certos teóricos.

Apesar das bases cristãs, a pesquisa de Lindeman se expandiu para a coleta de obras folclóricas montanhesas norueguesas no geral, após conseguir o financiamento do próprio governo norueguês, permitindo uma área de exploração mais longa (GRIMLEY, 2006, p.37). A extensão da área de exploração conseqüentemente estendeu a quantidade de obras coletadas e a diversidade das obras, já que, no contexto geográfico local, áreas afastadas acabam por ser também culturalmente afastadas, devido à dificuldade de transporte em um terreno montanhoso e frio, muitas vezes coberto de neve, no século XIX.

Para uma melhor visualização de cada técnica composicional encontrada nos arranjos de Lindeman, as mesmas serão apresentadas em subseções. As informações encontradas nos referenciais teóricos sobre tais técnicas também terão parte nos tópicos a seguir:

2.2.1 Incompatibilidade com algumas das informações teóricas

As obras da coletânea, após processo de análise, não corresponderam a todas as informações contidas em material teórico que citam o uso de características modais, como a sexta maior do modo dórico e a segunda menor do modo frígio introduzidos à tonalidade harmônica, citadas por teóricos e aqui comentadas no início do trabalho. Há muitas obras harmonicamente e melodicamente simples.

Apresento neste trabalho acadêmico duas hipóteses principais para explicar as informações divergentes entre teóricos e partituras das canções coletadas. A primeira hipótese considera possível que a alteração cromática não se deva ao conteúdo harmônico e melódico em si, mas sim, à afinação temperada dos instrumentos utilizados na execução dessas obras. Na maioria das canções arranjadas por Lindeman não há uma indicação exata de instrumentação e, segundo musicólogos, a afinação dos instrumentos folclóricos noruegueses não corresponde às afinações baseadas na escala temperada (VOLLSNES, 2008, p.7).

De acordo com Hunter, os instrumentos musicais são uma parte muito importante da música norueguesa de caráter folclórico. Muitas canções foram feitas com o intuito de imitar a sonoridade de alguns desses instrumentos, muitas vezes pela falta de um exemplar deles em mãos. Alguns dos instrumentos típicos são o *lur*, o *bukkehorn*, a *seljefløyte*, o *langeleik* e o *hardingfele* (2014, p.5). Por conta da afinação não temperada destes instrumentos típicos, alguns intervalos podem soar alterados em micro tons. Um exemplo está nas quartas, que normalmente soam um pouco aumentadas, sendo a possível razão de algumas *slåtter* serem consideradas em modo lídio (VOLLSNES, 2008, p.7). Essa informação é importante pois algumas alterações cromáticas tanto nas obras folclóricas norueguesas como nas obras de Edvard Grieg podem advir de uma tentativa de fazer com que instrumentos comuns de orquestra, ou mesmo o timbre da voz, soassem como os instrumentos folclóricos noruegueses, assim, uma quarta aumentada poderia ser usada para simular uma afinação incomum.

A segunda hipótese estaria ligada à forma como as canções foram registradas. Durante o processo de leitura e coleta de informações para a construção deste trabalho, a informação encontrada foi de que as coletâneas de Lindeman são compilados de arranjos criados para serem executados ao piano ou em voz e piano. O intuito do arranjador foi, segundo Vollsnes, levar a música do povo de volta para o povo. Os musicólogos afirmam também que apesar da intenção democrática, o povo precisaria compreender a partitura para executá-la, o que torna o conceito de povo bastante limitado, principalmente se levar em conta as poucas oportunidades de aprendizado acadêmico musical na Noruega do século XIX (2008, p.8). É possível que o organista e compositor Lindeman tenha ocidentalizado as obras folclóricas na tentativa de criar um arranjo condizente com a afinação temperada de um piano. Pode ser também que Lindeman tenha transcrito as músicas para a partitura, mas não tenha se preocupado com alterações cromáticas que permitissem uma sonoridade mais próxima daquela transmitida pelos instrumentos típicos. Deve-se salientar também que o musicólogo Grimley, comentando sobre arranjos para músicas folclóricas da região de Hallingdal feitos pelo violinista Ole Bull, cita que os acompanhamentos de Lindeman são mais voltados a escrita diatônica, com o objetivo de atrair pianistas amadores. O autor afirma também que nos arranjos de Lindeman inflexões modais

complexas são comumente reinterpretadas como progressões diatônicas simples (GRIMLEY, 2006, p.62-64). Para exemplificar o pensamento de Grimley, segue exemplo apresentado por ele em sua obra literária *Grieg: Music, landscape and norwegian identity*.

A canção usada como exemplo pelo teórico é denominada *Springlåt* e é usada como um exemplo de caso onde uma alteração cromática é interpretada por Lindeman como uma dominante secundária, produzindo um caráter amenizador para o arranjo. O autor usa como exemplo o primeiro compasso, onde o Fá# aplicado como um cromatismo na melodia folclórica é interpretado como parte de uma dominante secundária (2006, p.42).



Figura 4: trecho da partitura de *Springlåt*, compassos 1 a 5, L. M. Lindeman (GRIMLEY, 2006, p. 43).

Essa mesma canção folclórica foi utilizada por Grieg em sua Op. 17, de acordo com Grimley, e difere bastante em comparação com o arranjo de Lindeman. O autor cita o uso de ostinatos no acompanhamento como estratégia para focar a atenção do ouvinte no contorno melódico principal na primeira estrofe e o contraste produzido na segunda estrofe pela implicação de um acompanhamento em 2/4 junto de um instável 3/4 na melodia principal (2006, p.43). Resumindo, para Grimley, os arranjos de Lindeman não traduzem de fato a harmonia implícita na melodia principal, enquanto que Grieg se preocupa um pouco mais com o detalhamento e foco em um contorno melódico cromático.

Sobre essas comparações, é necessário ressaltar que tanto Grieg quanto Lindeman eram acadêmicos do século XIX. Além disso, muitas obras de Grieg se baseiam nas coletas de Lindeman. Ou seja, o registro que se tem é uma visão acadêmica do folclore nórdico e foi utilizado por outro acadêmico para a produção de música de câmara inspirada no folclore local. Há, aqui, uma dificuldade muito grande em se distinguir o que provém realmente de uma cultura regional e o que foi acrescentado pelos músicos de câmara. Outro empecilho na definição dos aspectos que compõe a música nórdica é o pouco conteúdo que especifique o contexto de coleta das canções. Lindeman inclui em boa parte de seus arranjos o nome de uma região, província ou cidade norueguesa, provavelmente localizando onde encontrou a música transcrita e arranjada. Não há, porém, muita informação a respeito dos instrumentos originais utilizados ou explanação

sobre a ocasião em que a obra costuma ser executada ou detalhes que permitam estimar desde quando a obra é executada.

Taylor comenta que, apesar de Grieg ter utilizado a canção colhida por Lindeman *Sjugur aa trolldbrura* como base para sua obra Op. 24, possivelmente o compositor teve, diferentemente do arranjador Lindeman, a preocupação de alterar cromaticamente a melodia para soar mais próxima da realidade, preocupação exemplificada pelo uso do modo frígio em progressões descendentes no baixo (2017, p.89), em detrimento ao que pode ser observado na partitura da canção base.

Apresento aqui também uma terceira hipótese, a qual considera que, além da afinação não temperada dos instrumentos, o aspecto cromatizador da música norueguesa possa provir da forma como as obras são performadas. Segundo o teórico Johansson, a estrutura melódica das antigas músicas folclóricas é ambígua e frequentemente modulações micro rítmicas e micro tonais são destacadas nas performances (2009, p.11). Tais modulações, portanto, seriam um aspecto adicionado pelos executantes e possivelmente não seriam grafadas por arranjadores em suas documentações, o que justificaria a diatonicidade de determinados registros físicos de obras folclóricas.

Jordan, por sua vez, compara diversos aspectos musicais, que podem ser considerados inovadores, nos arranjos de Lindeman com aspectos musicais apresentados em obras de Edvard Grieg. A teórica cita como excepcionalidade muito presente em Lindeman o uso extensivo de notas pedais, tal como em Grieg. Afirma que tal técnica utilizada é uma referência ao instrumento típico *hardingfele* e a sonoridade produzida por suas cordas simpáticas. Outra característica citada pela autora como comum entre os músicos é a alternância entre modo maior e menor em um curto espaço de tempo (2003, p.48). Schjelderup-Ebbe comenta os aspectos excepcionais de um trecho de um arranjo de Lindeman em sua obra *Edvard Grieg 1858-1867*. Segue excerto abaixo para melhor elucidação dos seguintes comentários:



Figura 5: compassos 1 ao 4, L. M. Lindeman (JORDAN, 2003, p. 48)

Sobre o trecho acima, Schjelderup-Ebbe afirma que Lindeman arrisca o uso de acordes dissonantes conjuntamente ao uso pedal de uma tônica intrínseca. Comenta o uso de dois acordes em segunda inversão, o primeiro seguido pela dominante com sétima da dominante e o segundo,

no último compasso, aparecendo como uma espécie de cadência de engano, um recurso harmônico que mais tarde seria associado ao compositor Edvard Grieg (1964, p.100).

