

# Duas danças no contexto do salão burguês<sup>1</sup>

Prof.º. Dr.º. Guilherme Sauerbronn de Barros<sup>2</sup>

Willian Fernandes de Souza<sup>3</sup>

**Resumo:** O principal objeto deste artigo é a comparação de duas obras para piano escritas na primeira metade do século XIX, uma Mazurka de Chopin e uma Polka-Mazurka de J. J. Goyanno, a fim de registrar diferenças e afinidades entre um compositor brasileiro e o 'arquétipo' europeu. Também se fez uma pesquisa das características musicais da dança Mazurka e de sua estilização no contexto do salão burguês. A comparação entre as peças se deu através de análises motívicas, formais, rítmicas e texturais. Para tanto, os principais referenciais analíticos foram Schoenberg e Réti.

**Palavras-chave:** Música de salão – Música para piano – Salão burguês

## 1. Introdução

No presente artigo serão analisadas, sob o ponto de vista musicológico e histórico, duas mazurkas, dança de salão que conquistou grande popularidade no séc. XIX. A primeira, de autoria de Frédéric Chopin (1810 - 1849), figura como arquétipo do gênero; a segunda, de J.J. Goyanno é, por assim dizer, uma mazurka "aclimatada" ao calor dos trópicos. A fim de estabelecer um paralelo entre as obras, será feita uma pequena contextualização da história e do ambiente do salão burguês na Europa e no Brasil.

Chopin estabeleceu e consagrou o gênero mazurka na França, de onde foi exportado para o resto da Europa e do mundo. J. J. Goyanno figura como representante nacional com sua polka-mazurka, exemplo de compositor que hoje em dia foi esquecido pela história da música, mas que no séc. XIX gozava de grande prestígio junto às famílias burguesas, principais consumidoras das coleções para piano. Seu nome, assim como o de muitos outros compositores, constava nos catálogos ao lado de autores consagrados como Liszt, Brahms,

Beethoven, Chopin, etc.

O que aconteceu com estes autores "menores"? Por que tiveram seus nomes e suas obras excluídas da história da "grande música" ocidental? Em relação às peças, como entender uma dança de origem polonesa, composta por um obscuro compositor brasileiro e cujo título é um topônimo tupi-guarani? De um ponto de vista estrutural, no que difere a Polka-mazurka de Goyanno da mazurka de Chopin? Quais são as características formais, harmônicas, temáticas, pianísticas dessas obras? Ao responder tais perguntas acreditamos poder reconstituir um pouco dessa história que se perdeu nos antigos salões da burguesia.

## 2. O contexto do salão burguês na Europa e no Brasil

Com a revolução francesa de 1830, invertendo-se as relações de poder entre a jovem burguesia francesa e a antiga nobreza fundiária, pelo próprio avanço do processo de urbanização, temos quatro principais vertentes que produzem música escrita. A música sacra já em lento processo de decadência; música para

<sup>1</sup> Artigo produzido para a pesquisa "Música de Salão: presença da ópera na obra dos virtuosos do piano", desenvolvido no âmbito do CEART-UDESC.

<sup>2</sup> Coordenador do Projeto de Pesquisa e professor do DMU-CEART-UDESC.

<sup>3</sup> Bolsista PROBIC.

as revoluções, que atinge diretamente o povo e os militares; a música feita nas cortes (que eram constituídas por estados independentes governados por príncipes seculares); e por fim, o nosso foco, a música feita nos salões burgueses. Esta, em certa medida, se confundia com a música feita nas cortes.

A legitimação do modo de vida burguês não dependia apenas da riqueza material. Para se afirmar a burguesia devia assimilar bens simbólicos da elite, isto é, devia imitar os hábitos e costumes da corte. A recém formada burguesia era uma classe que ascendera a partir das camadas populares. Formada por comerciantes, industriais, profissionais liberais, até então não tinha uma educação que se equiparasse à dos príncipes. Um dos efeitos da ascensão econômica dessa camada social é uma espécie de simplificação artística que ocorre na pintura, na literatura, e também na música. Conseqüentemente, aumenta a produção musical através do mecenato, em detrimento do músico como funcionário da nobreza. Este foi um marco da mudança das relações financeiras do músico com a sociedade. A partir desse momento, centenas de compositores fazem música por encomenda ou têm na venda de partituras sua fonte de renda.

