LUÍS FELIPE GIAMPAULO SARRO

**Forma na obra pianística de Johannes Brahms:
Variações sobre um tema de Haendel**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Amílcar Zani Netto.

São Paulo
2014

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, a quem devo a possibilidade material de ter estudado
Música

Ao amigo e professor Amílcar, pela disposição e paciência com que se
dedicou a me transmitir seus conhecimentos ao longo desses anos

RESUMO

SARRO, L. F. G. - **Forma na obra pianística de Johannes Brahms: Variações sobre um tema de Haendel**. 2014. 160 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Enquanto Schoenberg considerou Brahms um “progressista”, parte de seus contemporâneos – por exemplo, Wagner – o classificava como conservador.

A razão para tal rótulo era o apreço que Brahms tinha pelas formas clássicas e barrocas. Diferente dos outros românticos, estatisticamente o *allegro* de sonata é o procedimento composicional mais recorrente em todos os movimentos de sua obra. Além disso, chegou a dominar com maestria a arte de escrever fugas, cânones e outros gêneros barrocos, incorporando-os na sua linguagem musical com naturalidade.

Este trabalho vem apresentar como a obra pianística de Brahms se situa perante seus contemporâneos – mais especificamente com relação à forma – e quais as motivações pessoais e sociais que o fizeram adotar essa postura estética.

Um breve resumo de suas obras é apresentado seguido de uma análise das **Variações sobre um tema de Haendel** para demonstrar como sua obra dialoga com o arcaico e o moderno, sendo ao mesmo tempo antiga, clássica e romântica.

Palavras-chave: Composição Musical. Romantismo. Forma. Interpretação. Piano

ABSTRACT

SARRO, L. F. G. – **Form in Johannes Brahms's piano works: Variations on a theme by Haendel. 2014.** 160 f. Thesis (MA) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2014.

Schoenberg once said Brahms was a “progressive”, while his contemporaries – Wagner, for instance – would classify him as a conservative.

The main reason for that was that Brahms enjoyed classic and baroque forms. Apart from the other romantic composers, *allegro* de sonata is statistically the most recurring compositional procedure in all movements of his output. Besides, he conquered how to write fugues, canons and other baroque genres, inserting them naturally in his musical language.

This thesis presents how Brahms's piano works relate with those of his contemporaries – more specifically regarding form – and what was his personal and social motivation to adopt this aesthetical position.

A brief about his works will be presented followed by an analysis of **Variations on a theme by Haendel**, in order to demonstrate how his output makes a dialogue with the old and modern, being at the same time antique, classic and romantic.

Palavras-chave: Composição Musical. Romantismo. Forma. Interpretação. Piano

LISTA DE FIGURAS

Capa: *A Chegada de Brahms No Céu*, recorte de Otto Böhler

Figura 1 Liszt - Bagatelle sans tonalité S216a: exemplo de dissolução do sistema tonal	22
Figura 2 Debussy - Etude pour les degrés chromatique: exemplo de dissolução do sistema tonal	22
Figura 3 Chopin – Prelúdio Op. 28 no. 3 – Acompanhamento com elementos motivicos da melodia (ROSEN, 2000).....	23
Figura 4 Alkan – Le chemin de fer Op. 27	23
Figura 5 Liszt-Berlioz – Sinfonia Fantástica – O piano representando uma orquestra..	24
Figura 6 Schumann – Nachtstücke Op. 23 – Ciclo de quintas em homenagem aos barrocos	25
Figura 7 Bach - Fuga no. 24 do Cravo Bem Temperado livro I: sequência	26
Figura 8 Sequência presente no Quarteto de Cordas Op. 131 de Beethoven: reavivamento da obra de Bach e intertextualidade	26
Figura 9 Sequência presente na fuga para quarteto de cordas Op. 81 de Mendelssohn: reavivamento da obra de Bach e intertextualidade	26
Figura 10 Fuga da Partita no. 6 de Bach	27
Figura 11 Franck - Prelúdio, Coral e Fuga: releitura romântica de características barrocas. Alusão à fuga da Partita no. 6 de Bach, com sujeito invertido	27
Figura 12 Mendelssohn – Canção sem palavras Op. 19b no. 6.....	27

Figura 13 Brahms – Variações sobre um tema de Paganini – Virtuosismo inspirado por Tausig.....	28
Figura 14 Brahms – Sonata para piano no. 3 Op. 5 – Transformações temáticas do primeiro movimento	30
Figura 15 Liszt – St François de Paule: marchant sur les flots – Exemplo de peça construída sob extensiva transformação temática	31
Figura 16 Schubert - Wanderer: ostinado sobre motivo do tema em transição harmônica para o segundo movimento.....	32
Figura 17 Liszt - Sonata: motivo em ostinato na transição para o segundo movimento como procedimento composicional em alusão a Schubert.....	33
Figura 18 Brahms - Rapsódia Op. 119 no. 4: exemplo de métrica irregular (WOLFF, 1990).....	36
Figura 19 Brahms - Rapsódia Op. 119 no. 4: interpretação de Schnabel (WOLFF, 1990)	36
Figura 20 Brahms - Intermezzo Op. 118 no. 2: exemplo de inovação harmônica, com um tema que não se estabiliza na tônica.....	37
Figura 21 Brahms, no enterro de Clara Schumann.....	41
Figura 22 Rapsódia Op. 79 no. 2 - 1o. grupo temático.	43
Figura 23 Rapsódia Op. 79 no. 2 - Início do 2o. grupo temático: região de ré menor. ..	43
Figura 24 Rapsódia Op. 79 no. 2 - Rallentando escrito da figura marcial do baixo do segundo tema, presente no desenvolvimento	44
Figura 25 Intermezzo Op. 117 no. 2 - Ambos os temas são baseados no mesmo motivo.	45

Figura 26 Intermezzo Op. 117 no. 2 - Re-exposição do segundo grupo temático: região da tônica. Tema transfigurado em coda para conclusão da peça	46
Figura 27 Tabela das intensidades (LITTLEWOOD, 2004)	50
Figura 28 Espectro da variação 1	50
Figura 29 Espectro da variação 2	51
Figura 30 Espectro da variação 3	51
Figura 31 Espectro da variação 4	51
Figura 32 Espectro da variação 5	51
Figura 33 Espectro da variação 6	52
Figura 34 Espectro da variação 7	52
Figura 35 Espectro da variação 8	52
Figura 36 Espectro da variação 9	52
Figura 37 Espectro da variação 10	53
Figura 38 Espectro da variação 11	53
Figura 39 Espectro da variação 12	53
Figura 40 Espectro da variação 13	53
Figura 41 Espectro da variação 14	54
Figura 42 Espectro da variação 15	54
Figura 43 Espectro da variação 16	54
Figura 44 Espectro da variação 17	54
Figura 45 Espectro da variação 18	55
Figura 46 Espectro da variação 19	55
Figura 47 Espectro da variação 20	55

Figura 48 Espectro da variação 21	55
Figura 49 Espectro da variação 22	56
Figura 50 Espectro da variação 23	56
Figura 51 Espectro da variação 24	56
Figura 52 Espectro da variação 25	56
Figura 53 Extração da linha melódica do tema, removendo-se os volteios e ornamentos	58
Figura 54 Segunda variação da Suite HWV 434 de Haendel.....	59
Figura 55 Tábua de ornamentação de W F Bach (PALMER, 1994)	62
Figura 56 Uma possibilidade de articulação e ornamentação para o tema.....	63
Figura 57 Dois últimos compassos do tema, com notas de passagem	63
Figura 58 Ornamentos, símbolos e execução do tratado de Geminiani	65
Figura 59 Beethoven - Variações Diabelli: ornamento se torna elemento passível de variação.....	67
Figura 60 Relação entre a primeira variação e o tema	68
Figura 61 Progressão no baixo como no tema.....	68
Figura 62 Relação das variações 1 e 2 com o tema	71
Figura 63 Progressão no baixo como no tema.....	71
Figura 64 Beethoven - imitação nas Variações Diabelli.....	72
Figura 65 Motivo que dá origem às variações 4, 5 e 6	73
Figura 66 Acentos no tempo fraco da variação 4 são transformações da variação 1	74
Figura 67 Estrutura da 4a. variação repete a estrutura do tema.....	75
Figura 68 Brahms - Cânone das Variações Op. 21 no. 1	76

Figura 69 Relação do cânone com os volteios do tema.....	76
Figura 70 Liszt - La chasse - exemplo de caça.....	77
Figura 71 Alkan - Quasi Caccia Op. 53.....	77
Figura 72 Schumman - Jadlied - exemplo de caça do Álbum para a Juventude Op. 68	77
Figura 73 Inter-relação entre as variações: acentos no tempo fraco.....	78
Figura 74 Inversão de vozes na 8a. variação	78
Figura 75 Inversão de vozes na 1a. variação Goldberg, de Bach	79
Figura 76 Inversão de vozes na 5a. variação Goldberg de Bach	79
Figura 77 Inter-relação entre as variações 7, 8 e 9: transformações do pedal	81
Figura 78 Alternância entre f e p , modo maior e menor, na variação 10	81
Figura 79 Motivo do tema na variação 11	82
Figura 80 Chopin Op. 25 no. 7: exemplo de polifonia acompanhada	83
Figura 81 Rachmaninov Op. 23 no. 5: exemplo de polifonia acompanhada	83
Figura 82 Brahms - Sonata Op. 5: exemplo de polifonia acompanhada	84
Figura 83 Brahms - Dança húngara no. 6 - Lasso	85
Figura 84 Liszt - Rapsódia Húngara no. 6 – Lasso semelhante ao de Brahms, com acompanhamento na forma de acordes bloqueados no tempo fraco	86
Figura 85 Similaridade da variação 14 com o tema	87
Figura 86 Relação da variação 15 com os volteios do tema.....	88
Figura 87 Repasse de notas para execução da variação 15	89
Figura 88 Relação da variação 16 com os volteios do tema.....	89
Figura 89 Relação entre elementos da variação 15 com a 16: variação de variação.....	90
Figura 90 Brahms - Regenlied Op. 59: notas repetidas como alusão a pingos de chuva	91

Figura 91 Motivos do tema presentes na variação 17	92
Figura 92 Inter-relação dos elementos da variação 17 com a 18: variação da variação. 92	
Figura 93 Inversão de vozes na Suíte HWV 434 de Haendel	93
Figura 94 Inversão de vozes no Harmonious Blacksmith de Haendel (LITTLEWOOD, 2004).....	93
Figura 95 Repasse de notas para a execução da variação 18.....	94
Figura 96 Brahms Op. 76: nota final de um movimento como prenúncio do próximo..	94
Figura 97 Chopin Op. 25: nota final de um estudo como prenúncio do próximo	95
Figura 98 Nota final da variação 18 como prenúncio da variação 19	95
Figura 99 Mordente de mordente: estrutura fractal	96
Figura 100 Brahms - Sarabanda 1	98
Figura 101 Brahms: Sarabanda 2	99
Figura 102 Bach - Chacona BWV 1004	100
Figura 103 Brahms - transcrição da chacona de Bach: fiel à versão original	100
Figura 104 Busoni - transcrição virtuosística romântica da chacona de Bach: mais distante do texto original	100
Figura 105 Brahms - Variações Op. 21 no. 2: estrutura quase de uma chacona.....	101
Figura 108 Bach - Sonata para violino BWV 1001: exemplo de Siciliana	102
Figura 106 Brahms: passacaglia da Sinfonia no. 4, transcrição para piano solo por Otto Singer.....	103
Figura 107 Haendel - Concerto Grosso Op. 6 no. 8: exemplo de Siciliana.....	104
Figura 109 Tábua do pedal das variações 20-25 (LITTLEWOOD, 2004).....	105
Figura 110 Variação 20 com volteios do tema.....	106

Figura 111 Variação 21: apoggiaturas e a linha melódica do tema.....	106
Figura 112 Couperin - Concert Royale no. 3: exemplo de musette.....	107
Figura 113 Mordentes da variação 23	108
Figura 114 Variação 23: progressão no baixo.....	108
Figura 115 Haendel - Suite HWV 434: exemplo de variação dupla	109
Figura 116 Variação 24 é o duplo da variação 23 (LITTLEWOOD, 2004)	109
Figura 117 Brahms - Variações Op. 21 no. 1: textura similar à 25a. variação Haendel	110
Figura 118 Relações motivicas da fuga com o tema	112
Figura 119 Alusão à Toccata e Fuga BWV 565 de Bach.....	113
Figura 120 Haendel - Suite HWV 434 - Prelúdio: caminho harmônico extenso e não trivial.....	115

SUMÁRIO

1. Introdução	14
2. Forma musical	17
3. Romantismo e forma	21
4. Brahms: o musicólogo	34
5. Forma na obra de Brahms.....	42
6. Variações sobre um tema de Haendel Op. 24	48
6.1 Tema	57
6.2 Variações 1, 2 e 3	66
6.3 Variações 4, 5 e 6	73
6.4 Variações 7 e 8	77
6.5 Variações 9 a 12	80
6.6 Variações 13 e 14	84
6.7 Variações 15 e 16	87
6.8 Variações 17 e 18	90
6.9 Variação 19.....	95
6.10 Pedal das variações 20 a 25.....	104
6.11 Fuga.....	111
7. Conclusão	116
8. Referências	119
9. Anexos.....	127

1. Introdução

O motivo da escolha pelo vestibular para o curso de Computação – minha primeira e única opção na Fuvest – é algo de difícil explicação até mesmo para mim. No entanto, a paixão pela música, que se manifestou aos meus dois anos de vida e sempre foi maior que meus interesses pelas ciências exatas, nunca me abandonou durante todo esse tempo. E foi justamente durante minha graduação na USP que pude conhecer o Prof. Amílcar Zani, com quem começaria a ter aulas de piano e graças a quem seria possível, mais tarde, realizar o presente trabalho.

Ainda me lembro a primeira vez que uma obra de Brahms me sensibilizou profundamente a ponto de considerá-lo um dos meus compositores favoritos. O *Intermezzo Op. 118 no. 2*, com seu caráter intimista, cativou-me logo na primeira audição. Cheguei a considerá-lo de uma beleza celestial e o elegi como a música mais bonita do mundo – juntamente com o **Concerto para piano no. 2** e a **Sonata para piano no. 3**, que só fui conhecer posteriormente.