A incompatibilidade entre algumas informações coletadas em referenciais teóricos e os aspectos musicais observados durante as análises das coletâneas de Lindeman retratam, mais uma vez, a discrepância de opiniões a respeito do que caracteriza de fato a música norueguesa. Tal divergência pode ser originada, porém, da distância entre os pesquisadores e seu objeto de pesquisa. Boa parte dos referenciais teóricos analisados são teses de graduação, mestrado ou doutorado e são vinculadas a universidades americanas. A distância faz com que diversos aspectos que não podem ser captados a distância, a partir apenas de análises musicais e apreciações artísticas em áudio ou vídeo, sejam perdidas. Da mesma maneira, há uma grande barreira linguística, visto que há textos sobre o assunto que não podem ser analisados por estarem disponíveis unicamente em norueguês e, acredito que tal como eu, muitos pesquisadores não dominam essa linguagem.

2.2.2 A quarta aumentada

Entre as alterações cromáticas encontradas nos arranjos de Lindeman, podemos citar a quarta aumentada. Um exemplo de como essa alteração aparece pode ser observado na canção n° 224, em um acorde de tônica com quarta. O foco do arranjo é a melodia principal, localizada na pauta superior, a qual provavelmente se trata da melodia folclórica original. Para exemplificar, segue excerto abaixo:

The image shows a musical score for the piece "Alderdomin." by Lindeman. It is marked "Andante." and "p" (piano). The score is in 6/8 time and G major. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: "Ga - mal Kal - len kom ti Stu - gu Snjog hekk kring flei". The score shows a chromatic descent in the melody, specifically a half note G4 followed by a chromatic half note F#4, which is the augmented fourth interval mentioned in the text.

Figura 6: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, de L. M. Lindeman, canção n°224, compassos 1 a 3, p. 134.

No trecho acima, a quarta aumentada aparece durante uma passagem pelo primeiro grau, na escala de Mi menor. O movimento que leva ao cromatismo é descendente e sem alterações dinâmicas. O mesmo ocorre no compasso três. Outro aspecto que deve ser comentado é a presença do Ré sustenido na melodia principal, no segundo compasso. Trata-se de uma

dominante, mas visto que Grimley cita a frequente interpretações de cromatismos como progressões harmônicas simples, poderia ser um empréstimo modal da escala menor harmônica ou do modo maior.

Outra canção onde a quarta aumentada surge na melodia principal é a obra *Springdands*, coletada em Bergen. O cromatismo aparece ornamentalmente durante uma passagem pelo quinto grau, como uma apojatura inferior. A obra apresenta também a técnica de cordas múltiplas e uma certa estaticidade nas linhas melódicas inferiores, o que é comum na coletânea quando em obras destinadas a voz com acompanhamento, mas incomum nas obras exclusivamente instrumentais. Segue trecho extraído da coletânea para melhor elucidação:



Figura 7: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, de L. M. Lindeman, canção n°195, compassos 4 ao 6, p.116.

2.2.3 Cordas múltiplas

Um aspecto muito comum nos arranjos da coletânea de Lindeman é a grafia da técnica de cordas múltiplas, inserindo uma nota a mais em uma linha melódica que vinha se desenvolvendo em díades, tríades ou mesmo notas isoladas, ao longo da peça. Normalmente, essas cordas múltiplas aparecem nas cadências e muitas vezes contribuem para a acentuação de determinado tempo. Um exemplo de como isso aparece está no excerto abaixo, referente a obra *Alle mand hadde fota*, canção n° 26 da coletânea *Norske fjeldmelodier*.

Figura 8: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, de L. M. Lindeman, canção n°26, compassos 1 ao 6, pág. 18.

As cordas múltiplas aparecem nos compassos dois, quatro e seis no excerto acima. Provavelmente, não é uma coincidência que essa técnica seja inserida juntamente da acentuação grafada e de movimentações melódicas ascendentes. As cordas múltiplas, somadas a outras técnicas composicionais capazes de modificar a acentuação em determinado compasso, possivelmente ocorrem por conta da natureza rítmica dessa forma de composição. *Alle mand hadde fota* é um exemplo de *springar*, dança típica caracterizada principalmente pela acentuação deslocada para o segundo tempo (JORDAN, 2003, p.17). É importante frisar que, de acordo com Foster, as cordas múltiplas são muito utilizadas por intérpretes do instrumento típico *hardingfele* (2007, p.250), comentário já anteriormente citado.

2.2.4 Cadência plagal

Uma das características mais inusitadas encontradas nas canções da coletânea *Norske Fjeldmelodier* foi uma grande insistência na cadência plagal. Em algumas músicas como *Sjugur aa trolldrura*, essa técnica de finalização de frases melódicas foi encontrada já no início da peça, como pode ser exemplificado na figura abaixo:

The image shows a musical score for a piece titled "Alagio." It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are "Aa Kon-gen han sted paa". The piano accompaniment consists of a treble and bass line. The treble line has a chord of G major in the first measure, followed by a half note G in the second measure, and a half note F# in the third measure. The bass line has a half note G in the first measure, followed by a half note G in the second measure, and a half note F# in the third measure. The piece ends with a plagal cadence (G major chord).

Figura 9: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, L. M. Lindeman, canção n°22, compasso 1, p.15.

Outra obra que já inicia com a cadência plagal é a décima sexta canção, denominada *Baadn-Laatt*, colhida em Valdres. Só nos primeiros 10 compassos da canção, que é uma das

mais extensas da coletânea, a progressão IV-I se repete quatro vezes, geralmente em segunda inversão.

Figura 10: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, L. M. Lindeman, canção n°16, compassos 1 ao 5, pág. 12.

Em outras obras, a cadência plagal aparece mais de uma vez, apesar de serem peças majoritariamente curtas. Um exemplo está na canção n°17, *Baadn-Laatt*. A progressão IV-I aparece pela primeira vez no quinto compasso, seguida de uma longa passagem pelo primeiro grau. A tônica não permanece no baixo, e sim, se mantém no instrumento melódico agudo. A progressão se repete no compasso 11.

Figura 11: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, L. M. Lindeman, canção n°17, compassos 1 ao 5, p. 12.

A tônica, nessa passagem, não permanece no baixo, e sim, se mantém no instrumento melódico agudo. A progressão se repete no compasso 11.

A cadência plagal é um elemento bastante presente também nas obras do compositor Edvard Grieg. Entre os teóricos, essa técnica de finalização é comentada por Taylor em análise da obra *Klokkeklang*, última peça do quinto livro da Op. 54, Peças líricas. Nesta peça, Grieg utiliza a cadência plagal de forma amenizada pelo uso de dúades ao invés de tríades (2017, p.123-124). Taylor cita a cadência plagal diversas vezes em sua obra literária *Towards a harmonic grammar of Grieg's late piano music*, citando-a inclusive como uma característica “griegniana” em sua análise sobre a Op. 73 (2017, p.119). Sagona comenta o uso da cadência plagal por Grieg em sua Op. 51, e indica na nota de rodapé que o compositor tinha uma certa predileção por

cadências plagais (2009, p.53). Essa técnica composicional como aspecto comum em Grieg é citada também em análises de Foster e Grimley (2006, p.97).

Se técnicas composicionais que envolvem alterações cromáticas são reinterpretadas por Lindeman como progressões diatônicas simples, por qual razão ele teria mantido a cadência plagal de forma tão insistente em seus arranjos? Bom, essa técnica de finalização possivelmente teria sido compreendida por ele como algo mais comum que uma quarta aumentada, ou que qualquer alteração cromática. Ou, pode ser que no contexto social em que ele vivia, em uma Noruega já bastante povoada por estrangeiros, as alterações cromáticas não fossem mais tão difundidas, perdurando apenas em regiões mais afastadas, enquanto a cadência plagal tenha se mantido viva em uma maior extensão de território. Vale comentar que a quarta aumentada foi um aspecto bem menos recorrente em tal obra literária.