O lar burguês também se modifica: o salão de visitas é aumentado, aparece uma pequena biblioteca, pinturas, um espaço para fumar e, ocupando um lugar de destaque no salão principal, o piano. Cada uma destas mudanças tem seu propósito e sua função dentro das novas relações de sociabilidade. O espaço íntimo familiar está conectado com o espaço social, ele é o microcosmo da sociedade burguesa. Os lares burgueses formam uma rede social onde se discute diversos assuntos, por exemplo, alianças políticas, diretrizes econômicas, etc. Assim como na Europa, no Brasil também,

*abriam-se os salões dos sobrados para as reuniões 'burguesas', onde eram tramadas negociatas, intrigas e alianças políticas. Nas festas particulares a elite se nivelava, nas aparências, à nobreza e à burguesia européias e obtinha dessa nova sociabilidade os lucros do prestígio político que os salões passaram a oferecer aos anfitriões.<sup>4</sup>*

As artes em geral entram como ferramenta unificadora desse conjunto: nos salões mais

abastados comparecem escritores, compositores, pintores, artistas em geral, para abrilhantar as reuniões; nos mais simples, amadores recitam poesia e fazem música.

Na música, encontramos dois principais gêneros em voga: a ópera e as danças. A ópera foi o gênero mais aclamado, e o teatro era o grande ponto de encontro para a rede social. Já as danças, ficavam no próprio salão como obras para serem apreciadas (fantasias, galopes de bravura, caprichos, sonatas, etc.) ou simplesmente dançadas (polka, valsas, mazurkas, etc.).

Nos diferentes países da Europa, estabeleceram-se diferentes configurações entre as relações burguesas e monárquicas. Na Inglaterra vitoriana, o salão era uma extensão, uma continuação da corte. No Brasil, que viveu ao longo de praticamente todo o século XIX em regime monárquico, o salão vitoriano é um importante referencial, não apenas pela semelhança de regime como pelos amplos acordos comerciais entre os dois países. Segundo Kátia Muricy:

*A europeização da vida social impunha-se às elites brasileiras como condição para a manutenção do seu prestígio, uma nova sociabilidade – a das festas particulares, a dos salões do império – será dada à família brasileira, alterando-lhe profundamente a identidade, determinando-lhe um novo modelo de organização.<sup>5</sup>*

### 3. O piano no Brasil na segunda metade do século XIX

Após a declaração da independência, as relações de comércio se abriram e as importações ganharam espaço. Os tratados comerciais de Portugal e Inglaterra favoreceram a importação de pianos ingleses para a cidade do Rio de Janeiro, onde se desenvolveu um importante mercado para o instrumento. Num de seus folhetins, Henrique Cesar Muzzio, um dos escritores da redação do Correio Mercantil (jornal da época), escrevia sobre o piano no Rio de Janeiro:

*Não há palácio, casebre ou choupana onde a um canto da peça principal não se arrume o precioso Erard ou o*

<sup>4</sup> Muricy, 1988, pg.56

<sup>5</sup> Ibid. pg.53

*velho Broadwood (atual Steinway) de teclas amarelas e cordas desafinadas. No Rio de Janeiro todos tocam piano: mulheres, crianças, velhos e rapazes. (...) o Rio de Janeiro é, de fato, a cidade de pianista por excelência.*<sup>6</sup>

Inicialmente limitado ao ambiente doméstico, o piano foi sendo aperfeiçoado até consagrar-se como instrumento de concerto, com uma sonoridade capaz de encher as grandes salas dos maiores teatros. Segundo Max Weber:

*A construção do piano é condicionada pela venda em massa, pois o piano também é, de acordo com sua essência musical, um instrumento doméstico burguês. (...) Todos os êxitos virtuosísticos dos pianistas modernos não alteram em nada o fato de que o instrumento, ao apresentar-se sozinho na grande sala de concertos, é involuntariamente comparado com a orquestra, e encontra-se então sem dúvida muito à vontade.*<sup>7</sup>

Altamente versátil para a época – principalmente se comparado ao cravo – podia tanto tocar reduções de obras sinfônicas, aberturas de óperas, como também seu repertório próprio. Era um móvel que dava status cultural e econômico ao comprador. Citando Fernando Novais: “Logo surgem os primeiros sinais do assanhamento consumista: “Aluga-se um lindo piano inglês, por não se precisar dele”, anuncia, já em 1851, um morador da corte. Se não precisava por que comprou? Porque dava status, porque era moda.”<sup>8</sup>