Continuando meus estudos descobri, no entanto, que para Brahms nos elevar aos céus foi preciso realizar muito esforço aqui mesmo na Terra. Brahms estudou incansavelmente os mestres do passado. Era excessivamente autocrítico e descartava suas composições caso não ficasse completamente satisfeito com o resultado. Refletia incessantemente sobre música e sobre forma musical.

A figura de Beethoven era para ele ao mesmo tempo inspiração e temor. Ele o considerava o mestre da forma, e sua figura o atormentava a ponto de só ter concluído

sua **Primeira Sinfonia** após ter destruído várias versões anteriores a ela. Como poderia ousar escrever uma sinfonia depois de Beethoven ter publicado nove obras-primas desse gênero? Sua personalidade era centrada: não era impulsivo em sua produção. Gostava de discutir e levar em conta a produção do passado, e só após muito estudo e reflexão chegava a realizar a “Música do Futuro”.

Nas páginas seguintes, pretendo mostrar como Brahms se situava em relação ao trabalho de seus contemporâneos, como sua personalidade e sua formação musical influenciaram seu estilo e como conseguiu realizar, de maneira única, uma fusão da música antiga com a música moderna.

A seguir, proponho uma análise das **Variações sobre um tema de Haendel** com a finalidade de exemplificar o material exposto.

Para iniciar a discussão sobre forma e avaliar conceitos, consulte obras de grandes pensadores como Dahlhaus (1989), Goetschius (1904), Hanslick (2011), Schoenberg (1950) e Stravinsky (2013). Meu objetivo foi compreender e comparar conceitos, verificando a existência ou não de similaridade entre eles buscando, assim, a essência do que é forma em música.

O resumo histórico da maneira pela qual o romantismo tratou a forma foi baseado principalmente no livro de Alfred Einstein, **La música em la época romántica**. Tal escolha se deu pelo caráter didático e pela riqueza das informações ali contidas. Utilizei também as obras de Charles Rosen (2000) e Julio Bas (1977).

A análise teve como fonte de inspiração o livro de Julian Littlewood, **The Variations of Johannes Brahms**. O pai de Littlewood foi aluno de Schoenberg e testemunhou sua maneira criativa de analisar as obras de Brahms. O trabalho de

Littlewood apresenta um resumo de todos os conjuntos de variações de Brahms, tanto suas características intrínsecas como extrínsecas – ou seja, como cada obra dialoga com as outras que Brahms também escreveu, quais são suas semelhanças e diferenças.

Littlewood cita a intertextualidade com gêneros barrocos nas **Variações sobre um tema de Haendel**. Para aprofundar a questão, consulte o trabalho de especialistas em música antiga, como Robert Donington (1982), Nikolaus Harnoncourt (1988) e principalmente Judy Tarling (2001).

Michael Musgrave é citado por Littlewood e é reconhecidamente uma das autoridades sobre Brahms, o que o torna fonte importante na presente pesquisa. Escreveu inúmeros artigos e livros sobre Brahms. Utilizei especialmente a biografia (MUSGRAVE, 1987) e o **Performing Brahms: early evidence of performance style**, trabalho que focaliza a interpretação da obra de Brahms a partir de evidências históricas.

A versão original da correspondência de Johannes Brahms em **Life and Letters**, de Styra Avins (1997), se configura como documento primordial para a compreensão das evidências históricas. Também utilizei dois livros de George Bozarth: **The Brahms-Keller Correspondence** e **Johannes Brahms and George Henschel**.

Com este trabalho, pretendo apontar a riqueza ímpar da obra pianística de Brahms, a importância sempre presente da questão formal em suas composições, com a finalidade de oferecer a ouvintes e intérpretes recursos que possam conduzir a uma compreensão mais ampla de sua obra.

2. Forma musical

"Em arte, quando falo 'beleza', não estou falando de boniteza, mas de forma. Arte é forma. Não é do bonito que estamos falando. A forma, a beleza, revela o ser das coisas."

Assim declara a escritora Adélia Prado, numa palestra sob o título "O poder humanizador da poesia", exibida pelo programa "Sempre um papo" da TV Câmara (PRADO).

É interessante contrastar a ideia de beleza como forma com a associação que o romantismo musical fez da forma como conservadorismo (DAHLHAUS, 1989). Um exemplo disso é a frase citada por Schoenberg em seu famoso artigo "Brahms, o progressista" segundo a qual Brahms costumava se irritar quando o consideravam conservador, academicista, classicista, em oposição a Wagner, o progressista.

Independente de sua irritação, é notável que em toda a obra de Brahms a forma estatisticamente mais recorrente seja o *allegro de sonata* (MUSGRAVE, 1999), tal qual os compositores clássicos. Isso destoa do perfil romântico e da liberdade formal decorrentes da transformação temática de Liszt, dos rondós de Schumann, das peças líricas para piano de Chopin, ou do próprio uso da forma sonata de maneira desintegrada nos poemas sinfônicos e nas sinfonias de Berlioz, em que a forma se adapta a todo instante às intenções de "expressividade musical", segundo palavras do Dahlhaus.

Mas qual seria o devido peso que a forma tem na música, para que uma

acusação de formalismo a Brahms o irritasse tanto?

É possível encontrar uma visão romântica sobre a forma musical na estética do pensador contemporâneo de Brahms, Eduard Hanslick. Embora não seja a visão predominante da época, Brahms, o “romântico conservador”, era um dos compositores que Hanslick mais apreciava. Segundo ele, na música, diferentemente das artes plásticas, o conteúdo é indissociável da forma. Ao defender a tese da música abstrata, conclui que as “formas sonoras em movimento” não dizem outra coisa além delas mesmas.

Em rigor, só pode falar-se do conteúdo de uma obra de arte quando a uma forma se opõe tal conteúdo. Por conseguinte, os conceitos de “conteúdo” e de “forma” condicionam-se e complementam-se entre si. Onde não surge uma forma que o pensamento possa separar de um conteúdo, também não existe qualquer conteúdo autônomo. Mas, na música, vemos o conteúdo e a forma, o tema e a configuração, a imagem e a ideia confundidos numa unidade obscura e indivisível. A esta peculiaridade da arte sonora, em que a forma e o conteúdo são inseparáveis, contrapõem-se abruptamente a poesia e as artes plásticas, as quais podem representar de forma diversa o mesmo pensamento, o mesmo acontecimento. (...) Na música, não existe um conteúdo frente à forma, porque não tem forma alguma fora do conteúdo. (HANSLICK, 2011)

A visão de Hanslick sobre forma e conteúdo musical influenciou bastante o pensamento do século XX. A música expressa ela mesma, pois não teria o poder de expressar “um sentimento, um estado mental, humor psicológico, da natureza, etc.”. (STRAVINSKY, 2013)

No entanto, já em Schoenberg encontramos uma opinião diversa. Para ele, a forma não torna a música bela nem lhe acrescenta ideias: apenas serve para trazer clareza à ideia musical.

Form in Music serves to bring about comprehensibility through memorability. Evenness, regularity, symmetry, subdivision, repetition, unity, relationship in rhythm and harmony and even logic — none of these elements produces or even contributes to beauty. But all of them contribute to an organization which makes the presentation of the musical idea intelligible. The language in which musical ideas are expressed in tones parallels the language which expresses feelings or thoughts in words, in that its vocabulary must be proportionate to the intellect which it addresses, and in that the aforementioned elements of its organization function like the rhyme, the rhythm, the meter, and the subdivision into strophes, sentences, paragraphs, chapters, etc. in poetry or prose¹. (SCHOENBERG, 1950)

Pode-se concluir, portanto, que para Schoenberg a forma esteja dissociada do seu conteúdo, uma vez que uma mesma ideia musical, que é onde a beleza realmente se encontra, é passível de ser apresentada sob diversas formas, sejam elas mais ou menos claras.

Para tornar possível o estudo da forma na obra do Brahms, diante da divergência de concepções existentes, inicialmente devemos encontrar uma base em comum a elas. Diante do exposto, o que se pode extrair de concordância entre elas é que forma é uma **necessidade**. Se ela for dissociada do conteúdo musical e servir para trazer compreensão às ideias musicais, a boa forma é necessária à clareza. Por outro lado, se ela for por si só indissociável do conteúdo musical, segundo pensava Hanslick, ela é tão imprescindível quanto o próprio conteúdo musical, pois são a mesma coisa.

1 Forma em Música serve para evidenciar a compreensibilidade por meio da memória. Regularidade, simetria, subdivisão, repetição, unidade, relações entre ritmo e harmonia e até mesmo lógica — nada desses elementos produz ou até mesmo contribui para a beleza. Porém todos eles contribuem para uma organização que torna a apresentação da ideia musical inteligível. A linguagem em que as ideias musicais são expressas em notas se equipara à linguagem que expressa sentimentos ou pensamentos em palavras, no sentido que seu vocabulário deve ser proporcional ao intelecto do receptor, e também que os elementos de sua organização acima mencionados funcionam da mesma forma que a rima, o ritmo, a métrica e a subdivisão em estrofes, sentenças, parágrafos, capítulos, etc. na poesia e na prosa. (tradução do autor)

Sendo assim, uma concepção de forma que satisfaz ambas as visões é a de Goetschius, importante teórico de composição, segundo a qual forma é Ordem.

Thus interpreted, the necessity of form, that is, Order, in the execution of a musical design appears as obvious as are the laws of architecture to the builder, or the laws of creation to the astronomer or naturalist; for the absence of order, that is, Disorder, constitutes a condition which is regarded with abhorrence and dread by every rational mind.² (GOETSCHIOUS, 1904)

A seguir, vamos iniciar uma jornada para verificar como o romantismo tratou da Ordem na música.

2 Assim interpretada, a necessidade da forma, ou seja, Ordem, na execução de um plano musical parece tão óbvia quanto as leis da arquitetura para o engenheiro, ou as leis da criação para o astrônomo ou naturalista; pois a ausência de ordem, ou seja, Desordem, constitui uma condição de repugnância cuja mente racional teme. (T.A.)

3. Romantismo e forma

O Romantismo na música foi um movimento revolucionário contrário às gerações anteriores. Por isso, os românticos rejeitam aquilo que consideram clássico. Os ideais de valorização da intimidade, da originalidade e das expressões subjetivas, juntamente com a conjectura econômica pós-revolução francesa, possibilitaram o surgimento de artistas independentes. A música já não mais tinha função predominantemente social: adquiriu *status* de arte superior. Os compositores passaram a não mais escrever obras para um evento social, e sim obras para a posteridade. A individualidade, a busca do exótico, do bucólico, foi tornando a música mais rica, mais variada, porém os artistas já não mais falavam uma linguagem comum: cada um possuía sua própria visão, muitas vezes antagonizando à de seus contemporâneos. Os diversos contrastes presentes no movimento romântico culminaram no século XX com a ruptura da música enquanto linguagem comum, quando o distanciamento entre ouvinte e compositor adquire seu auge. A partir de então, a dissolução do sistema tonal fez cada compositor adotar sua própria maneira de escrita, já sem garantias de compreensibilidade por parte do ouvinte.

Do ponto de vista da percepção, o racionalismo deu lugar à expressão dos sentimentos e das sensações individuais. O desenvolvimento timbrístico ganhou destaque, por tentar resgatar a primitiva experiência que o homem teve com a música, toda ela mágica e sensorial. A orquestração ganha novas dimensões, e em 1844 Hector Berlioz publicou seu **Tratado de Instrumentação**. Também nas obras para piano o

Figura 1 Liszt - Bagatelle sans tonalité S216a: exemplo de dissolução do sistema tonal

Figura 2 Debussy - Etude pour les degrés chromatiques: exemplo de dissolução do sistema tonal

timbre ganha destaque, e a escrita se diversifica. A melodia acompanhada por baixo *alberti* do classicismo dá a vez a uma fusão em que o acompanhamento ganha elementos motivicos da melodia. As obras de Chopin, inspiradas pelo *bel canto*, privilegiam uma melodia com timbre menos denso.

Figura 3 Chopin – Prelúdio Op. 28 no. 3 – Acompanhamento com elementos motivicos da melodia (ROSEN, 2000)

Já Franz Liszt adota uma postura oposta e busca no piano reproduzir a riqueza do colorido orquestral, inclusive com bem sucedidas transcrições das sinfonias de Ludwig van Beethoven e da Sinfonia Fantástica de Hector Berlioz. Chales-Valentin Alkan escreve em 1844 **Le chemin de fer**, buscando imitar no piano os sons de uma locomotiva, dando início a uma tendência que no século XX levaria Prokofiev a escrever sua segunda sinfonia, imitando sons de máquinas.

Figura 4 Alkan – Le chemin de fer Op. 27

A busca pelas sensações musicais antes não exploradas levou alguns compositores românticos, como Berlioz, Liszt e Wagner, aderirem ao conceito de

“música programática”, segundo a qual uma peça deveria descrever um programa literário. Outros compositores, como Mendelssohn e Brahms, permaneceram fieis ao ideal da “música abstrata”, livre de programas. Beethoven, o ídolo dos românticos, agradava a ambas linhas de pensamento, pois era por vezes interpretado como supremo compositor formal, por vezes como compositor de músicas descritivas, uma das muitas contradições típicas desse período musical.

Figura 5 Liszt-Berlioz – *Sinfonia Fantástica* – O piano representando uma orquestra

O nacionalismo ganha força entre os artistas, como parte da valorização do indivíduo definida pelo movimento. O conteúdo folclórico é inserido na música erudita, adquirindo uma roupagem idealizada e sofisticada. Liszt escreve 19 **Rapsódias húngaras**, Chopin escreve 23 *Polonaises* e 69 *Mazurkas*, Grieg escreve diversas canções, melodias e danças norueguesas. Também faz parte do período a releitura idealizada do passado, da vida no campo e do homem simples. Felix Mendelssohn localiza e apresenta em 1823-24 a **Paixão Segundo São Mateus**, o que colabora para um reavivamento da obra de Johann Sebastian Bach. Posteriormente, Mendelssohn escreve seis **Prelúdios e Fugas Op. 35** para piano, parafraseando o **Cravo bem temperado**. Brahms chega a estudar os mestres do passado e escreve peças em estilo barroco, tais como sarabandas, gavotas, gigas, cânones e prelúdios corais, além de uma

transcrição para mão esquerda da **Chacona BWV 1004**. Schumann insere ciclos de quintas em suas peças e os declara como homenagem aos barrocos.