2.2.5 Dubiedade harmônica

Em sua tese, Amalia Sagona apresenta uma comparação entre o tema da Op. 24, *Balada*, e uma canção folclórica utilizada por Grieg na elaboração da peça, *Den nordlanske bondestand*, canção número 337 da coletânea *Aeldre og nyere norske Folkemelodier*, de autoria de Lindeman. Sagona comenta o caráter sombrio e melancólico da versão de Grieg, a simplificação do motivo melódico (o qual apresenta mais variáveis na canção original) e a inserção de um baixo cromático em linha melódica descendente. A teórica indica diversos outros referenciais que nos ajudam a compreender a natureza desse cromatismo, entre eles, um discurso do próprio compositor. Grieg afirma nesse discurso que a profundidade obscura nas obras folclóricas tem origem nas suas incontáveis possibilidades harmônicas (2009, p.10-11).

A ambiguidade harmônica é um aspecto amplamente explorado pelo compositor em suas obras, o que, levando em conta seu depoimento acima resumido, pode ser uma alusão ao folclore musical nórdico. Jordan indica a harmonia vaga como uma característica muito presente nas Op. 43 e 54. Segundo ela, no início da terceira peça da Op. 54, a ambiguidade é criada pelo uso de pontos pedais no baixo, contrastando com as passagens cromáticas da voz superior (2003, p.74).

As baladas eram muito populares na Noruega durante a idade média. O canto destas baladas era conhecido como *kvedir* e ainda são tradição nas ilhas Faroese. Um importante aspecto das baladas é o refrão no final ou entre cada estrofe, denominado *omkved*, formando uma espécie de coda. As baladas foram tiveram representação em Grieg também na Op. 39, *Millom rosor* (FOSTER, 2007, p.2).

O teórico Gregory Martin, em sua obra literária *Grieg as Storyteller: The Poetics of the Ballade in G Minor*, Op.24, observa que o compositor não interpreta as melodias folclóricas como únicas, mas sim, de maneira polifônica. Dessa forma, o cromatismo harmônico não é um elemento totalmente inventado, é derivado da própria melodia (2009, p.25-26). Para ilustrar a interpretação de Grieg para a melodia folclórica simples, Martin apresenta duas imagens, sendo a primeira um trecho da melodia tradicional original e a segunda o que o compositor norueguês interpretou desse trecho. As imagens retiradas da obra de Martin são apresentadas abaixo:



Figuras 12 e 13: trecho da obra *Balada* Op.24, E. Grieg (MARTIN, 2009, p.25-26.)

Como pode ser observado nos exemplos de Martin, a melodia acaba sendo dividida entre quatro linhas melódicas diferentes, enquanto na música original está limitada a uma única linha. Além disso, o compositor acaba por grafar a sua própria interpretação harmônica, o que, segundo o próprio Edvard Grieg, haveria muitas possibilidades- o que, na opinião dele, gera o caráter sombrio das músicas folclóricas norueguesas (BENESTAD, 2000, p.229).

O aspecto “sombrio”, “profundo”, da harmonia dúbia das músicas folclóricas norueguesas citado tanto pelo compositor quanto por referenciais teóricos diversos é uma das questões que tornam a sonoridade da música folclórica norueguesa tão pouco especificada. Pelo menos entre os literatos a que se teve acesso, não há qualquer descrição desse dito aspecto sombrio. O mais próximo a que se chega de um detalhamento é o comentário do compositor, atribuindo a melancolia a dubiedade harmônica.

Lendo os arranjos criados por Lindeman, é possível perceber que as melodias principais poderiam ter sido interpretadas harmonicamente de diversas outras maneiras diferentes. É claro que, ao arranjar uma melodia coletada, o músico acaba por registrar as próprias interpretações em reação a harmonia daquilo que ouviu, naturalmente fazendo escolhas que podem ser bastante pessoais e envolver muito dos aspectos sociais do músico. É certo que as melodias, mesmo sendo

performadas isoladamente, carregam uma harmonia implícita, mas em alguns casos essa harmonia pode ser mais confusa que em outras. Para exemplificar, segue trecho da canção *Sjugur aa trolldrura*, nº 22 da coletânea *Norske fjeldmelodier*:

höi - en Loft_sval, Han saag sig ud saa vi - - de, Tet,

Figura 14: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, L. M. Lindeman, canção nº22, compassos 3, 4 e 5, p.15.

Se analisada somente a melodia principal, nesta canção em Sol maior, a inserção de um Si bemol teria sido interpretada por Ludvig Mathias Lindeman como um quarto grau com sétima, mas há muitas outras possibilidades. Levando em conta que a finalização do compasso anterior é representada por um Sol, seguido de um Lá no tempo fraco e que ao Si bemol se segue um Ré, seria bastante plausível que se tratasse de um primeiro grau em empréstimo modal do modo menor, iniciando no fim do compasso anterior e perdurando até metade do compasso quatro.

A dubiedade harmônica na melodia principal pode ser observada também na canção nº225 da mesma coletânea, denominada *Fjeldbyggen*, coletada em Trondhjem. A interpretação de Lindeman é de que o acorde em questão se trata-se de um acorde de sensível, ao qual se segue a tônica. Se analisada unicamente a melodia, porém, o que parece ocorrer é um acorde de dominante com sétima. Segue excerto da canção abaixo para melhor elucidação:

Tar han Øks paa Nakken i Bak - ken

cresc.

Andante con moto. **Kan eg nu slet inkje di skjöne Dotter faa.**

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante con moto.' The title is 'Kan eg nu slet inkje di skjöne Dotter faa.' Below the treble staff, the lyrics are written: 'Kan .. eg nu slet in - kje di skjö - ne Dot - ter faa , saa'. The melody in the treble staff is a simple, folk-like tune with a mix of quarter and eighth notes. The bass staff provides a simple accompaniment with long notes.

Figura 17: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, L. M. Lindeman, canção n° 210, compassos 1 a 3, p.128.

O uso da menor harmônica parece ser frequente também em peças exclusivamente instrumentais, diferentemente das canções apresentadas acima, que constituíam também uma melodia para ser executada por voz. No âmbito instrumental temos o exemplo da obra n° 194, em Ré menor. Como pode ser observado no exemplo abaixo, há uma cromatização frequente representada pela elevação do sétimo grau em um semitom. A cromatização aparece tanto na melodia superior, a ser executada pela mão direita, caso seja interpretada por um piano, quanto na melodia inferior, executada pela mão esquerda. A canção n°194 apresenta saltos maiores, se comparada com a canção n°210, além de ornamentos mais abundantes.

Allegretto. **Springdands.**

The image shows a musical score for a dance. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto.' The title is 'Springdands.' Below the treble staff, there is a dynamic marking 'p'. The melody in the treble staff is a lively, folk-like tune with many eighth and sixteenth notes, including some ornaments. The bass staff provides a simple accompaniment with long notes.

Figura 18: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, L. M. Lindeman, canção n° 194, compassos 1 a 6, p.115.

A melodia da pauta inferior soa como um acompanhamento, se move por notas longas e harmônicas, deixando o destaque para a melodia superior. Esse aspecto pode ser observado também na canção n°210 e em muitas outras canções da coletânea. Possivelmente, essa foi a estratégia de Lindeman para destacar a melodia folclórica no arranjo.

2.2.7 Notas pedais

Exemplos de notas pedais puderam ser observados em diversas canções da coletânea *Norske fjeldmelodier*. Comumente apresentadas no baixo, podem vir acompanhadas de notas não pedais, sempre mais agudas. Tal aspecto teve maior recorrência em obras vocais com acompanhamento instrumental, em detrimento de obras unicamente voltadas a instrumentos.

A utilização de notas pedais é um aspecto observado na canção n°206 da coletânea, representada no baixo. A voz superior, destinada a ser cantada, apresenta um padrão rítmico e melódico repetido ao longo dos quatro primeiros compassos, no qual se parte sempre de uma nota lá em semínima, que se segue de um movimento ascendente para uma colcheia, representada pela nota Ré nos três primeiros compassos e Si no quarto compasso, como pode ser observado no seguinte trecho:

Figura 19: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, L. M. Lindeman, canção n° 225, compassos 1 ao 4, p.125.