Por volta de 1850, a ópera e os salões estão a todo vapor no Rio de Janeiro. Sobre a dança, em particular, Tom Moore escreve: “O carioca amante da música tinha predileção pelas danças, geralmente ouvidas nos saraus privados ou ‘soirées’ musicais, que geralmente terminavam com um baile noite adentro”<sup>9</sup> A produção de danças a partir desse período foi aumentando às centenas. Eram seis os gêneros mais populares: Quadrilha, Polka, Valsa, Re-

dowa, Schottisch e Mazurka. A partir do final do séc. XIX estas danças foram se mesclando com gêneros brasileiros de danças como, por exemplo, o lundu e o maxixe.

#### 4. Os estilos da Mazurka e da Polka-Mazurka

De origem polonesa, a mazurka tem padrões rítmicos definidos em compasso 3/4, semelhante à valsa, porém, menos voluptuosa. Segundo Maja Trochimczyk: “A Mazurka, é um termo genérico para uma série de danças folclóricas polonesas em compasso ternário, originário do planalto da Mazovia nos arredores de Varsóvia. O povo de sua província foi chamado Mazur, então, a dança mazur leva o mesmo nome dos habitantes homens da região.”<sup>10</sup>

Ainda segundo Trochimczyk, “Uma vez que existem pelo menos quatro diferentes versões sócio-históricas da mazur: Nobreza do Século XVII, sociedade patriótica do século XIX, camponeses da Polônia Central e variações regionais da Polônia central e ocidental, etc.)...”<sup>11</sup> Das quatro versões demonstradas a que nos interessa é da sociedade patriótica do século XIX, que vai fomentar os compositores a fazerem mazurkas estilizadas no piano, inaugurando uma nova estética.

O acompanhamento permanece regular e constante, geralmente executado pela mão esquerda, tem como características texturais uma nota no baixo seguida de acorde na região média do piano, deixando livre a mão direita para a melodia. O ritmo característico mais encontrado é:



Fig. 1: Ritmo característico.

Já a polka é uma dança em 2/4. Sua origem remete à Bohemia (atual República Tcheca), onde era dançada como ciranda e veio a se tornar uma das mais populares danças de salão do século XIX. A origem do termo é um tanto

<sup>6</sup> ANDRADE, 1967, pg. 232

<sup>7</sup> WEBER, 1995, pg. 150

<sup>8</sup> NOVAIS, 1997, pg. 47

<sup>9</sup> MOORE, 2000, pg. 62. Tradução nossa.

<sup>10</sup> TROCHIMCZYK, 2008, Tradução nossa.

<sup>11</sup> Ibid. “Since there are at least four different socio-historical versions of the mazur (17th-century nobility, 19th-century patriotic society, peasants from central Poland, regional varieties from western and south-central Poland, etc.)...”

obscura, porém, a hipótese mais provável é a de que seja derivada de polska, palavra tcheca que designa garota polonesa. Ou também como título de um acompanhamento vocal para a dança, em referência às canções-danças de krakowiak, as quais os boêmios adaptaram para sua polka.<sup>12</sup>

A polka foi introduzida em Praga em 1837 e, dois anos mais tarde, já estava em Viena e em St. Petersburgo. Em Paris foi introduzida em 1840 por um mestre de dança de Praga. A partir de então a polka se torna a dança favorita da sociedade parisiense. Já na Inglaterra, porém, não é bem aceita. Um correspondente do jornal *The Times* escreve: “Você sabe dançar a polka? Polka – Polka – Polka – é o bastante para me deixar maluco!”<sup>13</sup> Em cada país surgem novas variantes e durante os anos de 1840 a polka-mazurka foi popular, combinando os passos da polka com o tempo 3/4 das mazurkas. A polka-mazurka difere pouco em textura e acompanhamento da mazurka.