Figura 6 Schumann – *Nachtstücke Op. 23* – Ciclo de quintas em homenagem aos barrocos

A valorização da expressão da subjetividade, das emoções íntimas, a música adquirindo *status* de a mais nobre das artes – por ultrapassar os signos e dizer o que as palavras justamente não conseguem fazer –, o retorno do homem às impressões primitivas e mágicas da música garantiram a supremacia da música instrumental durante o período. O redescobrimento da obra de Bach começou com a **Paixão Segundo São Mateus**, mas foram as obras puramente instrumentais, como o **Cravo bem temperado**, que ganharam maior repercussão. Como consequência, adquire espaço um novo gênero de composição: as peças líricas para piano, miniaturas de caráter intimista, amplamente exploradas por Mendelssohn em suas **Canções Sem Palavras**, Chopin em seus **Noturnos**, Grieg em suas **Peças Líricas** e Brahms em seus *Intermezzis*.

Por outro lado, a figura do intérprete virtuoso, motivada por Niccolò Paganini e Franz Liszt, ganha força. Nas obras de Carl Maria Weber, a intimidade desaparece e dá lugar a variações, *polonaises*, rondós e **Grandes Sonatas** com escrita brilhante,

Figura 7 Bach - Fuga no. 24 do Cravo Bem Temperado livro I: sequência

Figura 8 Sequência presente no Quarteto de Cordas Op. 131 de Beethoven: reavivamento da obra de Bach e intertextualidade

Figura 9 Sequência presente na fuga para quarteto de cordas Op. 81 de Mendelssohn: reavivamento da obra de Bach e intertextualidade

Figura 10 Fuga da Partita no. 6 de Bach

Figura 11 Franck - Prelúdio, Coral e Fuga: releitura romântica de características barrocas. Alusão à fuga da Partita no. 6 de Bach, com sujeito invertido

Figura 12 Mendelssohn – Canção sem palavras Op. 19b no. 6

momentos de bravura, pensando no evento social que seria sua execução nas salas de concertos. Impressionado por Carl Tausig, Brahms chega a escrever dois cadernos de **Variações sobre um tema de Paganini**, porém logo mais abandona a escrita virtuosística em suas últimas peças, como resposta ao que Clara Schumann tanto falava a seus alunos: *keine Passagen!*, uma expressão contrária ao virtuosismo ausente de conteúdo musical.

Figura 13 Brahms – Variações sobre um tema de Paganini – Virtuosismo inspirado por Tausig

Com relação à forma, vimos anteriormente a predileção por miniaturas. Não que nos períodos anteriores não houvesse espaço para o gênero lírico. Mesmo Beethoven chegou a escrever diversas **Bagatelas Opp. 33, 119 e 126**, momentos inegavelmente líricos. Com o Romantismo, no entanto, o que estava em jogo não era a condensação temática, e sim a expressão sentimental. Vasta parte da obra pianística de Schumann são uma sucessão de pequenos momentos musicais, como em *Davidsbündler*, *Kreieriana* e *Carnaval*.

O romantismo é marcado por exageros e contradições. A riqueza de variação de caráter da obra de Schumann contrasta com o rigor formal de Brahms, o que os torna compositores tão próximos e ao mesmo tempo tão distantes. Tais características foram muito bem definidas por René Leibowitz, quando imagina que o compositor ideal seria a hipotética fusão de Brahms com Schumann:

Na obra de Schumann encontramos frequentemente – quase em cada página – aquilo a que podemos chamar centelha de gênio. Ideias extraordinárias, melodias admiráveis, do ponto de vista da sua originalidade, são-nos oferecidas, bem como progressões harmônicas de rara precisão e grande riqueza; elementos rítmicos transbordantes de vitalidade e de força propulsiva incluem-se nas constantes que

marcam com o seu cunho e para todo o sempre a arte de Schumann. Mas quantas vezes, também, este grande artista nos dá a impressão de que não sabe ao certo o que fazer com todas essas ideias; quantas vezes nos decepciona com repetições fatigantes dum elemento qualquer (em vez de deduzir formas novas), o que acaba justamente por privar tal elemento da sua beleza inicial! Tais discrepâncias são tão frequentes quanto irritantes e acabam por esgotar a paciência do auditor mais entusiasta. Que acontece em contrapartida com Brahms? Em certo sentido é exatamente o contrário do que se passa com Schumann. Somos, constantemente, atingidos pela sua técnica prodigiosa, pela sua ciência da variação e da elaboração, pelo cuidado minucioso que emprega nos desenvolvimentos motivicos, mas também somos, por vezes, impressionados por uma certa pobreza de criação musical, por uma falta real de ideias originais e, algumas vezes, por traços acadêmicos que chegam a tornar suspeitas as melhores qualidades desse músico. (LEIBOWITZ)

Quanto às grandes formas, o *allegro* de sonata, desenvolvido por Haydn e amplamente utilizado pelos seu contemporâneos clássicos, foi adotado e extrapolado por músicos como Mendelssohn, Berlioz, Brahms e Anton Bruckner, seguindo o exemplo das últimas sonatas de Beethoven. Outros compositores, como Liszt, Richard Wagner e Modest Mussorgsky a renegaram, optando pela exploração de uma forma nova, baseada inteiramente na exaustiva transformação temática, em oposição ao desenvolvimento temático, típico da síntese dialética entre os múltiplos temas da sonata.

Para os românticos que privilegiaram a forma sonata, o apreço pelas liberdades individuais garantiram que ela se diferenciasse do esquema clássico. Schumann em sua primeira sonata escreve um *finale* em uma forma complexa, um híbrido de sonata rondó com sonata sem desenvolvimento. Brahms na **Sonata para piano no. 3 Op. 5** escreve um *allegro* de sonata em que desenvolvimento temático se confunde com transformação temática. (FRISCH, 1990). Podemos analisá-la como uma sonata com ampla exploração

Figura 14 Brahms – Sonata para piano no. 3 Op. 5 – Transformações temáticas do primeiro movimento

dos motivos temáticos dos dois temas principais (o que Pierre Boulez definiria como **hipertematismo**), ou então como uma sucessão de temas em variação. Seu desenvolvimento marcado por vários episódios – em vez da instabilidade tonal com desenvolvimento motivico – é um forte argumento a favor da segunda possibilidade.

A **Fantasia em dó maior D760 “Wanderer”** de Schubert é um marco na história da música. Escrita em quatro movimentos que se emendam, ela contém elementos da forma sonata mesclado a inovações românticas. O andamento dos

non troppo lento

mf

p tremolando

sempre marcato

p leggiero

p

poco a poco animato il tempo ma non troppo

mf

più marcato

ff

p marcato

cre - scen - do

Figura 15 Liszt – St François de Paule: marchant sur les flots – Exemplo de peça construída sob extensiva transformação temática

movimentos nos lembra o encadeamento de movimentos de uma sonata. Até mesmo a forma dos movimentos intermediários, um tema com variação e um *scherzo*, correspondem à sonata. No entanto, todos os temas de todos os movimentos são na verdade a transformação de um mesmo tema original. Além disso, o *scherzo* tem uma estrutura de *allegro* de sonata, com o trio sendo primeiramente apresentado numa tonalidade contrastante e posteriormente re-exposto na tônica.

Liszt realizou uma transcrição para orquestra do **Wanderer** de Schubert e ainda a utilizou como inspiração para sua sonata, com a qual compartilha bastante elemento em comum. Trata-se de uma sonata de movimento único, mas que dentro de si contém os movimentos de uma sonata convencional, a alternância rápido-lento-rápido. O equivalente ao terceiro movimento contém a re-exposição do segundo tema na tônica, uma alteração do *allegro* de sonata. Além disso, assim como em Schubert, a obra inteira é construída por extensa transformação temática. Uma análise mais detalhada revela semelhanças mais sutis, como por exemplo o ostinato presente em ambas as obras na transição do primeiro movimento para o segundo.

Figura 16 Schubert - Wanderer: ostinato sobre motivo do tema em transição harmônica para o segundo movimento

Figura 17 Liszt - Sonata: motivo em ostinato na transição para o segundo movimento como procedimento composicional em alusão a Schubert

4. Brahms: o musicólogo

Brahms alcançou, em vida, um patamar financeiro privilegiado em relação aos seus contemporâneos. Sabia valer-se das oportunidades. Este fato permitiu que se tornasse um dos pioneiros colecionadores de primeiras edições tanto de partituras quanto de obras literárias, além de possibilitar que fizesse doações pródigas a instituições e indivíduos. Por outro lado, uma vez realizado o empreendimento, o interesse material desaparecia.

Outro paradoxo de sua personalidade era seu comportamento social e sua falta de refinamento. Se por um lado tinha hábitos simples, por outro apreciava o relacionamento e o convívio com os outros.

Em contrapartida, no aspecto musical Brahms parece sintetizar características contraditórias que, nas outras áreas de sua vida, permaneceram em antítese. Segundo Karl Geiringer (1983):

We have learned that Brahms was in some respects unable to reconcile the contradictory elements in his character. In his art, however, he succeeded magnificently in fusing opposing forces into a glorious new unity. In Brahms's music there is no conflict between old and new, between experimental and traditional; instead, a peaceful dialogue leads to a harmonious solution. In his compositions, diametrically opposed artistic elements are completely reconciled. Goethe's famous saying, "Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben" ("Observance of the law alone leads to freedom"), might well have been coined for Brahms's work. We may begin to comprehend the true nature of the composer's art if we keep in mind that in Brahms's music strictness and freedom have reached an indivisible, unique union.³

3 Aprendemos que Brahms em alguns aspectos foi incapaz de conciliar os elementos contraditórios de sua personalidade. Entretanto, em sua arte ele obteve sucesso fundindo forças opostas numa nova

Como exemplo, sua música está calcada nos mestres do passado, de Palestrina a Schumann, passando por Schütz e Schubert. Talvez nenhum outro compositor do século XIX tenha se sentido tão confortável ao lidar com as formas rígidas da música antiga, tais como fugas, cânones, corais prelúdio e motetos (GEIRINGER, 1983). Por outro lado, suas frases assimétricas, irregularidades métricas, estruturas rítmicas complexas, preferência por modulações não convencionais e inserção de notas não harmônicas dentro de acordes são aspectos modernos que em parte superam as inovações revolucionárias de Wagner, a tal ponto que Schoenberg chegou a escrever um extenso ensaio com o título “Brahms: o progressista”.

Nascido em Gängeviertel, distrito de Hamburgo, no dia 7 de maio de 1833, recebeu de seu pai, Johann Jakob Brahms, educação musical desde a infância, aprendendo a tocar violino e violoncelo. Jakob evitava que seu filho tivesse contato com o piano, instrumento que não considerava promissor, mas o fascínio e sua insistência no interesse de aprendê-lo acabou convencendo-o a buscar professores para ensiná-lo. É então que Johannes Brahms se tornou aluno de Eduard Marxsen.

Por alguns anos, Brahms pôde receber uma firme formação pianística, muito embora Marxsen se concentrasse demasiadamente no repertório clássico, enquanto ele já se interessava muito pela música romântica de produção contemporânea.

gloriosa unidade. Na música de Brahms não existe o conflito entre o novo e o velho, entre o experimental e o tradicional; no lugar disso, um diálogo pacífico leva a uma solução harmoniosa. Nas suas composições, elementos artísticos diametralmente opostos são completamente reconciliados. A frase famosa de Goethe “A observação da lei leva à liberdade” funciona bem para a obra de Brahms. Vamos começar a compreender a verdadeira natureza de sua arte se tivermos em mente que em Brahms o rigor e a liberdade alcançaram um estado indivisível, uma união única. (T.A.)

Figura 18 Brahms - Rapsódia Op. 119 no. 4: exemplo de métrica irregular (WOLFF, 1990)

Figura 19 Brahms - Rapsódia Op. 119 no. 4: interpretação de Schnabel (WOLFF, 1990)

Concomitantemente às aulas, Brahms tocava em *Animierkneipen* (“salões de estimulação”, ou prostíbulos) do distrito de St. Pauli para ajudar seus pais no orçamento doméstico, até que finalmente aos 15 anos deu seu primeiro concerto solo como pianista.

Figura 20 Brahms - Intermezzo Op. 118 no. 2: exemplo de inovação harmônica, com um tema que não se estabiliza na tônica

Em 1850, tendo sido contratado como pianista acompanhador para o violinista húngaro Eduard Reményi, Brahms realizou um tour de concertos durante o qual teve a oportunidade de visitar Franz Liszt, em Weimer. Vindo de uma família pobre em condições precárias de vida, ficou atordoado com o excesso de pompa com que Liszt era tratado. A conhecida situação, na qual Liszt toca sua **Sonata em si menor** e quando olha para Brahms o vê dormindo, pode mais ser interpretada não como descaso à música de Liszt, mas como estafa física e mental pela qual Brahms passava, devido à

sua desgastante rotina de trabalho (MACDONALD, 1993). Apesar das distintas concepções musicais, Liszt e Brahms não chegaram a ser inimigos: mantinham uma relação evidentemente distante, mas cordial e de respeito mútuo.

Ainda durante o *tour* ficou amigo do violinista Joseph Joachim, que o apresentou a Clara e Robert Schumann, em Düsseldorf, marcando o início de uma relação duradoura que o influenciaria fortemente em sua carreira de pianista e de compositor. Além disso, esse novo círculo de amizades possibilitou que conhecesse e entrasse em contato com outros músicos famosos, e foi decisivo para que Brahms se tornasse conhecido ao ser elogiado por Schumann em um artigo da *Neue Zeitschrift für Musik*. Nesse período, compôs suas obras iniciais, tais como as 3 **Sonatas para piano Opp. 1, 2 e 5**, **Variações sobre um tema de Schumann Op. 9** e 4 **Baladas Op. 10**.