O baixo, durante essa movimentação padrão da melodia cantada, apenas permanece nas mesmas notas até metade do quarto compasso. A utilização de notas pedais é um aspecto composicional frequente nas obras de Grieg e apontado pelos teóricos como uma referência nacionalista e, como já foi citado anteriormente nesse trabalho acadêmico, é associado a constituição dos instrumentos típicos (FOSTER, 2007, pág. 5). A presença desse aspecto na coletânea de Lindeman pode ser, portanto, uma evidência dessa associação feita pela academia.

Outra obra que apresenta notas pedais localizadas no baixo é a canção n° 166, um allegretto em 2/4 cuja região de coleta é ocultada.

Figura 20: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, L. M. Lindeman, canção n° 166, compassos 18 ao 22, p.101.

2.2.8 Langleikelaatt

Em algumas das obras da coletânea de Lindeman foram encontradas observações, localizadas abaixo do nome da canção, as quais se referem a um dos mais antigos instrumentos

folclóricos noruegueses, o *Langeleik*. Essas observações aparecem de forma rara e não foram encontradas referências a outros instrumentos musicais, folclóricos ou não. As informações encontradas sobre o instrumento durante as análises literárias afirmam que o *Langeleik*, o qual pode também ser denominado *Langleike*, é uma espécie de citara norueguesa (JOHANSSON, 2009, p.9). Normalmente, a execução da melodia principal neste instrumento é feita por apenas uma das cordas. Suas cordas devem ser pinçadas por uma espécie de palheta, não sendo comum o contato direto entre os dedos do executante e as cordas do instrumento. As demais cordas são responsáveis por fazer um acompanhamento pedal, geralmente em intervalo de quinta ou em tríades maiores (HUNTER, 2014, p.6). Grimley afirma que o *Langeleik* é considerado um dos instrumentos indígenas mais antigos da Noruega (2006, p.36).



Figura 21: *Langeleik*. Disponível em: <https://www.indianidolacademy.in/musical-instruments/langeleik.aspx>. Acesso em: 04/09/2022

Observações centralizadas abaixo do título das canções são raras na coletânea de Lindeman. Frequentemente, abaixo do título à direita consta a cidade de coleta e o andamento da canção costuma constar à esquerda. O nome do instrumento aparece unido ao sufixo *laat*, em algumas das referências. Nas demais, o nome do instrumento é precedido pela palavra *Aat*, a qual significa, em tradução livre, “em”. Desse modo, a expressão *Aat Langleike* significaria, em tradução livre, “ao *langeleik*” ou “no *langeleik*”. Deduz-se que, portanto, a peça deveria ser tocada em um *Langleike* ou que a obra original ali transcrita e arranjada era destinada a tal instrumento. A palavra *laat*, por sua vez, significa “Música”, em norueguês arcaico, hoje sendo grafada como *låt*. Desse modo, *Langeleiklaat* pode ser livremente traduzido para “Música para *Langeleik*”.

Tais informações são relevantes porque são mais um indício da ligação direta entre certos aspectos musicais excepcionais e os instrumentos folclóricos do país, sobre os quais já tratamos em parágrafos precedentes (FOSTER, 2007, p.249-250).

Um exemplo de obra onde o instrumento folclórico *langeleik* é mencionado é a canção nº155, denominada *St. Thaamas klukke laatten*. A obra, ilustrada no trecho apresentado abaixo, é originária da região de Valdres e apresenta, além da observação *Aat langeleike* abaixo do título, outras características próprias a execução do instrumento folclórico. Entre elas, a utilização de notas pedais, técnica de execução atribuída ao instrumento pela musicóloga Hunter (2014, p.6).



Figura 22: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, L. M. Lindeman, canção nº 155, compassos 1 ao 4, p.96.

A melodia grafada na pauta superior é composta principalmente por padrões melódicos e rítmicos que são reapresentados em outros momentos da peça. O padrão apresentado nos compassos um e dois, como pode ser observado na imagem acima, é apresentado novamente nos compassos três e quatro. O mesmo ocorre com o compasso dezesseis, reapresentado no compasso dezessete, dezenove e vinte. Segue outro trecho extraído da peça para melhor visualização:



Figura 23: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, L. M. Lindeman, canção nº 155, compassos 16 ao 20, p.96.

A canção é marcada pelo uso da quarta aumentada, repetida diversas vezes na ornamentação apresentada no baixo, a qual passa por uma nota ré suspenso antes de recair sobre a nota mi, em um acorde de tônica em segunda inversão. Apesar de aparecer apenas como um

elemento ornamental, o cromatismo está presente repetidas vezes em diversos pontos da partitura.

Outra característica que chama a atenção ao observar a partitura da canção n° 155 é o frequente uso de ostinatos no baixo, aspecto musical presente em obras de Grieg e observado em outras canções da coletânea *Norske fjeldmelodier*, como poderá ser observado na próxima subseção deste trabalho acadêmico. No trecho apresentado acima, tal técnica composicional pode ser observada nos compassos dezesseis, dezessete e dezoito, além de ser demonstrado nos compassos dois e quatro, trecho apresentado na figura vinte.

A obra carrega em seu título uma versão nórdica do nome de um personagem importante para a comunidade católica, São Thomas (*St. Thaamas*). A relevância dessa se deve ao fato de que a presença de um elemento cristão no nome da canção pode sugerir outros aspectos cristãos, entre eles, a possibilidade da quarta aumentada utilizada derivar do modo Lídio. A música, porém, leva em sua observação o nome de um instrumento indígena, o que pode sugerir uma origem pagã para a canção. Há aqui, assim como nas inúmeras referências dúbias a respeito da música folclórica norueguesa expostas neste trabalho, a sugestão de um elemento muito conhecido pelos brasileiros: o encontro de diversas raças em uma região comum. A música folclórica da Noruega pode ser uma mistura de música indígena, referência a instrumentos que datam 1500 antes de cristo, música cristã trazida durante a idade média e até elementos trazidos pelos colonizadores dinamarqueses e suecos, não sendo menos norueguesa por conta disso, assim como a bossa nova não deixa de ser brasileira por ter influências da música negra americana.

2.2.9 Ostinato

A coletânea de Lindeman apresenta diversos exemplos de ostinatos, técnica composicional também muito presente em Grieg. Normalmente, os ostinatos aparecem no baixo. Em Grieg, os ostinatos são também mais presentes nas linhas de baixo, sendo, portanto, uma semelhança entre ambos. Um exemplo de como os ostinatos aparecem em Lindeman pode ser observado na canção n° 204, denominada *Hindræleiken*, coletada em Valdres. A canção se desenvolve em três linhas melódicas, sendo uma vocal. O ostinato se repete ao longo de quatro compassos consecutivos, representando as notas sol e ré. Segue trecho extraído da coletânea para melhor elucidação:

Hindraleiken.

Allegretto.

1.^p Hin - den o - ver Hei - de, so laa me a - ra flei - re,

Figura 24: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, L. M. Lindeman, canção n° 204, compassos 1 ao 4, p.121.

A linha melódica do baixo volta a se desenvolver em ostinatos no compasso seis, repetindo a mesma figura rítmica e melódica por dois compassos consecutivos, apresentando a nota lá em duas oitavas diferentes. A partir do compasso oito, o ostinato passa a ser caracterizado pela repetição da nota ré em duas oitavas diferentes, padrão que se mantém por quatro compassos.

la - va me, men Hjort ha me ling - in; so laa me ten för kor Mand's Dör o spür um Hjort e

Figura 25: trecho extraído da coletânea *Norske fjeldmelodier*, L. M. Lindeman, canção n° 204, compassos 6 ao 11, p.121.

Outra obra na qual os ostinatos se destacam é a canção n°199, denominada *Halling*. A repetição de um padrão rítmico e melódico na linha de baixo se inicia já ao final da peça, no compasso vinte e cinco e se mantém até o penúltimo compasso. Assim como na canção n° 204, o ostinato é caracterizado pela repetição de duas semínimas, ambas na nota ré, porém, em oitavas distintas. As canções 199 e 204 são repletas de semelhanças, se desenvolvem no mesmo andamento e fórmula de compasso, na mesma tonalidade e ainda foram coletadas na mesma região.

O uso de ostinatos no baixo, porém, pode ter sido usado como uma ferramenta de destaque da melodia, técnica musical comum no período histórico em que Grieg e Lindeman viveram. É possível, portanto, que tal técnica musical tenha sido empregada apenas como uma ferramenta, não se vinculando a uma referência cultural local.