No Brasil, tanto a polka quanto a mazurka caíram no gosto popular. Segundo Paulo Castagna:

*desenvolvia-se a prática de canções – modinhas e lundus – desde 1834 impressas em grande quantidade no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras (especificamente destinadas à ambientes domésticos) e a prática de danças de salão importadas da Europa para execução em bailes sofisticados e grandes eventos sociais, sendo as principais a quadrilha, a polka, a redowa, a schottisch e a mazurka.*<sup>14</sup>

## 5. Uma análise do Opus 7 nº 1 de Chopin

O opus 7 de Chopin é um conjunto de 5 mazurkas compostas no conservatório de Varsóvia no período que antecede sua ida para Paris (1829-1831). Chegando a Paris, onde será publicado seu opus 7, Chopin apresenta à capital francesa suas obras, revelando uma formação musical já bem consolidada. Dentre as mais importantes estão o concerto para piano e orquestra nº 1, estudos op.10, sonata nº 1, polonaise op.3 e 7 mazurkas. E é, principalmente, nesses dois últimos gêneros que ele exprime mais intensamente seu sentimento patriótico

pela Polônia.

*Chopin foi fortemente influenciado pela música folclórica de seu país de origem. E isto é confirmado claramente pelo fato de ter composto mais de 50 mazurkas. Além das Mazurkas, ele estilizou diversos gêneros originalmente populares, tais como valsas, polonaises, scherzos (minuto) etc. Ele usou o material nacional como base (os padrões rítmicos e as estruturas melódicas) e eliminou todas as monotonias e estendeu a forma original, elevando-as a um outro patamar de beleza através da força e da impressionante individualidade de seu gênio.*<sup>15</sup>

A mazurka Op.7 n.1 apresenta andamento vivo em tonalidade de Bb maior. Em forma rondó A-B-A-C-A, apresenta ritornelos em BA e CA, e seções B e C curtas. Na seção A, o tema principal tem 12 compassos. A frase pode ser dividida em 6+4+2 compassos. Os quatro primeiros compassos apresentam o motivo numa subida escalar até o si e logo uma descida com salto de sexta menor em caráter scherzando. Acontece um prolongamento de dois compassos repetindo o gesto da descida, porém, agora com salto de sétima menor. Pode-se ressaltar a nota mi alcançada por esse salto: essa nota é inesperada e interessante, pois se trata de uma sensível para o fá natural (V grau melódico e harmônico). E se pensarmos como tensão, ela se encaixa como uma décima primeira aumentada (#11, portanto lídio) do acorde de Bb Maior. No compasso 7, há uma contração da subida original dos dois primeiros compassos, que aparece agora como arpejo da dominante (F7), para, em seguida, atingir o ponto culminante (ré, 3a do acorde de Bb); na seqüência, acontece uma repetição (variada) do prolongamento da primeira seção da frase. Os 2 compassos finais apresentam uma síntese ainda mais econômica do motivo original, terminando com uma cadência perfeita. O caráter dessa passagem soa cidadão, elegante, ocidental. Lembra os ricos salões das grandes capitais européias. Confira o trecho com a análise harmônica na Figura 2.

A seção B (Figura 3) está em tonalidade de Fá maior, relação de V grau com a tonalidade principal. O ritmo permanece praticamente o

<sup>12</sup> Grove Dictionary, Verbet Polka, Pg. 42 e 43

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> CASTAGNA, Apostila XI, pg. 1

<sup>15</sup> Grove Dictionary, Verbet Mazurka, pg. 865, Tradução nossa.

Fig. 2: Seção A.

mesmo e o material pentatônico da melodia parece ter sido derivado do compasso 8, embora a nota mi natural não faça parte dessa escala.

O trecho apresenta caráter pastoral e, apesar de repetitivo, apresenta um interessante desenho rítmico no acompanhamento do compasso 4 em diante, com acentos deslocados que simulam uma mudança de compasso de ternário para binário. O retorno para o tema principal se dá por uma cadência feminina.

Fig. 3: Seção B.

A seção C apresenta o motivo inicial, que era ascendente, invertido. O padrão de acompanhamento também muda: “Um bucólico bordão em quintas é usado como imitação da gaita de foles”<sup>16</sup>, tornando-se um pedal de tônica de Gb maior. Estabelecendo uma relação de bVI (empréstimo modal, ou seja, o sexto grau da tonalidade menor Bbm) com a tonalidade principal. A harmonia deste trecho é ambígua, pelo fato de que a melodia ora apresenta uma relação de intervalar de sétima maior (Gb-F) e sétima menor com o baixo (Gb-E), assim, funcionalizando ora o acorde de tônica (sétima maior) ora o acorde de dominante (sétima me-

nor). Outra visão também plausível sobre este mesmo trecho é pensar que Chopin quis trazer referências do leste europeu para a obra. Contemporaneamente chamada de Lídio bemol<sup>7</sup>, esta escala remete às escalas utilizadas para improvisação pelos povos do leste europeu, especialmente, na música dos ciganos. O bordão sobre o intervalo de 5ª reforça o orientalismo do trecho.