Em 1857, tornou-se regente e professor pianista num cargo temporário da corte de Detmold. Visitou Viena pela primeira vez em 1862, onde deu concertos e conheceu o crítico Eduard Hanslick, cujas visões sobre música pura e música enquanto linguagem — em oposição à música dramática de Richard Wagner — fizeram com que se aproximassem. Como Brahms teve uma formação bem menos literária do que as de Wagner e Liszt, tornou-se defensor da música abstrata, livre de programa, combinações dramáticas ou quaisquer outros meios, o que fortaleceu sua posição de “sucessor de Beethoven”, conforme Schumann uma vez havia profetizado logo ao conhecê-lo. Nessa fase intermediária de sua vida compôs diversos conjuntos de variação para piano, incluindo os mais famosos sobre temas de Haendel e Paganini, o **Concerto para piano em Ré menor Op. 15**, duas **Serenatas para orquestra** e o primeiro **Sexteto para cordas Op. 18 em Si bemol maior**.

Em 1864, seu pai separou-se de sua mãe, ficando sob responsabilidade de Brahms seus cuidados e o de sua irmã. Sete meses mais tarde sua irmã morreu, o que deixou Brahms bastante abalado. Tal fato, entretanto, serviu de motivação para que ele começasse a trabalhar em uma peça em sua homenagem: o **Réquiem Alemão**.

Os anos 1865 e 1866 foram muito produtivos composicionalmente. Ele completou seu **Sexteto para Cordas Op. 36 em Sol maior**, a **Sonata para violoncelo e piano em Mi menor Op. 38**, e o **Trio para trompa em Mi bemol maior Op. 40**, entre outras peças. Durante os próximos seis anos iria a Viena sazonalmente para reger a *Vienna Singakademia* e passar o inverno, até que finalmente decidiria buscar ali residência permanente para o resto de sua vida, onde chegou a ocupar no contexto musical da cidade uma posição similar àquela de Beethoven.

Em 1868 ocorreu a primeira audição do **Réquiem Alemão**, cujo sucesso acabou por fixar definitivamente sua carreira como compositor, embora ainda não se sentisse seguro para escrever uma sinfonia. Dessa forma, preocupou-se nos anos seguintes quase exclusivamente com peças vocais, tanto de larga escala quanto canções avulsas.

Em 1869, a primeira audição do **Concerto para piano em Ré menor** foi um desastre. Voltou para Hamburgo como regente e compositor. Os próximos três anos com o coral de Hamburgo foram a chave para a sua fase de composição final: a música pré-romântica que ele regia reafirmava sua própria inclinação em direção à música pura. Em 1873 escreveu **Variações num Tema de Haydn Op. 56a** e publicou os dois **Quartetos para cordas Op. 51**, em Dó menor e em Lá menor, reavivando o gênero de quarteto de cordas e ganhando experiência para finalmente dois anos mais tarde publicar

sua primeira sinfonia e em 1877 completar a segunda. Em 1878, viajou para a Itália e ao voltar compôs o famoso **Concerto para violino em Ré maior Op. 77**. A essa fase de sua vida, Brahms já estava rico, famoso e livre para compor prolificamente. Foi nesse período que escreveu o **Concerto para Piano No. 2 em Si bemol maior Op. 83**.

Assim que Brahms chegou nos seus 50 anos de idade, presenciou a morte de vários de seus amigos. No entanto, ele mesmo se mantinha saudável e produtivo. Compôs uma quantidade grande de música vocal no início da década de 1880, bem como a **Terceira Sinfonia**. Em 1885 ocorreu a primeira execução de sua **Quarta Sinfonia**, apesar do receio que Brahms tinha de estar perdendo sua criatividade. Nos próximos anos, produziria canções, sonatas, um **Trio em Dó Maior** e o **Concerto Duplo para Violino e Violoncelo em Lá menor Op. 102**. Somente no final de sua vida voltaria a compor para piano solo, interrompendo um período de renúncia do instrumento que começou após as **Variações sobre um tema de Paganini**.

Nos anos finais de 1880, Brahms sentiu a necessidade de moldar sua memória futura: não se considerando um compositor tão bom quanto seus mestres do passado, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven, julgou que apenas uma ou duas de suas melhores obras sobreviveriam para as gerações futuras. E que por esta razão qualquer rascunho de obra sua que sobrasse após sua morte iria contribuir negativamente para sua imagem. Iniciou dessa forma uma sequência de episódios visando à destruição de seus documentos. Em particular, conseguiu destruir parte da correspondência que ele enviou a Clara Schumann.

Quando Clara faleceu em 1896, Brahms entrou em tristeza profunda. Sua saúde se deteriorou e ele sucumbiu a um câncer de fígado em abril de 1897.

Figura 21 Brahms, no enterro de Clara Schumann

5. Forma na obra de Brahms

Para exemplificar o trato diferenciado da forma na obra pianística de Brahms, vamos tomar como exemplo a **Rapsódia Op. 79 no. 2**. Segundo o dicionário Grove, uma rapsódia é uma sequência de melodias arranjadas de forma efetiva para uma *performance*, porém sem dependência regular de uma seção com a outra. Essa descrição se enquadra para as **Rapsódias Húngaras** de Liszt, e também sua **Rapsódia Espanhola**. No caso de Brahms, veremos como as seções não são independentes.

De acordo com Hubert Parry (1924), compositor inglês contemporâneo de Brahms, a digressão harmônica do primeiro tema da **Rapsódia Op. 79 no. 2** é uma antecipação de recursos harmônicos modernos a serem observados mais tarde em Schoenberg. De fato, a tonalidade de sol menor só é claramente atingida após decorridos 10 compassos, tardiamente, tendo em vista que no compasso 14 começa a modulação em transição ao 2o. tema.

O segundo tema mantém forte similaridade rítmica com o primeiro. O contraste se define na firmeza de pulso (em oposição aos *ritardandi* do primeiro tema) e na estabilidade harmônica, que é até reforçada pelo pedal de ré na tessitura central do piano. Os acordes durante todo o tema não fogem à tônica, subdominante e dominante.

O desenvolvimento dessa rapsódia começa no compasso 33, o início de uma instabilidade tonal com modulações sobre a textura do primeiro tema. No compasso 54 o segundo tema aparece transformado, e a partir do compasso 58 os baixos iniciam um

Figura 22 Rapsódia Op. 79 no. 2 - 1o. grupo temático.

Figura 23 Rapsódia Op. 79 no. 2 - Início do 2o. grupo temático: região de ré menor.

rallentando escrito. Do compasso 64 até imediatamente antes da re-exposição, ocorre uma superposição dos dois temas, começando em *sotto voce* até atingir fortíssimo no compasso 79.

A re-exposição se dá sem grandes variações no primeiro tema. A transição é transposta para que o segundo tema seja re-exposto na tônica, o que confirma que a rapsódia está na forma sonata.

A partir do compasso 110, o movimento dos baixos vai se ampliando (em oposição ao movimento restrito da exposição), a dinâmica vai se intensificando até atingir o fortíssimo no compasso 114 para, então, a partir do compasso 116, concluir a peça com a mesma figuração responsável pela conclusão do desenvolvimento.

Figura 24 Rapsódia Op. 79 no. 2 - Rallentando escrito da figura marcial do baixo do segundo tema, presente no desenvolvimento

Ao contrário do previsto para uma rapsódia, Brahms apresenta uma forma sonata com forte coerência motivica, e não forma livre com seções independentes.

Um outro exemplo mais intrigante é o **Intermezzo Op. 117 no. 2**.

Escrita no ano de 1892, faz parte de uma suíte de *intermezzi*. Peças líricas românticas para piano costumavam preservar a forma simples de canção ABA. O ponto crucial são os compassos iniciais, onde a ideia poética estabelece um estado de espírito, um caráter ou um assunto (DAHLHAUS, 1989). A forma é somente um meio para dispor a ideia.

De acordo com MacDonald (MUSGRAVE, 1999), as últimas peças para piano de Brahms, do Opus 116 ao 119, estão o mais distante possíveis da retórica de suas primeiras sonatas e dos temas com variações em larga escala. No entanto, o Op. 117 no. 2 em específico retoma a forma sonata e ainda a apresenta de maneira extremamente sintética.

O primeiro tema, em si bemol menor, é uma sentença que se emenda numa rápida transição (compassos 20-22) para o segundo, em ré bemol maior. Ambos são baseados no mesmo motivo original. Há, entretanto, um contraste de caráter e textura: o primeiro é movido, em sua escrita cheia de fusas (*andante non troppo*), e o segundo é

lírico e timidamente contrapontístico, mais calmo (duas indicações de *sostenuto* e *ritardando* — compassos 27-29 e 35-37 — se opõem à fluidez do primeiro tema).

Figura 25 Intermezzo Op. 117 no. 2 - Ambos os temas são baseados no mesmo motivo.

O desenvolvimento é bem curto, fazendo jus ao gênero da miniatura. Dos compassos 35 a 51 ocorre uma sucessão de modulações sobre a figura do primeiro tema. A única alusão ao segundo tema são os acordes de semicolcheia caminhando em intervalos de segunda nos compassos 47 e 48.

A re-exposição, que começa no compasso 52, se dá de forma bastante variada. Notavelmente a figuração dos compassos 7 e 16 é intensificada em dinâmica e tessitura (compassos 67-71), preparando o caminho harmônico da transição em direção à re-exposição do segundo tema na região da tônica.

O segundo tema é re-exposto na região de si bemol, conforme esperado, mas sua apresentação não é completa: a estabilidade tonal só ocorre nos dois primeiros compassos. Uma série de progressões harmônicas transformam esse segundo tema numa coda para conclusão da peça.

Figura 26 Intermezzo Op. 117 no. 2 - Re-exposição do segundo grupo temático: região da tônica. Tema transfigurado em coda para conclusão da peça

Pelo visto, o trato formal de algumas obras de Brahms é diferenciado do de seus contemporâneos românticos. Não há como negar que os compassos iniciais do *intermezzo* e da rapsódia estabelecem rapidamente uma atmosfera, confirmando a ideia poética romântica proposta por Dahlhaus (1989). No entanto, o *allegro de sonata* seria a forma menos esperada em peças como as acima analisadas. Ainda mais uma forma sonata extremamente coesa e sintética como as que Brahms escreveu. Em geral, as miniaturas seguem uma forma canção ABA, como nos noturnos de Chopin ou nas canções sem palavras de Mendelssohn, ou forma rondó, presente amplamente na obra para piano de Schumann.

O movimento romântico foi marcado por contrastes aparentemente inconciliáveis, bem como a própria personalidade de Brahms e como isso se refletiu na peculiaridade de sua obra: estética romântica com predileção pela forma clássica. A questão que se segue é: diante do exposto, o que especificamente estudar na forma de Brahms?

Segundo Dahlhaus (1991): forma é a soma das associações entre todos os elementos de uma composição. Isso engloba não só a macroforma arquitetônica, mas

também a microforma, as relações motivicas entre os temas e o hipertematismo já mencionado em algumas peças de Brahms.

Motivado por essa definição, a obra escolhida para estudo foram as **Variações e fuga sobre um tema de Haendel Op. 24**. Peça de sua fase intermediária de composição, diferencia-se de seus outros conjuntos de variações à estrutura rígida – retomada dos modelos de Beethoven, em particular as **32 Variações em Dó menor WoO 80** e **Variações sobre um tema de Diabelli Op. 120** – e a intertextualidade com gêneros do período barroco.

6. Variações sobre um tema de Haendel Op. 24

Brahms escreveu sete conjuntos independentes de variações e nove movimentos em forma de variação, do Op. 1 ao Op. 120 (SISMAN, 1990). Em setembro de 1861, quando concluiu as **Variações sobre um tema de Haendel Op. 24**, aos 28 anos de idade, foi um período em que paralelamente estava realizando experimentos sobre gêneros antigos. As sarabandas, gigas e cânones que escreveu datam dessa época. Após ter estudado bastante a música antiga, resolveu incorporar os procedimentos na sua produção musical, escolhendo para isso um tema barroco.

Além disso, Brahms estava insatisfeito com as variações que havia composto até então. Pretendia escrever uma forma mais rígida e mais clara, como ele mesmo escreveu para Joachim:

From time to time I reflect on variation form and find that it should be kept stricter, purer. The Ancients were very strict about retaining the bass of the theme, their actual theme. With Beethoven, the melody, harmony, and rhythm are so beautifully varied. I sometimes find, however, that the Moderns both of us more often worry the theme. We anxiously retain the entire melody, but don't manipulate it freely. We don't really create anything new out of it; on the contrary, we only burden it. The melody thus becomes scarcely recognizable. (SISMAN, 1990)⁴

⁴ De tempos em tempos, eu reflito sobre a forma variação e acho que ela deveria ser mantida de maneira mais rígida e pura. Os antigos eram muito rígidos quanto a reter o baixo do tema. Com Beethoven, a melodia, harmonia e ritmo são belamente variados. No entanto, às vezes eu acredito que nós modernos com frequência estragamos o tema. Ficamos tão ansiosos querendo reter a melodia inteira que não

Brahms tinha o desejo de seguir o modelo de Bach e Beethoven ao desenvolver temas com variação. Os mestres do passado consideravam o baixo a parte mais importante do tema, dizia ele. De fato, o que observamos de contrastante em suas variações para piano solo que antecederam o Op. 24, é que as variações sobre o tema de Haendel são extremamente rígidas na estrutura em relação ao tema – por exemplo, todas as 25 variações têm o mesmo tamanho: oito compassos – muito diferente da liberdade com que tratou as variações Opp. 21 e 23. Isso, no entanto, o colocava em atrito com o tipo de variações escritas por Schumann, o que Brahms chamava de “variações-fantasia”.

As variações de Brahms têm como tema a ária da **Suite HWV 434** de Haendel. Na versão de Haendel encontramos também variações rígidas na estrutura, e de efeito cumulativo. As variações de Brahms não têm efeito cumulativo. São rígidas na estrutura, porém de efeitos audaciosos e contrastantes. Confirmando o seu efeito não cumulativo, o próprio Brahms afirmou que remover algumas variações isoladamente não afetariam o conjunto da obra:

There are two methods of variations; one is such that you can at will omit one or the other or several variations without the whole receiving damage... Such ... are my Haendel Variations, for example. The other method is marked by the fact that you can't take a single note stone from the structure without damaging the whole. To this belong the C minor variations and also the Eb variations for piano by Beethoven, and furthermore, all variations which form part of his sonatas or even his symphonies. (SISMAN, 1990)⁵

manipulamos ela livremente. Não criamos nada novo a partir dela, pelo contrário apenas a obscurecemos. A melodia, então, se torna dificilmente reconhecível. (T. A.)