Pode-se concluir a partir das análises da coletânea de Lindeman e da exploração detalhada dos referenciais teóricos que o elemento da cadência plagal é um aspecto comum não apenas no registro de melodias folclóricas norueguesas, como nas obras de Grieg, o que indica

que possivelmente a “predileção” do compositor por essa forma de finalização deriva da tradição cultural de seu país. Levando em conta que os instrumentos típicos folclóricos são caracterizados por uma quarta aumentada em menos de um semitom, e que Grieg utiliza a quarta aumentada (o que é normalmente atribuído a um modalismo derivado do modo lídio), é possível que não haja um referencial modal nessa técnica e sim uma tentativa de aludir a uma característica folclórica.

Além da cadência plagal e da quarta aumentada, outras características que possivelmente derivam de aspectos folclóricos são as notas pedais, indicadas pelos pesquisadores como uma referência ao instrumento típico *langeleik*, e as cordas múltiplas, indicadas como uma referência ao *hardingfele*.

Como a quarta aumentada apareceu de maneira mais discreta nas coletâneas de Lindeman, comparando com a forma como a mesma alteração aparece em Grieg, e levando em conta não houveram exemplos das outras técnicas composicionais cromatizadoras citadas pelos musicólogos, serão analisados arranjos de melodias folclóricas feitas por outros músicos, entre eles, o violinista Ole Bull, um ícone importante não apenas na história da música norueguesa (GRIMLEY, 2006, p.54), mas também na vida de Edvard Grieg, sendo de sua família e uma das razões que levaram Grieg a estudar música (FOSTER, 2007, p.25). A análise de arranjos de demais músicos virá em seguida.

2.3 NORSKE NATIONALDRAGTER: A ANÁLISE

O escritor Christian Tønsberg reuniu documentações de costumes regionais noruegueses em forma de ilustrações, informações sobre a topografia, clima e folclore, publicando o resultado em um livro denominado *Norske Nationaldragter* (em tradução livre, costumes nacionais noruegueses). O livro, lançado em 1852, contou com obras de diversos artistas locais. Um desses artistas era o violinista Ole Bull, o qual contribuiu com alguns arranjos para piano de músicas folclóricas nacionais. Segundo Grimley, os arranjos de Bull também são mais direcionados ao diatonismo, tal como os arranjos de Lindeman, como estratégia para atrair os pianistas amadores. Grimley afirma também que, entre os arranjos de Bull, os denominados *Halling fra Nummedal* e *Springar from Bø Parish in Thelemark* diferem dos demais pela complexidade e por antecipar o estilo rítmico angular de Grieg na obra *Slåtter* (2006, p.62).

Ole Bornemann Bull nasceu em Bergen, na Noruega, em 1810. É descrito pelo musicólogo Nils Grinde como “o grande conto de fadas na história da música norueguesa”. Iniciou seus estudos musicais tocando violino aos cinco anos de idade e rapidamente se tornou um virtuoso (FOSTER, 2007, p.236). Foi um importante ícone da manifestação folclórico-artística durante o processo de independência norueguesa (GRIMLEY, 2006, p.54). As

considerações sobre a análise do arranjo *Haugtusslaatten*, um *halling* da região de Nummedal, feito pelo violinista Ole Bull, serão apresentadas nas subseções abaixo:

2.3.1 A quarta aumentada e o quarto grau aumentado

Bull utiliza a quarta aumentada em diversas passagens de seus arranjos, assim como o faz Grieg e Lindeman. Semelhante ao último, os cromatismos são inseridos principalmente por ornamentos, em formato de nota melódica, ao invés de utiliza-lo como parte de uma harmonia cromática. Um exemplo de como essa técnica é aplicada por Bull pode ser conferido no excerto abaixo:



Figura 26: trecho extraído da partitura de *Haugtusslaatten, halling fra Nummedal, O. Bull*, compassos 5 ao 8 (GRIMLEY, 2006, p.63)

Neste trecho, a quarta aumentada aparece em passagens pelo primeiro grau, mais frequentemente na pauta superior e em movimento ascendente. Além disso, o uso de quarto grau aumentado pode ser exemplificado por esse trecho, aspecto pouco presente na coletânea de Lindeman. Outro aspecto interessante do trecho é a presença de expressões dinâmicas em todos os compassos, algumas vezes coincidindo com o tempo em que aparece a nota cromática. Os aspectos ornamentais e dinâmicos acabam ganhando um destaque maior pela sua recorrência. Tal informação é importante pois pode ser um indício de que alguns elementos da música folclórica norueguesa sejam adicionados apenas no momento de execução e não tenham sido incluídos por Lindeman em seus arranjos e, dependendo da recorrência, estes elementos podem ser estruturalmente importantes para a canção assim como o são no arranjo da canção *haugtusslaatten*. Estes elementos podem ser modificações dinâmicas ou acentuação rítmica, mas podem ser também modificações micro rítmicas e micro tonais, como foi citado pelo teórico Johansson (2009, p.11).

O aspecto cromático provocado pela quarta sustenida foi a alteração mais recorrente encontrada durante o processo de análises musicais de músicas folclóricas norueguesas. Além de ter aparecido em diversos arranjos, ora de Lindeman, ora de Bull, ora nas obras nacionalistas do compositor Grieg, foram encontrados também diversos comentários a respeito nas obras

literárias lidas. Seria uma coincidência muito peculiar se os três músicos tivessem optado pela alteração da quarta em seus experimentos musicais de forma isolada, sem qualquer referência em comum, mesmo ao considerar que a época em que viveram era muito propensa para as experiências cromáticas e harmonicamente estendidas. Tal fato se torna ainda mais peculiar se considerarmos que os três musicistas nasceram na Noruega e estudaram em lugares distintos, tocavam instrumentos distintos e tinham interesses musicais muito diferentes também. Portanto, o aumento da subdominante pode ser considerado o aspecto mais próximo da música norueguesa que foi possível encontrar a partir da atual pesquisa, devido a quantidade de argumentos que se voltam a sua origem verdadeiramente folclórica.

Um comentário do compositor Grieg, dessa vez sobre o uso de quarto grau aumentado em suas composições e sua proveniência da música norueguesa aparece no livro de Benestad e Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, publicado em 1988. O compositor afirma, em carta a um colega, que encontrou na música norueguesa a “esquisitice” do uso de Sol sustenido na tonalidade de Ré maior e que isso o deixou “fora de si” em 1871. Afirma também que teve de “roubar” esse aspecto musical para sua obra (BENESTAD, 1988, p.365). Nas análises das canções da coletânea de Lindeman, feitas ao longo desta pesquisa, não foram encontrados casos de quarto grau aumentado, apenas de quarta aumentada, normalmente utilizada como um ornamento. Nas análises feitas dos arranjos de Bull, por outro lado, além do uso da quarta aumentada como um ornamento, há passagens pelo quarto grau aumentado, tal como aparece em Grieg.

De acordo com os pesquisadores, a quarta aumentada em menos de um semitom é uma característica muito presente no folclore nórdico. Esse aspecto deriva do instrumento folclórico *lur*, cujos primeiros registros de existência datam a idade da pedra (VOLLSNES, 2008, p.2). Segundo Foster, essa alteração cromática influenciou a afinação de grande parte dos instrumentos folclóricos noruegueses (2007, p.250). Um exemplo é o *hardingfele*, também conhecido como *hardanger fiddle*.



Figura 27: instrumento típico *hardingfele*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/50384089570376595/>. Acesso em: 04/09/22.

Segundo os referenciais teóricos analisados, o *hardingfele* é semelhante a um violino, porém, um pouco menor (TAYLOR, 2017, p.57) e adicionado de quatro- algumas vezes cinco- cordas (HUNTER, 2014, p. 6) que vibram por simpatia, não tendo contato físico com o arco. As cordas simpáticas são alocadas embaixo da ponte que, em um violino comum, separa o corpo do violino das cordas, e que deve ser maior no instrumento típico para melhor acomodação das simpáticas. Essa ponte, no *hardingfele*, é menos curva que nos violinos comuns, para facilitar a execução de duas ou mais notas de forma harmônica, técnica conhecida como cordas duplas, triplas ou múltiplas, muito utilizada nas músicas folclóricas norueguesas. Os teóricos afirmam também que as quatro cordas simpáticas são geralmente afinadas como a tônica, a supertônica, a mediana e a dominante, gerando uma sonoridade muito especial e diferente daquela proveniente de um violino comum. Geralmente, os exemplares deste instrumento são bastante decorados com pinturas na madeira (FOSTER, 2007, p.250). A ressonância gerada pela vibração das cordas simpáticas abre espaço para efeitos de nota pedal e interações harmônicas complexas (TAYLOR, 2017, p.57).