Fig. 3: Seção C.

Como ponte para a seção inicial, Chopin usa o acorde de Gb como preparação para a dominante (F7) do tom principal (Bb).

Segundo Liszt, “Chopin separou a poesia desconhecida [para o ocidente], que estava apenas assinalada nos temas originais das Mazoures polonesas. Conservando seu ritmo, ele enobreceu a melodia, engrandeceu as proporções e intercalou claros-escuros harmônicos tão novos quanto os assuntos aos quais ele as adaptava...”<sup>17</sup>

Durante a peça, podemos perceber três momentos diferentes para a nota mi natural. Na seção A, o Bb lídio alcançado por salto; na seção B, o mi natural como um intruso de uma sonoridade pentatônica; na seção C, como b7 da escala lídio b7 (já mencionada) e é enfati-

<sup>16</sup> TEMPERLEY, 1989, pg.

<sup>17</sup> Ibid. Apud Liszt (pg. 133)

zada como a única nota de tempo longo do trecho. Como Bourniquel escreve: “Leitmotiv de sua criação, páginas destacadas de uma espécie de diário íntimo constantemente mantido em dia: assim se explica que esta “pequena forma arte”\* pôde ocupar um lugar tão importante nas efemérides chopinianas.”<sup>18</sup> Na seção A poderíamos fazer uma analogia entre o estranhamento causado pela nota mi natural e a situação pessoal de Chopin, apátrida, vivendo em Paris, uma pessoa [nota] fora de seu contexto de origem. A seção B seria uma espécie de transição, onde o bucolismo romântico é colocado em evidência, contrastando com a excitação do início da peça. Já a terceira seção seria a identificação de Chopin com sua pátria natal. “[Chopin] faz mais um fenômeno de impregnação que remonta a seus primeiros anos. No entanto, o músico faz mais do que cultivar em si esta disponibilidade: o que lhe interessa nestas composições não é a sinceridade, é o estilo.

Segundo Temperley,

*Chopin permaneceu indiferente à revolução francesa de 1830 e a princípio desgostou-se com a atitude da França em não ajudar a Polônia. Rapidamente, no entanto, ele estabeleceu uma feliz relação com a sociedade francesa governada por Louis-Philippe, que na realidade servia-lhe muito bem com seu capitalismo burguês e sua relativa liberdade política*<sup>19</sup>

Conclui-se que Chopin estava mais interessado em fazer sua música do que ser um revolucionário atuante, no entanto, suas obras comunicam, melhor do que quaisquer outras de seu tempo, o espírito de luta e resistência do povo polonês.

## 6. Uma análise de Polka-Mazurka Tijuca de J.J. Goyanno

A Polka-Mazurka de J.J. Goyanno é uma das obras que constam do primeiro álbum de danças de salão impresso no Brasil. Intitulado “Rio de Janeiro: Álbum pitoresco-musical”, foi editado em 1856, trazendo 7 danças de salão com nomes de regiões da Província do Rio de Janeiro. Cada peça é precedida de uma litogravura de Alfred Martinet, retratando cada um dos bairros ou regiões que as inspiraram. Tra-

ta-se de obra de grande interesse histórico, tanto pelo conteúdo musical quanto iconográfico. Apesar da importância do álbum na história da música brasileira, o autor da polka-mazurka é praticamente desconhecido.

A macro-estrutura da peça está representada no esquema abaixo:

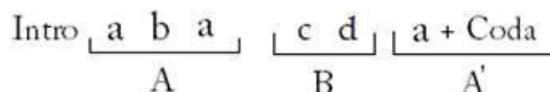


Fig. 5: Macroestrutura da polka Tijuca.

A peça tem uma introdução, um A em forma ternária; um B binário e uma recapitulação. A introdução apresenta, em compasso composto (12/8), os materiais motivicos que serão utilizados na peça. O acompanhamento de arpejos em tercinas ininterruptas, faz uma base harmônica consistente para a melodia. O caráter, o ritmo da melodia e a textura em terças dessa introdução remete à canção sem palavras op.19 n° 6 (1930) de Mendelssohn, Venetianisches Gondellied (Gondoleiro Veneziano)<sup>20</sup>.