⁵ Existem dois métodos de variação. Um é aquele em que você pode deliberadamente omitir uma ou várias variações sem que o todo sofra danos. Assim são minhas Variações sobre um tema de Haendel, por exemplo. O outro método é marcado pelo fato de que você não pode tirar uma única nota da

O que veremos nos próximos capítulos é que embora as variações não sejam todas um contínuo, existem subconjuntos de variações que estão interligadas. Não é possível remover qualquer variação aleatoriamente do conjunto sem afetar a estrutura, porém é possível remover esses subconjuntos inteiros.

Diferentemente das variações anteriores de Brahms, dessa vez as variações sobre um tema de Haendel sofrem alterações de dinâmica marcadamente em blocos, e não internamente em cada variação. Isso é uma característica barroca, consequência das variações com estrutura rígida sobre o tema do baixo, e pode ser observada na notação da partitura e confirmada no espectro da gravação realizada por Wilhelm Kempff (1999) em 1957.

<i>T</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
~	<i>poco f</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>f/f</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>f to p</i>	<i>sf to p</i>	<i>f to pp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>

13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	<i>Fuga</i>
<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	[<i>p</i>]	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p to f</i>	<i>ff</i>	<i>p ~ ff</i>

Figura 27 Tabela das intensidades (LITTLEWOOD, 2004)

Figura 28 Espectro da variação 1

estrutura sem danificá-la. A esse tipo pertencem as variações em dó menor de Beethoven e mais ainda todas as variações de suas sonatas e até mesmo sinfonias.

Figura 29 Espectro da variação 2

Figura 30 Espectro da variação 3

Figura 31 Espectro da variação 4

Figura 32 Espectro da variação 5

Figura 33 Espectro da variação 6

Figura 34 Espectro da variação 7

Figura 35 Espectro da variação 8

Figura 36 Espectro da variação 9

Figura 37 Espectro da variação 10

Figura 38 Espectro da variação 11

Figura 39 Espectro da variação 12

Figura 40 Espectro da variação 13

Figura 41 Espectro da variação 14

Figura 42 Espectro da variação 15

Figura 43 Espectro da variação 16

Figura 44 Espectro da variação 17

Figura 45 Espectro da variação 18

Figura 46 Espectro da variação 19

Figura 47 Espectro da variação 20

Figura 48 Espectro da variação 21

Figura 49 Espectro da variação 22

Figura 50 Espectro da variação 23

Figura 51 Espectro da variação 24

Figura 52 Espectro da variação 25

Embora alguns autores costumam afirmar que a inspiração para as variações Op. 24 tenha sido as **Variações Diabelli Op. 120** de Beethoven e as **Variações Goldberg** de Bach, Musgrave (1985) faz um alerta de que as **Variações em Dó Menor** de Beethoven e as **Variações sobre um tema de Haendel** de Volkmann são outras possibilidades. Nunca saberemos a real inspiração que Brahms tinha em mente quando escreveu o Op. 24. No entanto, o que podemos constatar objetivamente é que se trata de um exemplo único de fusão entre gêneros barrocos, estrutura clássica e inventividade romântica, o que fez Wagner concluir que era um bom exemplo do que ainda é possível criar com as formas antigas.

6.1 Tema

É um tema simples, com duas frases de quatro compassos. A primeira caminha da tônica para a dominante; a segunda, da dominante para a tônica. Ainda assim, internamente em cada compasso a harmonia basicamente alterna entre tônica e dominante todo o tempo. As exceções são o compasso sexto, nos quais ocorre uma progressão no baixo, e o compasso oitavo, em que pela única vez aparece o campo da subdominante.

A linha melódica é marcada por muita ornamentação, impondo certa dificuldade técnica para execução nos instrumentos de época. Os ornamentos eram de extrema relevância para o período barroco. Nas palavras de Carl Philipp Bach:

Figura 53 Extração da linha melódica do tema, removendo-se os volteios e ornamentos

Ninguém coloca em dúvida a necessidade dos ornamentos. Basta notar que eles se encontram em grande quantidade por toda parte. Considerando-se o seu uso, são mesmo indispensáveis. Eles fazem a conexão entre as notas; dão-lhes vida; dão-lhes, quando necessário, um acento e um peso especiais; ajudam na expressão, seja em uma peça triste, alegre ou de qualquer outro tipo; em grande parte, é neles que se encontra a oportunidade para uma boa execução; podem melhorar uma composição medíocre, enquanto, sem eles, a melhor melodia parecerá vazia e simples, e o conteúdo mais claro parecerá confuso. (BACH, 2009)

No entanto, excetuando-se os volteios e ornamentos, a linha melódica é bem simples, como o próprio Haendel explicitou na segunda variação (Figura 54).

A ária não possui indicação de articulação. Durante o período barroco, as práticas instrumentais e interpretativas estavam tão enraizadas no ambiente social que era desnecessário indicá-las na partitura. As indicações ocorriam em regime de exceção, para sinalizar uma articulação que fugisse à regra. Além disso, outra razão para a não indicação das articulações é que era garantido um certo grau de liberdade ao intérprete.

Var. 2

Figura 54 Segunda variação da Suite HWV 434 de Haendel

Há mais de uma única possibilidade de execução para as ideias musicais, e o compositor, com salvas exceções, não queria limitar o intérprete, pois era esperado que ele exibisse bom gosto em suas decisões musicais muitas vezes até improvisando e adicionando notas.

Embora movimento de *performances* historicamente orientadas surgiu na segunda metade do século XX, Brahms já era um estudioso preocupado com isso no século XIX. Em uma carta endereçada a Clara Schumann, podemos presenciar suas discussões sobre prática barroca:

You recall, we talked about it once, whether in Bach one should play a Nachschlag to end a trill. I told you it runs too much counter to my sentiment. Now I want to copy a chapter from my Ph Em Bach for you that must convince you, since he is certainly the best teacher particularly of his father's works.

(...)

'The trill over a note which is somewhat prolonged, whether

ascending or descending, must always have a Nachschlag.’
 (...)

 In general, we must give the Bach a thorough reading together!
 (AVINS, 1997)⁶

Existem tratados musicais de época que nos fornecem pistas sobre como o intérprete poderia articular uma ideia musical, e explorá-las vai bem ao encontro da ideia de musicólogo estudioso de Brahms. Ao que elas indicam, a articulação barroca é diferente da nossa concepção contemporânea de fraseado, muito mais próxima da geração romântica. Houve uma mudança na concepção musical que se refletiu na fabricação dos instrumentos. O piano moderno foi derivado do *fortepiano* para conseguir cada vez mais um legato perfeito, o que não era o objetivo dos instrumentos de época. Harnoncourt (1988) diz que a música barroca é “falada”, enquanto a música romântica é “pintada”, devido à articulação mais proeminente da primeira. No entanto ele também nos alerta que é impossível chegarmos à concepção exata da *performance* de época a partir dos tratados justamente porque cada tratado é escrito para o público do Século XVII, e não do século XXI. A implicação mais severa disso é que o que era senso comum na época, que é justamente o que nos interessa, não está escrito, pois está subentendido para os leitores da época.

A intenção da articulação barroca não é indicar o começo e término de uma frase (PALMER, 1994). Para o fraseado, o período barroco exige uma pequena pausa

⁶ Você se lembra de quando conversamos se em Bach deve-se tocar uma Nachschlag para terminar um trinado? Eu te falei que era contra minha vontade. Agora vou copiar pra você um capítulo do meu Ph D em Bach para convencê-la, já que ele é certamente o melhor professor das obras de seu pai.
 (...)

 ‘O trinado sobre uma nota prolongada, quer seja ascendente ou descendente, deve sempre ter uma Nachschlag.’
 (...)

 Deveríamos ler o Bach juntos! (T. A.)

separando duas frases. Já o propósito da articulação é explicitar para o ouvinte os motivos e a microestrutura do sujeito. Em alguns casos ainda tem o propósito de indicar o tempo forte. É bem verdade que ao executar uma peça num piano moderno o intérprete conta com recursos de dinâmica e ataques para isso, o que não era possível no cravo. As articulações não são suas únicas técnicas para indicar as notas boas. No entanto, sem abrir mão das nuances que o instrumento possibilita pode-se aplicar uma articulação tipicamente barroca e obter um efeito estilístico mais apropriado.

Resumidamente, a articulação barroca funciona assim:

- quanto aos intervalos, graus conjuntos são ligados, notas distantes são destacadas;
- quanto ao ritmo, separa-se a nota boa (tempo forte) da nota ruim (tempo fraco);
- ainda em relação ao ritmo, notas próximas dos tempos fortes tendem a ser mais ligadas; notas próximas aos tempos fracos, mais desligadas.

A execução do tema também é delicada no aspecto da ornamentação. Devido à tabela de ornamentação que Bach escreveu para seu filho Wilhelm Friedemann Bach, chegou-se a acreditar que trilos e mordentes do barroco alemão deveriam sempre começar pela nota superior. O próprio *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*, de Carl Phillip Bach, enfatizava isso. No entanto, descobriu-se que se tratava de um erro de tradução da obra de C. P. E. Bach. Segundo Badura-Skoda (1995), há evidências da existência de *praltriller* — trilos e mordentes começando na nota principal — na prática germânica, e o fato de Bach tê-lo escrito por extenso em diversas obras corrobora tal

afirmação.

Figura 55 Tábua de ornamentação de W F Bach (PALMER, 1994)

Portanto, Badura-Skoda, em sintonia com outros estudiosos tais como Judy Tarling e Robert Donington, conclui que, de acordo com a prática barroca germânica, trilos e mordentes podem começar tanto na nota principal como na nota superior, e o que determina a decisão entre um ou outro é o caminho melódico e o partido estético-interpretativo tomado. Sendo assim, adotei a execução das articulações e ornamentações desse tema como mostra a figura 56 (lembrando tratar-se apenas de uma única possibilidade, dentre tantas outras).

Dentro da prática barroca, também se esperava que o intérprete completasse a linha melódica adicionando graus conjuntos. No caso de se resolver adotar mais essa possibilidade, os dois últimos compassos do tema poderiam ser executados como demonstrado na figura 57.

Figura 56 Uma possibilidade de articulação e ornamentação para o tema

Figura 57 Dois últimos compassos do tema, com notas de passagem

Outra sutileza de interpretação para esse tema se refere à maneira expressiva como se tocam os trilos. A retórica barroca considera que a música tem função de sensibilizar os afetos no ouvinte. Francesco Geminiani, violinista, compositor e teórico italiano, chegou a apresentar as relações entre os afetos e os ornamentos em *A treatise on good taste in the art of Music*. Ele demonstra que é possível variar o efeito de um mesmo ornamento com sutis diferenças na execução. Isso envolve desigualdades na execução de suas notas, em especial a primeira nota do ornamento, variação nas intensidades e na sua terminação. Em artigo da Teresa Cristina Rodrigues Silva (2008), violoncelista da Orquestra Sinfônica da USP, encontramos uma tabela que resume a

expressividade dos ornamentos encontradas no tratado de Geminiani, a seguir:

Ornamento	Execução	<i>Affectus</i>
<i>Turned shake</i>	Trinado com terminação, rápido e longo	Alegria
<i>Beat</i>	Mordente, se tocado menos forte e mais curto.	
<i>Turned shake</i>	Trinado com terminação, curto e com a nota superior sustentada suavemente na sua duração.	Ternos afetos
<i>Separation</i>	Separação, (se faz) quando a melodia ascende uma segunda ou terça, ou quando é uma segunda descendente; então, não será incorreto acrescentar um mordente, com <i>messa di voce</i> , e fazer uma <i>appoggiatura</i> na nota seguinte. Desta maneira, a ternura é expressa.	
<i>Superior appoggiatura</i>	Deve ser bem longa, sustentando-a mais que a metade do tamanho ou tempo da nota (principal) a qual ela pertence, observando a <i>messa di voce</i> e reforçando um pouco o arco quando em direção ao final.	Amor, afeto, prazer etc
<i>Beat</i> (mordente)	executado com força e continuamente longo.	Fúria, raiva, resolução etc
<i>Beat</i> (mordente)	Quando executado bem suavemente e com <i>messa di voce</i> .	Horror, medo, lamentação
<i>Close shake</i> (vibrato)	curto, <i>piano</i> e suave.	Aflicção e medo
<i>Beat</i> (mordente)	curto e suave com <i>messa di voce</i> .	Afeição e prazer
<i>Close shake</i> (vibrato)	Quando realizado com <i>messa di voce</i> longa e com o arco perto do cavalete, terminando muito forte.	Majestade, dignidade etc

Sem chegar a uma fórmula pronta da execução precisa dos ornamentos de época, o que nos seria impossível saber, o conhecimento que Geminiani nos traz permite que exploremos criativamente as sutilezas de execução dos ornamentos na prática da música barroca, inclusive no tema que antecede as 25 variações de Brahms.

Examples

Of the Element of playing and singing in a good Taste.

The image displays a series of musical staves illustrating various ornaments and execution techniques. The examples are labeled as follows:

- 1st hr**: A staff showing a sequence of notes with various ornaments.
- Plain Shake**: A staff showing a rapid, repeated note.
- Turn & Shake**: A staff showing a turn followed by a shake.
- Ditto**: A staff showing a variation of the previous ornament.
- Stacc**: A staff showing a staccato note.
- Struck**: A staff showing a note struck with a plectrum.
- Swelling & Sound**: A staff showing a note with a swelling effect.
- Falling & Sound**: A staff showing a note with a falling effect.
- Fin**: A staff showing a final note.
- Beat**: A staff showing a note with a beat effect.
- Sep.^{te}**: A staff showing a note with a separation effect.
- Anticip^a**: A staff showing a note with an anticipation effect.