Como anteriormente citado, os teóricos afirmam que os instrumentos típicos são um aspecto muito importante da música folclórica norueguesa. De acordo com Foster, o *lur* é um dos instrumentos nórdicos mais antigos descobertos. Em escavações, encontrou-se exemplares datando cerca de 1500 anos antes de Cristo. Normalmente, são encontrados aos pares, o que pode indicar que fossem tocados em duos. Estima-se que originalmente os *lur* fossem feitos a partir de presas de mamutes, mas há variações com outros materiais, como chifres de cabra. Há exemplares deste instrumento em bronze, datando aproximadamente o século II depois de Cristo. O intervalo entre o terceiro e o quarto grau da escala que este instrumento produz influenciou grande parte dos instrumentos folclóricos noruegueses (2007, p. 249-250).



Figura 28: instrumento típico *lur*. Disponível em: <https://ro.onlinecheapbest.ru/content?c=lur%20instrument&id=17>. Acesso em: 09/09/2022.

Outro aspecto relativo à afinação dos instrumentos folclóricos que pode ser responsável por algumas alterações cromáticas nas obras de Grieg é a sonoridade singular das sensíveis. Segundo Foster, nos instrumentos *hardingfele* e *lur*, as sensíveis soam um pouco abaixo da sétima maior das escalas maior e menor harmônica (2007, p.4). O advento cromatizador por meio da quarta aumentada, porém, parece uma técnica mais comumente utilizada tanto por Grieg quanto por demais compositores noruegueses como Ole Bull, se comparada com cromatizações via sensível.

Mcclary, em seu artigo publicado em 2008 pela Universidade da Califórnia, argumenta a respeito do uso da quarta aumentada em música camponesa da Noruega não como uma referência ao modo Lídio e sim como uma peculiaridade particular deste tipo de música. Segundo ela, apesar de muitos teóricos associarem a quarta aumentada norueguesa ao modo eclesiástico, os intérpretes de *hardingfele* certamente não tinham a intenção de referenciar uma escala teorizada séculos antes por monges eclesiásticos. A autora afirma também que, caso a quarta aumentada camponesa for um uso tardio de uma ou outra das escalas antigas, será de uma escala indígena (MCCLARY, 2008, p. 221).

Os musicólogos afirmam que, como compositor, Bull é conhecido por tentar reproduzir o som do instrumento folclórico *hardingfele* em um estilo harmônico revolucionário que envolve pontos de notas pedais, dissonâncias em tempos fortes e um tratamento diferenciado da escala maior usando a quarta aumentada (JORDAN, 2003, p.3-4-19). Como já foi citado anteriormente, as notas pedais são recorrentes nas obras de Grieg e estão presentes também nos arranjos de Lindeman.

A quarta aumentada, tal como os outros cromatismos indicados por teóricos, pode derivar também de aspectos mais primitivos da vida camponesa na Noruega. Segundo Foster, boa parte das músicas folclóricas norueguesas estão associadas a prática de chamar animais nas fazendas ou durante pastagens. Eram utilizadas principalmente durante o verão, temporada em que os pastores de animais habitavam as montanhas, em chalés. Por essa razão, as melodias para chamar ou atrair a atenção de algo são chamadas de melodias *seter* (melodias do chalé da montanha, em tradução livre). O teórico indica também que as melodias *seter* podem ser classificadas de acordo com o tipo de chamado a que se relacionam. As denominadas *lokk* tinham como finalidade atrair a atenção de animais. Não tinham uma forma definida, mas eram construídas de motivos melódicos curtos e a sua complexidade dependiam da capacidade vocal dos pastores. As *kulokk* eram usadas para chamar vacas, por exemplo. Foster adiciona que alguns motivos melódicos eram criados com o intuito de imitar a “linguagem” dos animais, de modo a atrair a atenção deles mais facilmente (2007, p.3-4-249).

Ora, seria bastante fantasioso imaginar que uma melodia criada com o intuito de imitar os sons dos animais tenha qualquer lógica diatônica. Logo, a partir desse ponto de vista é compreensível que haja alterações cromáticas, muitas vezes microtonais, na tentativa de soar como um animal. Além de utilizar a quarta aumentada, o arranjo de Bull é rico em detalhes referentes à dinâmica, acentuação e diversos outros elementos, o que é pouco retratado nas canções das coletâneas de Lindeman.

Eivind Groven, teórico musical do século XX, defendia assiduamente que a música de câmara norueguesa devia ser diretamente baseada no folclore local. A partir desse pensamento, Groven criou um diagrama para interpretar como os intervalos do instrumento folclórico *hardanger fiddle* se constroem. Para tanto, o teórico dividiu as cinco primeiras notas da escala em quatro intervalos iguais. O diagrama criado compara essa divisão, denominada por ele como “escala natural” com a divisão em cinco notas dos modos maior, menor, lídio e frígio.

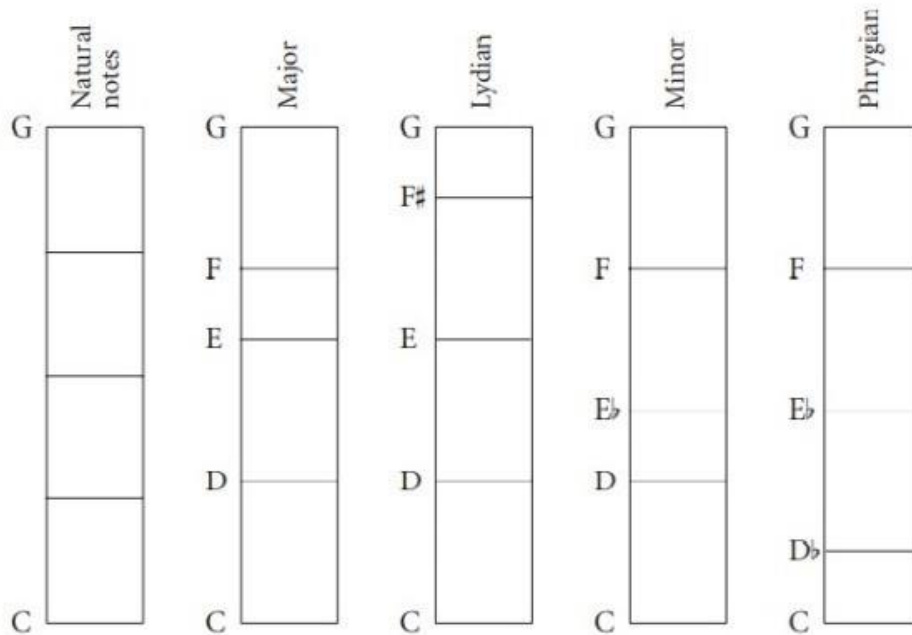


Figura 29: diagrama de Groven (FOSTER, 2007, p.5)

Como as notas da escala natural não poderiam ser interpretadas por meio de um instrumento de câmara ocidental, como o piano, o uso de quarta sustenida e sétima bemol são tentativas de se aproximar da sonoridade obtida por meio de tal escala (FOSTER, 2007, p.4-5). Observando a escala natural no diagrama de Groven, porém, se percebe que o aumento da quarta é bastante sutil, se comparada as demais escalas. A separação em quatro intervalos iguais faz com que a afinação das segundas e terças seja também alterada, no caso, mais baixa, em comparação com as demais escalas. Assim, para obter uma sonoridade ainda mais próxima, poderia ser utilizada, em um contexto de referência ao folclore norueguês a partir da música de câmara, a segunda do modo frígio e a terça do modo menor. Deve-se reiterar aqui que essas características são também apontadas por teóricos como aspectos composicionais utilizados por Grieg em suas obras nacionalistas (JORDAN, 2003, p.30), (SKONES, 1957, p.6- 9-11).

A obra literária *Norske Nationaldragter* foi criada com o intuito de ser comercializada aos turistas ou mesmo aos habitantes locais, em um período em que o turismo estava começando a ganhar força na Noruega (GRIMLEY, 2006, p.62). É bastante lógico que os arranjos contidos em uma obra voltada principalmente aos turistas sejam mais voltados aos critérios de ouvidos ocidentais. Ademais, deve-se considerar que o livro *Norske Nationaldragter* não era exclusivamente uma coletânea de canções e que seu artefato comercializador mais louvável era, na verdade, as trinta e três ilustrações dos costumes locais (GRIMLEY, 2006, p.62).