Fig. 6: Canção sem palavras op. 19 n°6 de Mendelssohn (comp. 7-10)



Fig. 7: Tijuca de J.J. Goyanno (comp. 1-2 e comp. 5-6)

Dessa introdução podemos destacar três motivos que servem de elementos unificadores para a peça como um todo, conforme descrito na tabela 1.

Na análise motivica da introdução (Figura 8), priorizei como motivo os contornos melódicos, excluindo-se a questão rítmica, pois, o que justamente o compositor trabalha na peça é a independência rítmica desses contornos. A parte de acompanhamento foi excluída da análise por não apresentar material motivico relevante.

.....

<sup>18</sup> BOURNIQUEL (pg. 129) \*Schumann

<sup>19</sup> TEMPERLEY, pg. 31

<sup>20</sup> A temática do gondoleiro Veneziano é um ícone do romantismo. As peças que evocam Veneza e seus canais, de um modo geral apresentam compasso composto e tonalidade menor, a textura da linha inferior representando pequenas ondulações.



Fig. 8: Análise introdução.

A fermata na dominante de Sol maior caracteriza o fim da introdução e a anacruse marca o começo do tema principal. Este tema tem o compasso 3 por 4, característico da mazurka e da polka-mazurka.



Fig. 9: Tema principal.

Segundo a análise abaixo, encontramos dois arpejos em ziguezague (um em G e outro em D7) formando o elemento característico desse tema. Também verificamos que as notas estruturais da frase remetem aos motivos básicos, apresentados na introdução.

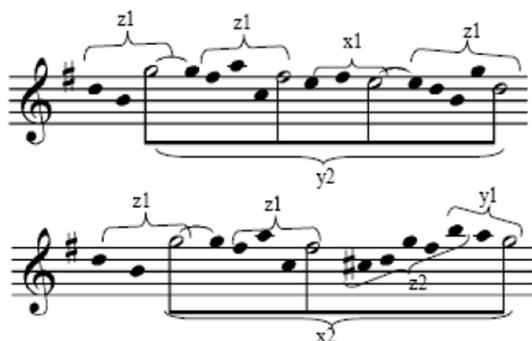


Fig. 10: Análise da subseção a.

As subseções a, b, c são compostas por dois períodos idênticos com modificações cadenciais em cada final, em função do que, para a realização da análise, selecionei a primeira e a última frase da cada uma dessas subseções. Vemos que, com tantos períodos idênticos, num nível médio de forma, acontece muita repetição. Em seguida acontece a subseção b, na região da dominante.



Fig. 11: Subseção b do tema principal.

O ritmo é praticamente o mesmo, com alguma variação. Os motivos aparecem em uma configuração diferente:

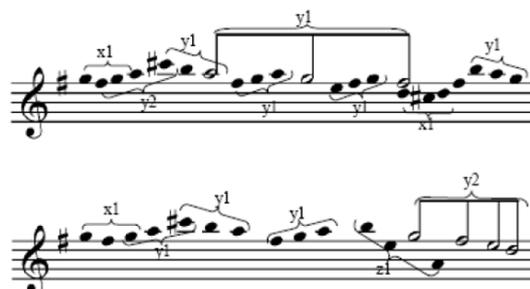


Fig. 12: Análise da subseção b.

Seguindo adiante, a primeira parte (c) - ver macro-estrutura na fig. 5 - do trio contrasta com as seções anteriores principalmente pela dinâmica em fortíssimo e pela região tonal, subdominante (Dó maior).



Fig. 13: Subseção c - trio.

Neste trio é introduzido o ritmo do “galope”, que segundo o dicionário Grove é semelhante à outra variação de polka, a “Sch-nell polka”<sup>21</sup>, literalmente polka ligeira. A figuração rítmica típica da mazurka, com o acento no segundo tempo do compasso, aparece agora claramente. Um movimento diatônico ascendente em fusas caracteriza o galope.

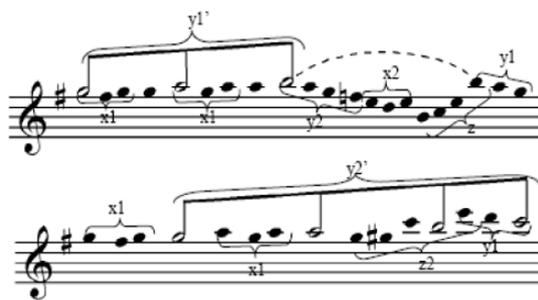


Fig. 14: Análise da subseção c - trio.