A bracketed note on the right side of the page states: *The following Examples show how several of the Elements may be performed on one Crotchet.*

Figura 58 Ornamentos, símbolos e execução do tratado de Geminiani

6.2 Variações 1, 2 e 3

Segundo Littlewood (2004), as variações 1, 2 e 3 são um ABA, considerando-se textura, harmonia e ritmo. De fato, a variação 2 conta com cromatismo, que está ausente nas variações 1 e 3. Também é uma variação polifônica com melodias simples, sem acordes. Já as outras duas variações têm em sua textura acordes nos tempos fracos: a primeira variação ainda contém acentos nos acordes do tempo fraco, definindo um contratempo, enquanto a terceira variação trata de portamentos.

Mais detalhadamente, a harmonia da variação 1 é idêntica à do tema, repetindo também sua estrutura em seus dois períodos de quatro compassos. A linha melódica do tema original era bem simples, mas a ela Haendel havia acrescentado muitos ornamentos. Nessa variação, esses ornamentos originais – que basicamente eram trinados – são transformados em mordentes invertidos, escritos não com notação de ornamento, mas sim de forma precisa, com duração definida nas semicolcheias. Temos aqui um elemento que chama a atenção: a elevação dos ornamentos como elementos para variação faz Brahms aproximar-se de Beethoven e de suas Variações Diabelli, em que, diferentemente do costume da época, Beethoven dá aos menores elementos do tema importância estrutural e, portanto, passível de ser variada.

Os floreios que aqui aparecem são variações dos floreios do tema. Existe, no entanto, uma diferença. Os floreios do tema têm função conectora, enquanto na variação eles ganham personalidade e se sobrepõem à melodia.

The image displays three staves of musical notation from Beethoven's Diabelli Variations. The first staff, labeled 'TEMA.', is in 3/4 time and marked 'Vivace.' with a piano (*p*) dynamic. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second staff, labeled 'VAR.VI.', is in 3/4 time and marked 'Allegro ma non troppo e serio.' with a fortissimo (*ff*) dynamic. It includes trills and a more complex rhythmic pattern. The third staff, labeled 'VAR.XXI.', is in common time (C) and marked 'Allegro con brio.' with a fortissimo (*ff*) dynamic. It features a continuous eighth-note bass line and a melody with trills in the right hand.

Figura 59 Beethoven - Variações Diabelli: ornamento se torna elemento passível de variação

Brahms adiciona à progressão harmônica do sexto compasso uma polifonia imitativa que podemos considerar “estreita”, pois há uma distância muito curta entre as vozes, o que é pouco usual. Essa é a primeira de muitas imitações que aparecerão no conjunto da obra. Trata-se evidentemente de uma alusão às práticas de composição barrocas.

A variação 2 contém a primeira indicação de caráter da peça. Tanto o tema quanto a variação 1 são desprovidos disso. Um intérprete desinformado poderia concluir que a indicação *animato*, escrita em letras minúsculas e em itálico, significa um andamento movido. Entretanto, há evidências de que não era bem essa a verdadeira intenção de Brahms.

Figura 60 Relação entre a primeira variação e o tema

Figura 61 Progressão no baixo como no tema

Há muito o que discutir sobre andamentos em Brahms. Primeiramente, Brahms odiava metrônomos, e por isso não marcou nenhuma de suas peças com indicações metronômicas. Em suas palavras:

I think (...) the metronome is of no value. As far at least as my experience goes, everybody has, sooner or later, withdrawn his metronome marks. Those which can be found in my works – good friends have talked me into putting them there, for I myself have never believed that my blood and a mechanical instrument go well together.⁷
(BOZARTH, 2008)

Além disso, ele dizia que impor ao intérprete uma notação precisa daquela forma não servia para nada, pois de sua experiência a maioria dos intérpretes costumam ignorá-las e tocam as peças no andamento que quiserem.

Brahms também era flexível quanto às interpretações de suas obras. Por exemplo, ele parabenizou igualmente duas performances bastante distintas da última de suas **Serious Song Op. 121**. Uma delas terminando *dim.* e *p*, a outra concluindo em *fff* (MUSGRAVE, SHERMAN; 2008).

Existem relatos de algumas poucas indicações metronômicas que Brahms realizou. Basicamente, o que podemos extrair dessas evidências históricas é que os andamentos de Brahms seguem uma tendência ao moderado. Suas indicações de andamentos rápidos são frequentemente acompanhadas de adjetivos como *moderato*, *non troppo*, *poco agitato*, e ainda há casos em que a indicação de um andamento rápido provoca, devido à escrita e à duração das notas, o efeito de um andamento lento, como no caso do primeiro movimento da **Sonata para Violino no. 1**. Essa aversão aos andamentos excessivamente velozes e às pirotecnias técnicas já eram de se esperar, uma vez que ele com a Clara Schumann tinham um pacto: *keinepassagen* (sem exibicionismos técnicos).

⁷ Eu acredito que o metrônomo não tem nenhum valor. Quanto à minha experiência, todo mundo, cedo ou tarde, chegou a retirar suas indicações metronômicas. Aquelas que podem ser encontradas em minhas obras foram amigos que me pediram para colocar, pois eu mesmo nunca acreditei que meu sangue e um instrumento mecânico possam andar bem juntos. (T. A.)

Porém, uma carta que o editor Robert Keller enviou a Brahms em 27 de agosto de 1879 nos deixa claro algo até então inusitado: a indicação *animato* da segunda variação, por estar escrita em itálico e com letras minúsculas, é uma alteração de caráter, e não de andamento.

I have on my conscience the *lowercase t* that twice occurs for *tranquillo*, and, of course, in the score and orchestral parts as well, to be consistent. — If you intended an actual *change of tempo*, then I must bite the sour apple and have it changed to the tempo designation **Tranquillo**; if, however, it is (as I believed) only a reminder *not to rush*, then *tranquillo* is better, just as at the end *animato* (the opposite) is printed *lowercase*. It would please me and the engravers if *tranq.* could remain. My better self resists *lowercase* script and *capital T*, which nevertheless would be easy to do!!⁸ (BOZARTH, MARTIN; 1996)

Dessa forma, levando-se em conta a predileção por andamentos moderados que Brahms tinha, o intérprete deve adotar aqui a sutileza de impor um caráter animado, e não um andamento, ao executar essa variação.

Estruturalmente, a variação 2 mantém os mordentes da variação 1, porém alterando seu ritmo para tercinas. Sua harmonia conta com cromatismos, o que contrasta com a harmonia direta e simples da primeira variação. A textura aqui é polifônica. Novamente, temos uma reminiscência barroca, tal qual a imitação presente na variação 1, mas dessa vez o barroco está misturado com o moderno, o romântico. A articulação

8 Na minha consciência tenho que o *t minúsculo* que ocorre duas vezes em *tranquillo* e, claro, tanto na grade orquestral quanto na versão individual de cada instrumento, também é consistente. — Se você almejava uma *mudança no andamento*, então eu sugeriria mudar a designação para **Tranquillo**; no entanto, se se trata (como eu acredito) apenas de um alerta *para não correr*, então *tranquillo* é melhor, bem como no final *animato* (caso oposto) está impresso também em *letra minúscula*. Eu e os copistas ficaríamos gratos se *tranq.* pudesse permanecer. Meu eu profundo resiste a essa alteração entre *t minúsculo* e *maiúsculo* que, todavia, seria também fácil de fazer. (T.A.)

toda ligada é outro forte contraste às nuances de articulação da primeira variação.

Figura 62 Relação das variações 1 e 2 com o tema

Figura 63 Progressão no baixo como no tema

A terceira variação apresenta acordes no tempo fraco, retomando os contratempos da primeira, um dos motivos pelos quais podemos classificá-las em um ABA. Os sinais de cromatismo da segunda variação desaparecem, a menos que os associemos aos semitons dos portamentos, como nos compassos 3, 4, 5 e 6.

Os mordentes das variações 1 e 2 são dessa vez transformados em *apoggiaturas*. Porém, pela primeira vez Brahms começa a alterar a linha melódica. O cromatismo da segunda variação já apresentou forte contraste à harmonia original do tema. A harmonia da terceira variação é menos audaciosa que a da segunda, quase retomando a harmonia da primeira variação. Entretanto, o cromatismo que foi

previamente apresentado possibilita que Brahms opte por um caminho harmônico diferente na segunda sentença. O sexto compasso aventura-se pela subdominante e sua dominante, o que é inusitado até então. Também aqui chega a desaparecer a progressão no baixo que estava presente nas duas primeiras variações, o que mostra que Brahms já não estava disposto a ser tão rígido quanto o esquema de variação dos mestres do passado conforme desejava.

A mão esquerda é uma imitação da mão direita, tratando-se portanto de uma expansão da imitação que já apareceu na primeira variação, mas dessa vez levada ao extremo, quase de forma estrita. É mais uma das várias reminiscências barrocas presentes na obra, e também uma inspiração que parte de Beethoven, presente nas **Variações Diabelli**.

Figura 64 Beethoven - imitação nas Variações Diabelli

Existe um importante detalhe que marca a sutileza de execução dessa variação. Diferentemente da primeira variação, em que os acordes no tempo fraco estão marcados, alterando a métrica do compasso, nessa variação o tempo forte está na primeira nota do portamento. Devido à mecânica do piano, os acordes que sucedem o tempo forte costumam apresentar a ilusão de que o tempo forte está neles, o que caracterizaria um erro do intérprete, em desacordo com o texto de Brahms. Ultrapassar

essa dificuldade técnica exige grande controle do pianista, para que a ilusão de tempo forte nos acordes desapareça, sem no entanto exagerar a marcação do tempo forte na primeira nota dos portamentos e mantendo, sempre, a dinâmica em piano *dolce*, garantindo a fidelidade ao texto. Para isso, é necessário que os dedos estejam bem próximos ao teclado, e que haja relaxamento do braço nos tempos fortes, fazendo um suave movimento de alavanca para cima na realização dos portamentos.

6.3 Variações 4, 5 e 6

As variações 4, 5 e 6 apresentam um “assunto” diferente, podendo ser agrupadas. Enquanto as variações anteriores respeitavam o caminho melódico do tema, nessas três Brahms rejeita o caminho melódico e explora o motivo “si bemol, dó, ré” extensivamente.

The image displays musical notation for three variations of a theme. The top left shows the initial theme with a trill (tr) and a melodic line. The top right shows Variation 4 (Var. 4) with markings 'risoluto', 'stacc.', and 'sf'. The bottom left shows Variation 5 (Var. 5) with markings 'espress.' and 'p'. The bottom right shows Variation 6 (Var. 6) with the marking 'p sempre'.

Figura 65 Motivo que dá origem às variações 4, 5 e 6

Além disso, se considerarmos a textura, podemos agrupá-las em um outro ABA. Basicamente, as variações 4 e 6 têm melodias oitavadas nas duas mãos, enquanto a variação 5 é uma melodia simples (não oitavada) acompanhada.

A variação 4 tem uma textura densa. Pela primeira vez a obra apresenta uma dinâmica forte e bem contrastante: *ff*. Além das oitavas, há acordes *sforzandi* nos tempos fracos, o que é uma variação da variação no. 1. A harmonia se altera com uma característica tipicamente romântica que é a alternância entre tônica e sua relativa, nesse caso sol menor. Uma vez apresentado esse procedimento, Brahms irá reutilizá-lo em diversas outras variações. A indicação de caráter *risoluto* apresenta-se escrita em letras minúsculas e em itálico, garantindo a coerência entre andamento/caráter que Brahms havia acordado com Robert Keller, conforme pesquisado.

Figura 66 Acentos no tempo fraco da variação 4 são transformações da variação 1

Embora a linha melódica do tema tenha sido abandonada, sua estrutura permanece. É notável verificar como Brahms transforma o volteio em ré do tema em um reforço por meio da repetição. Isso também será utilizado estruturalmente nas próximas variações.

Figura 67 Estrutura da 4a. variação repete a estrutura do tema

A quinta variação mostra uma melodia ligada, com acompanhamento em arpejos. É a primeira variação na tonalidade da tônica menor, si bemol menor, e tal qual acontece com a quarta variação, esta também repete a primeira sentença transpondo para sua tônica relativa, dessa vez ré bemol maior.

Assim como na variação anterior, existe um elemento de repetição que é a transformação do volteio em ré do tema. Esse elemento tem o ritmo ♩ ♩ ♩, com acento no tempo fraco da última colcheia. Mais uma vez, esse acento é reminiscência dos acentos e *sforzandi* que ocorrem em tempos fracos, de diversas formas, desde a primeira variação.

A sexta variação é um cânone estrito, oitavado em ambas as vozes, evidenciando mais uma reminiscência barroca. A primeira sentença ocorre em movimento direto. Já a segunda sentença é em movimento contrário. Brahms reapresenta aqui sua maestria ao escrever cânones, já manifestada anteriormente em suas variações Op. 21 no. 1, inclusive a capacidade de superar a dificuldade de harmonização que um cânone estrito em movimento contrário propõe.

Var. 5
Tempo di tema
molto dolce

teneramente
p

molto espressivo

legato

sempre col Ped.

Canone in moto contrario

Figura 68 Brahms - Cnone das Variaes Op. 21 no. 1

Alm do motivo inicial que elemento de explorao nessa variao, fica bastante em evidncia a transformao dos volteios j presentes no tema.

Figura 69 Relao do cnone com os volteios do tema

6.4 Variações 7 e 8

As variações 7 e 8 podem ser agrupadas considerando ritmo e pedal.

A sétima variação possui um caráter de caça, ou música de cavalaria, o que é evidenciado pelo ritmo e pelos intervalos de terça e sexta. A releitura idealizada de elementos da vida no campo é uma forte característica romântica, que se manifesta em toda arte do período. Na música para piano, encontramos exemplos característicos de caça escritos por Alkan e Liszt, e também presente de forma incidental em várias obras de Schumann.

Figura 71 Alkan - *Quasi Caccia Op. 53*

Figura 72 Schumann - *Jadlied - exemplo de caça do Álbum para a Juventude Op. 68*

A sétima variação utiliza ostensivamente os volteios do tema, tal qual o cânone que ela sucede. Ela conta ainda com acentos no tempo fraco, o que tem sido frequente em todas as variações que a precederam, com exceção da segunda e da sexta.

Figura 73 Inter-relação entre as variações: acentos no tempo fraco

Os intervallos de sexta e terça da melodia ficam no registro médio do piano, acompanhados de um pedal em altura acima deles. A harmonia, repetindo um padrão que se iniciou na quarta variação, oscila da tônica para sua relativa, e os acentos da primeira sentença intensificam-se na segunda, transformando-se em *sforzandi*.