Uma hipótese para que Bull tenha arriscado a inserção de dois arranjos desocidentalizados aos demais produzidos nesta ocasião é o fato de haver outra razão que tornasse o livro *Norske Nationaldragter* comercializável, enquanto os únicos artefatos das obras

de Lindeman que poderiam atrair o público eram os arranjos de canções folclóricas. Seria plausível que Lindeman procurasse amenizar os cromatismos em tal situação. Claro, o público alvo era bastante diferente, mas nesta época, segundo Tønsberg, os costumes noruegueses perdiam cada vez mais as características que faziam deles excepcionais. Ou seja, talvez Lindeman tenha criado arranjos mais ocidentalizados por falta de opções que tornassem sua obra comercializável, visto que os noruegueses desta época também eram mais acostumados com os costumes ocidentais.

A suposta escolha de transformar aspectos cromáticos em elementos de progressões harmônicas simples, observação feita por Grimley em relação aos arranjos de Lindeman, poderia provir também de variantes musicais para uma mesma música folclórica. Sendo transmitidas oralmente por cidadãos comuns, sem qualquer registro que permita uniformizar a execução, as canções folclóricas estão sujeitas a interpretações que não apenas variam de pessoa para pessoa de acordo com suas experiências, como também de época para época. Não há qualquer registro na coletânea de Lindeman que nos permita saber desde quando cada arranjo era tocado ou como eram as execuções e interpretações dessas obras, podendo ter sido executada de maneira diferente por intérpretes diferentes, talvez sendo modificada ao longo do tempo. Assim, a música ouvida por Lindeman poderia ser diferente daquela ouvida por Bull ou Grieg e cada um poderia ter registrado aquilo que captou.

Outro aspecto que também deve ser levado em conta é o ponto de vista de cada teórico em relação as obras dadas como folclóricas. Percebe-se que boa parte dos autores não considera os arranjos de Lindeman como puramente folclóricos e indicam diversos aspectos musicais capazes de embasar suas teorias, como por exemplo, os trechos analisados por Grimley e já aqui citados anteriormente (GRIMLEY, 2006, p.62-64). Outros teóricos, como Jordan e Schjelderup-Ebbe opinam a favor de Lindeman como um retrato nacionalista legítimo e apresentam, também, aspectos musicais comprobatórios, como por exemplo as análises de Schjelderup em sua obra literária *Edvard Grieg 1858-1867* (1964, p.100), também já expostas anteriormente no atual trabalho acadêmico. A partir das análises feitas ao longo desta pesquisa, foi possível perceber que de fato os arranjos de Lindeman são mais diatônicos que as obras de Grieg e os arranjos de Bull. Deve-se considerar, porém, que as coletas de Lindeman foram anteriores ao nacionalismo de Grieg.

2.3.2 Cordas múltiplas

Assim como nos arranjos de Lindeman, os arranjos de Bull apresentam a grafia da técnica de cordas múltiplas diversas vezes. Nos arranjos de Lindeman, porém, tal técnica tendia a

aparecer em situações cadenciais ou mais próximas das cadências, enquanto em Bull parecem estar presentes em outros momentos, como por exemplo no excerto abaixo, em que podem ser observadas cordas múltiplas já no primeiro tempo do primeiro compasso.



Figura 30: trecho extraído da partitura de *Springar fra Bøe Præstegjeld i Thelemarken*, O. Bull, compassos 1 a 4 (GRIMLEY, 2006, p.65).

O primeiro tempo do primeiro compasso inicia com notas duplas grafadas na pauta superior, enquanto o terceiro tempo do mesmo compasso se inicia com notas triplas. A textura de cordas múltiplas ocorre também no terceiro compasso, no início do primeiro, do segundo e do último tempo, e no quarto compasso, não apenas na pauta superior como também na inferior.

Outro detalhe notável, dessa vez rítmico, é a forma como os segundos e terceiros tempos de cada compasso apresentam sempre notas em movimento ascendente no baixo, de modo a criar uma acentuação, além da acentuação grafada no terceiro tempo. As *springar* normalmente apresentam uma acentuação característica no segundo tempo, o que condiz com o que foi encontrado nessa obra, já que há um salto de oitava ascendente no baixo do primeiro para o segundo tempo. A acentuação no terceiro tempo, porém, é um detalhe que não havia sido encontrado em outras danças deste gênero analisadas durante esse trabalho acadêmico. Esse acento aparece também em outras passagens da mesma peça:



Figura 31: trecho extraído da partitura de *Springar fra Bøe Præstegjeld i Thelemarken*, O. Bull, compassos 5 a 8, (GRIMLEY, 2006, p 65).

O acento ocorre tanto pelos saltos ascendentes do baixo no segundo e terceiro tempo do quinto compasso, quanto pelas notas múltiplas que surgem, no terceiro tempo, tanto na pauta superior quanto na inferior. Sobre essa obra, Grimley comenta o uso penetrante da quarta aumentada e a mistura modal como algo excepcional em relação aos arranjos de Lindeman e afirma que nesse sentido os arranjos de Bull tem uma função retrospectiva e prospectiva,

preservando tradições folclóricas que estavam dadas como próximas à extinção (2006, p.62-64).

A partir das análises feitas, contextualizando com os elementos teóricos encontrados, é possível concluir que a quarta aumentada é um elemento importante na música norueguesa, sendo usada por diversos músicos como uma referência folclórica, a qual pode estar direcionada a um instrumento musical específico, como ocorre com Bull e o *hardingfele*. Sabe-se também que o intervalo entre as terças e quartas, no instrumento típico *lur*, é bastante característico e que essa peculiaridade influenciou boa parte dos instrumentos típicos da Noruega. O quarto grau aumentado aparece também com uma certa recorrência, não tendo sido encontrado, porém, nos arranjos de Bull. Além disso, o próprio Grieg afirmou que o uso do quarto grau aumentado em suas obras deriva da música folclórica (BENESTAD, 1988, p.365). O quarto grau aparece, em determinados momentos, com uma função dominante incomum, por meio das cadências plagais, não apenas nas obras de Edvard Grieg, mas nas coletâneas de Lindeman e arranjos feitos pelo violinista Ole Bull.

Além do quarto grau, foram encontradas informações entre os teóricos que especificam o uso da sétima bemol e da segunda do modo frígio como uma referência a denominada escala natural, que melhor representa a afinação dos instrumentos musicais típicos noruegueses (FOSTER, 2007, p.5). Outros elementos utilizados como referência nacionalista, observados nas obras analisadas, a quarta aumentada e o quarto grau aumentado, cordas duplas e triplas e alternância de modos maior e menor.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises relativas ao material musical folclórico norueguês analisado, foram levantadas diversas informações que permitem compreender o que ocorre nas obras de Grieg e a razão pelas quais determinados aspectos são por ele artisticamente assinalados. Além das técnicas musicais encontradas tanto em suas obras quanto nas canções folclóricas, há ainda certos aspectos para os quais não foram encontradas alusões necessariamente folclóricas, tal como, por exemplo, o uso do sexto grau do modo dórico. Abrem-se, aqui, um grande leque de possibilidades, envolvendo tanto a música folclórica como possíveis experimentos composicionais do próprio compositor, leque o qual pode ser explorado em trabalhos futuros.

O processo de análise empregado neste trabalho identificou alguns aspectos musicais recorrentes em arranjos de diferentes músicos noruegueses, tal como nas obras de Grieg. Entre eles, o mais comum foi o uso da quarta aumentada, principalmente como um elemento ornamental. Essa alteração cromática aparece de forma que não há um contexto para classificá-la como parte de um acorde de dominante secundária, como o seria caso o cromatismo resolvesse no quinto grau, por exemplo. Segundo musicólogos, o uso da quarta aumentada pode se tratar de uma referência a afinação não temperada do instrumento típico *lur*, (FOSTER, 2007, p.250). O uso de quarto grau aumentado é citado pelo próprio compositor Edvard Grieg como um aspecto “roubado” da música norueguesa, além de ter sido encontrado nos arranjos de Bull. Destacam-se também o uso de notas pedais, aspecto musical atribuído por pesquisadores ao instrumento indígena *langeleik* (FOSTER, 2007, p.5). As cadências plagais foram identificadas durante o processo de análise, mas as informações encontradas a respeito durante a coleta de informações já obtidas por outros acadêmicos se limitam a comentar a preferência do compositor Grieg por tal técnica finalizadora (SAGONA, 2009, p.53). As cordas duplas e triplas foram encontradas diversas vezes nos arranjos e foram atribuídas neste trabalho como uma possível referência ao instrumento típico *hardanger fiddle*, instrumento fisicamente adaptado para que tal técnica seja executada de maneira mais simples, de acordo com Foster (2007, p.250). A alternância entre modos maior e menor e a sétima bemolizada foram aspectos musicais comentados por musicólogos (JORDAN, 2003, p.48) (SAGONA, 2009, p.69), não tendo sido identificada tão recorrentemente durante as análises musicais.