<sup>21</sup> Grove Dictionary. Verbetete Mazurka, pg. 865

A subseção (d) - ver Figura 5: macro-estrutura - começa em fá maior (relação de IV grau com a tonalidade anterior).



Fig. 15: Subseção d.

O ritmo mantém o acento (segundo tempo) da subseção c e as frases desta subseção contrastam com a das seções anteriores. Temos agora um período onde o antecedente toniciza dó maior e o a conseqüente modula para sol maior.



Fig. 16: Subseção d (continuação).

Abaixo a análise motívica:

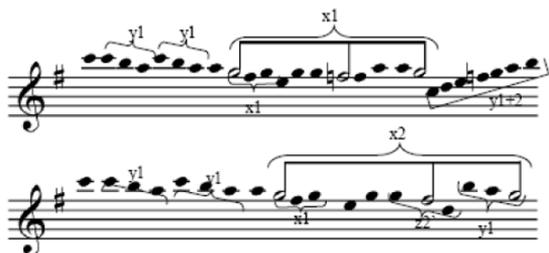


Fig. 17: Análise da subseção d.

Em seguida, a partir da anacruse, começa um movimento cadencial com contorno melódico/motívico bastante rico (Fig. 18 e Fig. 19).

Abaixo segue uma síntese das duas frases acima:



Fig. 20: Síntese analítica do mov. cadencial.

A coda reexpõe o tema principal e no final o compositor ensaia ritmicamente uma marcha recapitulando o motivos y:



Fig. 21: Coda.

A análise da obra revela uma forte coerência motívica e economia de material na construção dos temas. Revela ainda uma harmonia funcional simples, porém, com tensões de sexta e nona adicionadas que conferem um colorido.



Fig. 18: Movimento cadencial.



Fig. 19: Análise do movimento cadencial.

do especial aos acordes. Ritmicamente é muito rica, pois mescla diversos gêneros de salão: o “gondoleiro veneziano” na introdução, um ritmo com acento sincopado no tema principal, uma “mazurka-galopante” e por fim uma marcha. Todavia, o acompanhamento é monótono, praticamente igual do começo ao fim.

## 7. Considerações finais

A comparação entre as duas peças de salão, ambos do gênero Mazurka, mostrou um grande contraste estilístico, que reflete as diferenças de tempo, lugar e influências. Nos aproximadamente vinte anos que separam estas obras, muitas idéias se transformaram dentro do salão burguês. Começamos com Chopin aprimorando as danças tipicamente polonesas e levando-as à Paris e conseqüentemente difundindo-as mundo afora. Mazurka, Polka e a híbrida Polka-Mazurka, chegam aos trópicos e recebem diferentes cores e ritmos. J. J. Goyanno, por sua vez, reproduz à sua maneira, a musicalidade latina dentro deste gênero polonês.

## 8. Anexo - Tabela

Mot	Elemento
x1	Bordadura diatônica superior ou inferior
x2	Bordadura cromática superior ou inferior
y1	Três notas por grau conjunto
y2	Quatro notas por grau conjunto
z1	Arpejos em ziguezague
z2	Saltos arpejados alcançados por aproximação cromática ou diatônica.

Tabela 1 – material motivico da obra

## Referencial Bibliográfico

MURICY, Kátia. *A Razão cética: Machado de Assis as questões de seu tempo...* São Paulo: Companhia das letras, 1988.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Sala Cecília Meireles, 1967.

WEBER, Max. *Os fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

NOVAIS, Fernando A. *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

MOORE, Tom. *A Visit to Pianopolis: Brazilian music for piano at the biblioteca Alberto Nepomuceno*. URL: <http://muse.jhu.edu/journals/notes/v057/57.1moore.pdf>, 2000.

TROCHIMCZYK, Maja. *Mazur (Mazurka)*. <http://www.fiu.edu/~kneskij/mazurka/>. Acesso em 4 nov 2008.

CASTAGNA, Paulo. *Apostila do curso História da Música Brasileiro do Instituto de Artes da UNESP*. Capítulo XI: A música urbana de salão no século XIX.

TEMPERLEY, Nicholas. *Chopin*. Tradução Celso Loureiro Chaves. 1989.

BOURNIQUEL, Camille. *Chopin, Frédéric François*. [Tradução Élcio Fernandes]. São Paulo: Martins Fontes, 1990.