A oitava variação é um desenvolvimento da sétima. Dessa vez, o pedal permanece no registro médio grave, abaixo de suas vozes em contraponto. Pela primeira vez temos um contraponto não imitativo na obra. É importante notar que na segunda sentença, em vez da repetição literal, Brahms opta por uma inversão nas vozes.

Figura 74 Inversão de vozes na 8a. variação

Esse tipo de inversão é um recurso barroco bastante utilizado. Encontra-se na própria suíte do Haendel que deu origem ao tema, bem como nas variações Goldberg,

de J.S Bach, só para citar alguns exemplos.

Pela primeira vez no conjunto da obra, Brahms distanciou-se por completo da macroestrutura do tema, seja no caminho melódico, seja na harmonia, que na segunda sentença adquire uma tonalidade maior-menor tipicamente romântica.

Figura 75 Inversão de vozes na 1a. variação Goldberg, de Bach

Figura 76 Inversão de vozes na 5a. variação Goldberg de Bach

Essa oitava variação apresenta grande dificuldade técnica para o intérprete. É importante também notar que ela deve seguir o mesmo andamento que a variação anterior, ou pelo menos muito próximo disso, pois qualquer corte abrupto adulteraria o senso de continuidade entre as duas. Dessa forma, é imperioso que o intérprete calcule

um andamento moderado para a sétima variação, a fim de que consiga sustentá-lo até o final da oitava.

Ao término dessa variação, é notória a presença de uma fermata. Esse conjunto de variações apresenta algumas pausas que nem sempre são respeitadas pelos intérpretes.

6.5 Variações 9 a 12

A nona variação apresenta bastante cromatismo, numa figuração em oitavas, constituindo uma síntese entre a segunda a sexta variações. Existe uma alteração harmônica inusitada: a repetição da segunda frase se dá alterando a região harmônica da dominante para a subdominante menor relativa, fá sustenido maior. Não somente a textura densa e oitavada da escrita é uma variação da quarta variação, mas também os acentos em *sforzando* nas anacruses em semicolcheias. O pedal das variações 7 e 8, rítmicos, agora são transformados em notas sustentadas.

A décima variação contém grupetos da primeira, as notas repetidas em articulação *staccato* das variações 7 e 8 e ainda o ritmo de tercinas da segunda variação, em uma figuração imitativa de reminiscência barroca. Se a oitava variação apresenta empréstimos do modo menor, nessa daqui a alteração se dá por meio de choque: o primeiro compasso está no modo menor, o segundo no modo menor, o terceiro em maior, o quarto em menor. A frase começa no modo maior, mas em sua metade muda para o modo menor, sem preparação. A alteração harmônica é reforçada por meio da dinâmica, que subitamente vai de *f* para *p*.

Figura 77 Inter-relação entre as variações 7, 8 e 9: transformações do pedal

Figura 78 Alternância entre *f* e *p*, modo maior e menor, na variação 10

Além da dificuldade de saltos e alternância de mãos para a figuração imitativa,

outro desafio técnico para execução dessa variação é quanto ao caráter. A alternância entre *f* e *p*, modos maior e menor, exigem grande concentração do intérprete. O pianista deve ser capaz de dar conta dessa intermitente e brusca mudança de humor.

A décima primeira variação contrasta com a anterior em seu caráter *dolce* e melódico. A figuração rítmica dá a vez aqui a uma suave melodia acompanhada. Os ornamentos do tema são reduzidos a duas apojaturas, no primeiro e no terceiro compassos. O motivo do tema aparece numa voz intermediária.

Figura 79 Motivo do tema na variação 11

As alterações harmônicas mais audaciosas das duas variações anteriores aqui desaparecem. Brahms volta a repetir a fórmula da repetição na relativa menor, apresentada desde a quarta variação. Na segunda sentença encontramos uma polifonia com acompanhamento. Isso é raro na literatura pianística. Existem alguns poucos exemplos dessa textura em Chopin, no próprio Brahms e posteriormente em Rachmaninov.

19. *Lento.* (♩ = 66.) *pp*

Figura 80 Chopin Op. 25 no. 7: exemplo de polifonia acompanhada

Figura 81 Rachmaninov Op. 23 no. 5: exemplo de polifonia acompanhada

Figura 82 Brahms - Sonata Op. 5: exemplo de polifonia acompanhada

A décima segunda variação tem em sua textura ornamentos delicados na mão direita, acompanhados por uma mão esquerda com motivos do tema. Os ornamentos são principalmente apojaturas, como na terceira variação, mas também muitas notas de passagem nas semicolcheias. A polifonia do quarto compasso apresenta uma linha cromática, reminiscência da segunda variação. Na segunda sentença, os dois primeiros compassos recebem empréstimo menor, tal qual na variação no. 8.

6.6 Variações 13 e 14

As variações 13 e 14 se assemelham por ambas utilizarem extensivamente intervalos de sexta, apesar de seu caráter ser bem contrastante.

A décima terceira variação contém a primeira indicação de andamento da obra: **Largamente ma non più**, em letras maiúsculas, diferenciando-se da indicação de caráter em *italico* presente nas outras variações. Trata-se de um *lassan*, a parte séria,

Figura 83 Brahms - Dança húngara no. 6 - Lasso

lenta e dramática de um *csárdás* húngaro. A melodia em sextas da mão direita é acompanhada por arpejos no tempo fraco, como reminiscência da primeira variação. Podemos encontrar exemplos de *lassans* similares na obra tanto de Brahms quanto de Liszt.

A melodia é uma variação dos portamentos, cuja primeira manifestação se deu na terceira variação. Harmonicamente, Brahms optou por reproduzir a alternância entre tônica e relativa maior. É também uma das poucas variações cujas repetições não se dão ao pé da letra: Brahms opta por repetir sempre uma oitava acima. As fusas e semifusas são transformações dos ornamentos do tema mesclado ao caráter improvisatório das

Figura 84 Liszt - Rapsódia Húngara no. 6 – *Lassan* semelhante ao de Brahms, com acompanhamento na forma de acordes blocados no tempo fraco

csárdás.

O *style hongrois* apresenta-se com alguma frequência na obra de Brahms, não apenas em suas danças húngaras, mas também em movimentos característicos, como o *finale* do **Primeiro Quarteto** que conta com indicação *alla zingarese*. Sua execução permite bastante liberdade, tanto que Eugen d'Albert, ao preparar uma edição das **Rapsódias Húngaras** de Liszt, optou por se abster de incluir indicações metronômicas, dizendo que seria contraditório devido ao contínuo movimento de *tempo rubato* delas. (MUSGRAVE, SHERMANN; 2008). Uma execução típica no *style hongroise* conta até mesmo com alterações rítmicas, como é possível apreender das gravações históricas que temos acesso de Joachim e o próprio Brahms.

A décima quarta variação contrasta abruptamente com a variação anterior, em seu caráter mais vívido. A indicação é *sciolto*. A mão direita executa uma melodia em sextas, acompanhada de oitavas quebradas na mão esquerda. Há trinados como variação das ornamentações do tema e uma melodia em escala que lembra o segundo período do tema.

Figura 85 Similaridade da variação 14 com o tema

O acento no tempo fraco reforça o caráter de dança folclórica húngara, além de ser um já recorrente elemento presente desde a primeira variação. Há polifonia no segundo período, o que não deixa de ser uma lembrança barroca, embora impregnada de características típicas. Em oposição à variação 13, podemos considerar a décima quarta em estilo *friska*, a seção rápida de uma *csárdás*.

6.7 Variações 15 e 16

A décima quinta variação apresenta um estilo de caça sobre os volteios do tema.

Seu início se dá com um *levare*, que foi pela primeira vez introduzido na quarta variação. A textura é de vozes em terças e sextas, tipicamente das músicas de cavalaria, mas dessa vez alternadas com portamentos que são transformações da figura da terceira variação. No segundo período, encontramos portamentos em intervalos de segunda, presentes desde a terceira variação.

Figura 86 Relação da variação 15 com os volteios do tema

Essa variação exige bastante do intérprete por vários motivos. Primeiro, possui um caráter de bravura, com precisão rítmica e vigor. Segundo, porque as notas duplas apresentam intervalos de difícil alcance no teclado do piano. E terceiro, ela sucede uma variação já de grande dificuldade técnica, sem nem pausa para o intérprete descansar. Durante sua execução, é necessário dosar a energia para que a variação antecessora não venha a exaurir o intérprete.

No entanto, algumas coisas podem ser facilitadas. Um repasse inteligente das notas entre as mãos deixa a execução das notas duplas um pouco mais confortável e menos fatigante.

Tem lugar aqui uma fermata, marcando sua segunda aparição para separar as variações da obra.

Figura 87 Repasse de notas para execução da variação 15

Figura 88 Relação da variação 16 com os volteios do tema

A variação 16 também é sobre volteios do tema.

Dessa vez, no lugar da textura em blocos da caça precedente, temos aqui uma polifonia imitativa, que só não é tipicamente barroca devido à ampla extensão de sua tessitura, o que também impõe grandes dificuldades ao pianista, notavelmente pela impossibilidade de olhar para os saltos que as duas mãos realizam.

Alternando com as semicolcheias ligadas, as colcheias em *staccato* são transformação da variação anterior.

Figura 89 Relação entre elementos da variação 15 com a 16: variação de variação

6.8 Variações 17 e 18

A décima sétima variação inicia-se com uma indicação de caráter *più mosso*, mais movido. No entanto, devido às notas terem duração mais longa que a variação anterior, a percepção do ouvinte é de que o andamento diminuiu. O intérprete deve preparar essa alteração de andamento a partir dos últimos compassos da variação precedente, realizando um *ritardando* para que a emenda das duas variações soe de forma orgânica, como um contínuo.

Sua textura é composta de três linhas: notas repetidas em *staccato* na tessitura mais aguda, colcheias em *staccato* demarcando o baixo e semínimas ligadas, em notas duplas, no registro médio.

Podemos associar as notas repetidas aos “pingos de chuva” da canção

In mäßiger, ruhiger Bewegung

Singstimme

Pianoforte

Wal - le,

Re - - - gen, wal - le - - - nie - - - der, we - cke - mir die

m.g.

Figura 90 Brahms - *Regenlied* Op. 59: notas repetidas como alusão a pingos de chuva

Regenlied.

As notas duplas ligadas fazem referência ao motivo “si bemol, dó, ré” do tema, tal qual as variações 4, 5 e 6.

Essa variação exige bastante controle do intérprete. As notas duplas devem soar bem ligadas. Ao realizar o salto para as notas do baixo, deve-se tomar cuidado para que os dedos não as soltem muito rápido e façam soar *staccato*, o que não é fácil de realizar, ainda mais considerando a ampla distância entre o baixo e a mão direita, forçando o pianista a realizar os saltos apenas por reflexo, já que é impossível olhar para as duas mãos ao mesmo tempo.

Figura 91 Motivos do tema presentes na variação 17

A décima oitava variação é uma variação da anterior. Sua textura também é composta pelas mesmas três linhas: baixo, notas duplas no registro médio, e as notas do registro mais alto dessa vez são transformadas em semicolcheias ligadas, mas cobrindo uma tessitura semelhante à da variação precedente. As notas duplas que antes faziam o motivo do tema, em três notas, agora foram ampliadas e realizam quatro notas seguidas diatonicamente e em portamento, como reminiscência da variação no. 2.

Figura 92 Inter-relação dos elementos da variação 17 com a 18: variação da variação

No entanto, as vozes cruzam de tessitura a cada compasso. Isso é uma reminiscência barroca. Nas variações originais de Haendel já encontramos essa alternância.

Figura 93 Inversão de vozes na Suíte HWV 434 de Haendel

Figura 94 Inversão de vozes no *Harmonious Blacksmith* de Haendel (LITTLEWOOD, 2004)

Interpretativamente, a dificuldade dessa variação é garantir igualdade. O ouvinte não deve notar que as linhas estão se cruzando e sendo tocadas por mãos alternadas. Essa dificuldade se agrava ainda mais considerando que tecnicamente é impossível ligar as notas em alguns compassos. A única possibilidade é ligar com o pedal, efeito garantido pelo próprio Brahms na partitura. Para facilitar a execução, é possível realizar alguns rearranjos de notas entre as mãos.

Figura 95 Repasse de notas para a execução da variação 18

Essa variação também pede pausa antes de iniciar a próxima. Ao concluí-la, é interessante dar uma pequena ênfase no último ré da mão esquerda, que é a nota pela qual começará a variação no. 19. Esse recurso composicional de concluir uma seção com a nota que irá começar a próxima ocorre algumas vezes na literatura romântica. Como exemplo, posso citar o Opus 76 do próprio Brahms e os Estudos Op. 25 de Chopin, se tocados seguidamente e em ordem.

Figura 96 Brahms Op. 76: nota final de um movimento como prenúncio do próximo

Figura 97 Chopin Op. 25: nota final de um estudo como prenúncio do próximo

Figura 98 Nota final da variação 18 como prenúncio da variação 19

6.9 Variação 19

A décima nona variação é sobre mordentes. Os mordentes ocorreram desde as primeiras duas variações, como transformação das ornamentações do tema. Mas dessa vez temos um recurso quase fractal⁹, com mordentes dentro de mordentes.

⁹ A definição intuitiva de fractal diz que é uma estrutura em que o todo forma a parte e a parte forma o todo. Um exemplo de aplicação de fractal na música contemporânea é o estudo no. 1 Désordre de Ligeti. (STEINITZ, 2003)

Figura 99 Mordente de mordente: estrutura fractal

A textura aqui é de uma melodia acompanhada por um coral realizando a harmonização. No primeiro período, a voz da melodia fica entre a média e a aguda do coral. Na hora da repetição, evitando a repetição literal, Brahms transpõe uma oitava acima todas as vozes porém inverte a posição da melodia com a voz mais aguda, repetindo o procedimento barroco de inversão de vozes recorrente em outras variações. Existe também uma sutileza de que a melodia não é repetida igualmente, mas sim em um intervalo de terça da melodia que aparece nos primeiros quatro compassos. Conclui-se que a melodia não tem uma importância primordial nessa variação. O que mais importa mesmo é a harmonização do coral.