O trabalho de conclusão de curso aqui apresentado tinha como objetivo identificar quais elementos musicais são aplicados pelo compositor Edvard Grieg em suas obras como uma referência nacionalista e a maneira como estes aspectos musicais são apresentados em tal

contexto, distinguindo do uso dos mesmos aspectos, tal como aspectos semelhantes, usados com outros fins. A atribuição de certos aspectos musicais a música folclórica norueguesa aparenta ser uma recorrência de peculiaridades que aparecem concomitantemente. Assim, a quarta aumentada isoladamente não caracteriza, de fato, a música norueguesa, e sim, a sua ocorrência concomitante ao uso dos demais aspectos caracterizadores, como as notas pedais, sétima bemolizada, cadências plagais, cordas duplas, entre outros.

A abordagem aqui proposta diferencia das demais devido ao ponto de vista apresentado. A maioria dos trabalhos consultados foram elaborados por noruegueses ou por seus descendentes e afins e, portanto, apresentavam uma visão mais regional das obras de Grieg, de modo a analisá-las do mesmo ponto de vista, ou ao menos de um ponto de vista bastante próximo daquele em que foram compostas. Um estrangeiro, porém, ao ouvir tais obras, pode não captar as mesmas referências captadas por nativos e muitas vezes não compreender a mensagem transmitida pelo compositor. É possível que, caso um norueguês tivesse acesso a esse trabalho, não compreendesse a origem da dúvida aqui apresentada, pois para ele a distinção de quais elementos musicais são utilizados como uma referência nacionalista é natural e inconsciente. Para um estrangeiro, porém, essa distinção é embaraçosa e facilmente associada a outros fins, tais como a experimentação cromática e harmônica comum durante o romantismo.

O nacionalismo na música de câmara romântica apresenta aspectos culturais regionais, que podem incluir sonoridades de instrumentos típicos ou de formas de cantar específicas, por meio da música de câmara. Consequentemente, o público a quem tais obras se destinam não se limita ao território natal do compositor. Apesar disso, há diversos detalhes nas obras destes compositores que não poderiam ser captados por estrangeiros. Por exemplo, muitos aspectos musicais, tais como o ritmo, derivam da articulação de fonemas e sonoridade das palavras em determinada língua. Um estrangeiro que nunca teve contato com linguagens escandinavas não poderia identificar tais aspectos nas composições de Grieg. Outro aspecto inacessível aos estrangeiros é a memória cultural dos descendentes de uma nacionalidade. Apresentando um exemplo mais próximo de nós, brasileiros: ao ouvir uma obra nacionalista de Villa Lobos podemos distinguir ritmos e melodias derivados de canções populares brasileiras, associa-las a maneira de falar de uma determinada região, entre outros detalhes. Da mesma forma, os noruegueses e seus descendentes são capazes de distinguir melodias e ritmos derivados de canções populares norueguesas e um estrangeiro não tem como identificá-las.

Um trabalho acadêmico que parte de uma visão brasileira da música de Edvard Grieg só pode, portanto, apresentar uma análise puramente musical, sem resquícios relativos à linguagem ou a demais aspectos culturais extramusicais. Não pode, ao mesmo tempo, se aprofundar tanto na busca pelas origens de cada aspecto musical folclórico por não ter acesso ao

cotidiano de uma cultura com a qual não dialogamos e que, portanto, não compreendemos. Apesar das dificuldades aqui envolvidas, essa pesquisa foi capaz de levantar diversas informações sobre a música folclórica norueguesa, os aspectos que a caracterizam como tal e seus respectivos contextos históricos. O estudo das características que tornam uma música de câmara nacionalista nos coloca em contato com realidades musicais distintas e nos permite analisar como a representação artística nacionalista pode ser importante para a memória identitária de um povo, não apenas no Brasil, mas em todos os países do mundo, independentemente do quão longe estejam.

REFERÊNCIAS

AADLAND, Eivind. LIE, Tom Erik. SCHUCH, Herbert. TILLING, Camilla. **Edvard Grieg: symphonic works**. Köln: Audite, 2019.

BENESTAD, Finn; HALVERSON, William H. Edvard Grieg, "My First Success,". **Edvard Grieg: Diaries, Articles, and Speeches**. Columbus: Peer Gynt Press, 2001.

_____. **Edvard Grieg: Letters to Colleagues and Friends**. Columbus: Peer Gynt Press, 2000.

BENESTAD, Finn; SCHJELDERUP-EBBE, Dag. **Edvard Grieg: The Man and the Artist**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.

DAGRE, Tor. The history of Norway. **Millenium**, 15. 1999. Disponível em: <https://repositorio.ipv.pt/bitstream/10400.19/868/1/The%20History%20of%20Norway.pdf>

FOSTER, Beryl. **The Songs of Edvard Grieg**. Woodbridge: The Boydell Press, 2007.

GRIMLEY, Daniel M. **Grieg: Music, landscape and norwegian identity**. Woodbridge: The Boydell Press, 2006.

HOLD, Trevor. **Grieg, Delius, Grainger and a Norwegian Cuckoo**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HUNTER, Karali. **Folk Traditions in the Solo Piano Music of Geirr Tveitt**. Tese (doutorado em artes musicais) - Departamento de Música, Universidade do estado de Arizona, Phoenix, 2014.

JOHANSSON, Mats. **Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music**. Tese (PHD em musicologia) - Departamento de musicologia, Universidade de Oslo, Oslo, 2009.

JORDAN, Rebekah. **Edvard Grieg: between two worlds**. Tese (Mestrado em crítica musical) - Departamento de música, Universidade de McMaster, Ontario, 2003.

KENEDDY, Leah. **The Life and Works of Edvard Grieg**. Tese (programa honorário em performance vocal) - Departamento de música, Universidade do estado de Utah, Logan, 2011.

MARTIN, Gregory. **Grieg as storyteller: the poetics of the ballade in G minor, Op. 24**. Disponível em: <https://academic.oup.com/ml/article/100/4/615/5818910>. Acesso em: 06/10/2020

MCCLARY, Susan. **Playing the identity card: of Grieg, Indians and women**. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2008.31.3.217?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 18/06/2014.

MYERS, Mary Ruth. **The Use of Chromatic Harmony in Grieg**. Rochester: Eastman School of Music Press, 1939.

RUPPRECHT, Ina. Manifesting the national idea: Edvard Grieg or how his biografes saw him. In: CUSTODIS, Michaels; MATTES, Arnulf. **Münsteraner Schrift en zur zeitgenössischen Musik**. Münster: Waxmann, 2019, p. 11-20.

SAGONA, Amalia. **Edvard Grieg's Ballade in the Form of Variations on a Norwegian Melody, Op.24, for Piano, and Old Norwegian Melody with Variations, Op.51, for Two Pianos: An Analytical Overview and Interpretive Study of the Variation Procedure**. Tese (doutorado em artes musicais) - Departamento de música, Universidade do estado de Ohio, Athens, 2009.

SCHJELDERUP-EBBE, Dag. **Edvard Grieg 1858-1867**. Oslo: Universitetsforlaget, 1964.

_____. **A Study of Grieg's Harmony**. Oslo: Johan Grundt Tanum, 1953.

SKONES, Maurice Howard. **Five Norwegian folk songs, arranged for mixed voices**. Tese (mestrado em música) - Departamento de música, Universidade de Montana, Missoula, 1957.

SUTCLIFFE, W. Dean. **Grieg's Fifth: The Linguistic Battleground of "Klokkeklang"**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

TAYLOR, Benedict. **Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music**. Nova York: Routledge, 2017.

VOLLNES, Arvid. **Norway: music and musical life**. Norway: Society and Culture. 2008.
Disponível em:

https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/norgesmusikk/musikkhistarkiv/norgesmusikk/under/old/Norway_Music_korr.pdf.

FONTES

LINDEMAN, Ludvig Mathias. **Ældre og nyere norske Fjeldmelodier**. Disponível em:
[https://imslp.org/wiki/%C3%86ldre_og_nyere_Norske_fjeldmelodier_\(Lindeman%2C_Ludvig_Mathias\)](https://imslp.org/wiki/%C3%86ldre_og_nyere_Norske_fjeldmelodier_(Lindeman%2C_Ludvig_Mathias)). Acesso em: 11/09/2022