No segundo período Brahms repete o mesmo procedimento da inversão das vozes na repetição, porém sem alterar os registros em uma oitava. Harmonicamente, essa variação retoma o esquema de repetição na tonalidade relativa menor. Além disso, cabe lembrar que a indicação *leggiero e vivace* deve ser considerada como caráter e não andamento, conforme já discutido anteriormente.

Brahms foi o primeiro músico a estudar seriamente a música folclórica e música antiga. Seus esforços como autodidata vieram da total inexistência de escola de composição na Alemanha em sua época. Ele dizia que nem ele nem Schumann nem

Wagner foram decentemente ensinados. Tinha que se virar aprendendo com a música dos outros compositores. Devido a isso, a inserção de gêneros barrocos se tornará uma constante na obra de Brahms.

Suas sarabandas, gigas e cânones são experimentos barroco-românticos que datam da mesma época de composição das variações Haendel. A análise das sarabandas, como exemplo, nos permite compreender como Brahms aderiu ao gênero antigo e ainda acrescentou procedimentos modernos de composição.

A primeira sarabanda respeita a métrica barroca, com o tempo forte e a terminação harmônica caindo no segundo tempo de cada compasso. A forma é um AB, em que o primeiro período caminha da tônica para a dominante, e o segundo é um retorno à tônica. No entanto, de características românticas observamos uma tonalidade maior-menor – inicia-se em maior, porém altera-se para menor nos compassos 5 e 6. Também observamos acordes de sétima aumentada na sequência inicial do segundo período.

Na segunda sarabanda, observamos o mesmo respeito à métrica e à forma AB do gênero antigo. Também notamos alterações para o modo menor a partir do quinto compasso. Porém, a textura oitavada não é barroca, já corresponde a uma escrita moderna pianística. As notas duplas em sextas e terças têm aqui função de decoração timbrística, o que também é um recurso estranho à música barroca. Além disso, as alterações harmônicas se tornam mais ousadas, complexas e cromáticas na segunda seção.

Por outro lado, sua transcrição da **Chacona BWV 1004** de Bach para mão esquerda mostra não apenas seu conhecimento e apreço pelos mestres do passado, mas

Zwei Sarabanden

für Pianoforte

1

Johannes Brahms
(Komponiert Februar 1855, veröffentlicht 1917)

The image displays the musical score for the first Sarabande of 'Zwei Sarabanden' by Johannes Brahms. The score is written for piano (pianoforte) and is in 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with the instruction 'poco forte'. The second system ends with a repeat sign. The third and fourth systems continue the melodic and harmonic development of the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano).

Figura 100 Brahms - Sarabanda 1

2

The image displays a musical score for Brahms' Sarabanda 2, measures 1 through 10. The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system (measures 1-4) begins with a forte (*f*) dynamic in the bass staff and a piano (*p*) dynamic in the treble staff. The second system (measures 5-8) features a crescendo (*cresc.*) in the bass staff and a forte (*f*) dynamic in the treble staff. The third system (measures 9-12) shows a forte (*f*) dynamic in the bass staff and a crescendo (*cresc.*) in the treble staff. The fourth system (measures 13-16) has a forte (*f*) dynamic in the bass staff. The fifth system (measures 17-20) includes a crescendo (*cresc.*) in the bass staff and a forte (*f*) dynamic in the treble staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Figura 101 Brahms: Sarabanda 2

Figura 102 Bach - Chacona BWV 1004

Figura 103 Brahms - transcrição da chacona de Bach: fiel à versão original

Figura 104 Busoni - transcrição virtuosística romântica da chacona de Bach: mais distante do texto original

também seu espírito comedido, o que é mais uma característica clássica do que romântica. Ao compararmos com as transcrições de Bach que Liszt realizou, ou mesmo as de Busoni, notamos uma maior fidelidade à obra original. Ele também chegou a utilizar a forma chacona, ou pelo menos aproximar-se bastante dela, nas suas variações Op. 21 no. 2 (GOETSCHTUS, 1915). Mas a mais marcante releitura de gênero antigo de sua obra foi o *finale* da **Sinfonia no. 4**, responsável inclusive por influenciar gerações futuras de compositores. Nas palavras de Frisch:

Allegro

The image displays a musical score for Brahms' Variations Op. 21 no. 2. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is the main theme, marked 'Allegro' and 'f' (forte). The second system is a continuation of the theme. The third system is 'Var. 1', marked 'ff' (fortissimo) and 'sempre pesante' (always heavy), featuring triplets and a heavy bass line. The fourth system is 'Var. 2', marked 'mf' (mezzo-forte), featuring a more melodic and lighter texture. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Var. 1

Var. 2

Figura 105 Brahms - Variações Op. 21 no. 2: estrutura quase de uma chacona

Brahms plays a key role in the development of historicist modernism. He showed how techniques of the remote past could be put in the service of a musical language both expressive and original. His *a cappella* sacred vocal works, steeped in Renaissance and Baroque principles, are of course prime examples, but the most extraordinary and influential product of his historicist imagination is the finale of the Fourth Symphony from 1885. With its unique fusion of ancient and contemporary practice, this *passacaglia* had a profound impact on subsequent composers. Schoenberg, Berg, Webern, Reger and Zemlinsky all wrote pieces modeled after or partially inspired by Brahms's finale.¹⁰ (FRISCH, 2001)

Tendo tudo isso como contexto, torna-se mais evidente enxergar o caráter de siciliano da décima nona variação. Segundo Judy Tarling (2001), essa é uma dança em tempo composto e ritmos pontuados, utilizada para evocar afetos de melancolia e cuja recomendação é que seja executada de forma lenta.

A presente variação é a primeira (mas não única) aparição de uma dança barroca em todo o conjunto da obra.

Figura 106 Bach - Sonata para violino BWV 1001: exemplo de Siciliana

¹⁰ Brahms tem um papel chave no desenvolvimento do historicismo moderno. Ele mostrou como técnicas do passado remoto poderiam ser colocadas a serviço de uma linguagem musical expressiva e original. Suas obras sacras, ancoradas em princípios renascentistas e barrocos, são exemplos claros disso, mas o produto mais extraordinário dessa imaginação historicista é o *finale* da Quarta Sinfonia, de 1885. Com sua fusão única de práticas antigas e contemporâneas, aquela *passacaglia* teve um impacto profundo em compositores subsequentes. Schoenberg, Berg, Webern, Reger e Zemlinsky escreveram peças tendo como modelo ou parcialmente inspiradas pelo *finale* de Brahms.

Allegro energico e passionato

ff Bl. pizz. Pk. Holzbl. dim. mp ma marcato cresc. Br. f

Figura 107 Brahms: passacaglia da Sinfonia no. 4, transcrição para piano solo por Otto Singer

Andante.
Solo.

Violino I.
concertino.

Violino II.

Violoncello

Figura 108 Haendel - Concerto Grosso Op. 6 no. 8: exemplo de Siciliana

6.10 Pedal das variações 20 a 25

As variações de 20 a 25 se unem pelo pedal harmônico. De todo o conjunto de variações, são as únicas que se articulam em sucessão, cuja ordem é de importância, devido à progressiva intensificação do pedal.

Var. 20	<p>Sem pedal Linha cromática</p>
Var. 21	<p>Pedal em tonalidade estranha Pedal de tônica em sol menor dá firmamento tonal à primeira metade da variação, e depois continua em textura similar.</p>
Var. 22	<p>Pedal extremamente restritivo Constante, acentuado e repetitivo pedal.</p>
Var. 23	<p>Pedal restritivo O pedal de tônica firma a tonalidade de uma textura melodicamente mais livre.</p>
Var. 24	<p>Intensificação da variação 23 Textura mais enérgica com grande potencial para romper o limite tonal, mas o pedal exerce influência restritiva.</p>
Var. 25	<p>Sem pedal A energia acumulada da textura das últimas duas variações (restringidas pelo pedal) aqui se rompe e o pedal desaparece.</p>

Figura 109 Tábua do pedal das variações 20-25 (LITTLEWOOD, 2004)

A vigésima variação harmonicamente abusa dos cromatismos na melodia e no baixo – reminiscência da segunda variação. Em vez de fazer repetição na relativa menor, dessa vez Brahms ousa ainda mais e faz a repetição na tonalidade mediante de ré bemol maior. O primeiro período repete-se de forma quase idêntica, enquanto o segundo repete uma oitava acima. É uma variação sobre os volteios do tema.

Figura 110 Variação 20 com volteios do tema

Na próxima variação ocorre uma abrupta mudança de caráter, reforçada por ser a única variação em sol menor. Sua elaboração é das mais exóticas de toda a obra. As notas do tema aparecem como *apoggiaturas* da melodia. São notas estranhas aos acordes da melodia. Para garantir que a melodia não se perca harmonicamente em tanta liberdade na utilização das alturas, Brahms reforça a tonalidade com um pedal na tônica.

Figura 111 Variação 21: apoggiaturas e a linha melódica do tema

Interpretativamente, é difícil deixar claro para o ouvinte que as apojaturas têm origem na melodia do tema. Uma solução interessante foi realizada por Shura Cherkassky (2011) que encontramos na gravação ao vivo do recital de Londres de 1986 é, na repetição, tocar as apojaturas mais marcadas do que a melodia. Se o intérprete

desejar, uma outra possibilidade é não marcar as apojeturas, mas segurá-las na sua duração, tocá-las como se fossem notas longas sustentadas, permitindo chamar a atenção do ouvinte ao reconhecê-la ressoando entre os harmônicos por alguns segundos.

Essa variação exige uma pausa antes de executar a próxima, terminando com um trinado. Considerando o estilo barroco da próxima variação, podemos dar ênfase na execução desse trinado aplicando sutilezas do estilo barroco, segundo indicava Geminiani.

A variação 22 trata-se de uma *musette*, completando as referências historicistas da obra com uma segunda alusão a danças barroca. Segundo Judy Tarling (2001), esse é um movimento pastoral contendo imitação de uma gaita de fole, de onde vem que a presença do pedal é uma referência ao bordão.

Figura 112 Couperin - Concert Royale no. 3: exemplo de musette

A dificuldade técnica de execução dessa variação consiste em controlar a dinâmica *p* mantendo precisão e ao mesmo tempo clareza entre todas as vozes.

A essa altura, as variações já estão bem distantes do tema. Na variação 23, o que temos de reminiscência é o “mordente ampliado” mib, ré, mib.

Figura 113 Mordentes da variação 23

Também observamos uma retomada da progressão no baixo, que havia sido abandonado faz tempo.

Figura 114 Variação 23: progressão no baixo

Variação 24 é a intensificação da variação 23. Para utilizar uma nomenclatura barroca, podemos dizer que é o seu duplo.

Figura 115 Haendel - Suite HWV 434: exemplo de variação dupla

Figura 116 Variação 24 é o duplo da variação 23 (LITTLEWOOD, 2004)

As escalas da variação 24 funcionam como transformação dos ornamentos do tema. Seus intervalos correspondem aos da variação no. 13. A intensificação ocorre tanto na quantidade de notas, quanto na amplitude da tessitura. O pedal na mão esquerda garante que a tonalidade não seja rompida diante de tamanha liberdade melódica.

A última variação rompe com a sequência de pedais que restringiam a liberdade tonal e explode em intensidade. Mas ainda assim, para manter a estrutura, dessa vez Brahms opta por retomar a harmonia do tema.

A textura é definida por acordes na mão direita alternados com baixos e acordes na mão esquerda. Muito similar ao Op. 21 no. 1, escrito três anos antes.

Figura 117 Brahms - Variações Op. 21 no. 1: textura similar à 25a. variação Haendel

Seu caráter enérgico e forte garante um final triunfante após o longo conjunto de variações. A retomada da harmonia do tema no desfecho mostra a preocupação que Brahms teve em manter a coerência durante a obra. Mesmo após sua liberdade harmônica e melódica extrapolar, a última variação vem retomar o tema na sua harmonização, como uma forma arco, um ABA.

Diante do exposto, podemos esquematizar o seguinte quadro-resumo:

6.11 Fuga

A fuga tem como origem alguns tipos de composição em estilo imitativo do século XVI, tais como Canzona, Ricercare, Capricho, Fantasia. Teve seu auge em Bach. Posterior a ele, somente esporadicamente compositores escreveram fugas.

Diferente das variações que Brahms havia escrito até então, dessa vez respeitou o tamanho do tema rigorosamente, e respeitou a harmonia em grande parte das variações. Ainda quando transformou a harmonia não foram grandes alterações, com exceção das últimas duas variações. Isso, no entanto, tem limitações: um conjunto de variações românticas extenso como esse exige um *finale* grandioso, o que uma estrutura rígida não permite. A 25ª. variação chegou próximo disso porém ainda se mostrou ineficaz para a peça terminar ali. Então Brahms precisava completar o conjunto de outra forma. Optou por uma fuga, marcando mais uma vez as referências barrocas da peça.

O sujeito da fuga é composto de dois compassos, e é baseado em dois motivos do tema: a linha melódica ascendente sib, dó, ré e os volteios.

Figura 118 Relações motivicas da fuga com o tema

A fuga é a quatro vozes. As quatro entradas do sujeito ocorrem na tônica e na dominante. A última entrada avança harmonicamente em várias tonalidades por mais três compassos, até ocorrer mais uma entrada na tônica e cadenciar no décimo primeiro compasso.

Dá-se início o primeiro divertimento, uma textura com dois pedais nas vozes extremas. As vozes do meio são exploração do segundo compasso do sujeito. A textura é apresentada nas regiões de tônica, dominante, dominante menor ou subdominante da subdominante relativa, dominante da subdominante relativa, subdominante relativa. Então, por dois compassos a textura se altera e modula para mi bemol no compasso 20. Nesse momento, a mão esquerda desenvolve o motivo do primeiro compasso do sujeito, enquanto a mão direita percorre escalas em terças, na mesma textura que aparece na quarta entrada do sujeito no início da fuga.

As modulações prosseguem até que no compasso 25 ocorre outra entrada, em si bemol maior, seguida de uma em fá menor que segue modulando até ré bemol maior no compasso 31, com a aparição de mais uma entrada do sujeito.

No compasso 33, o sujeito entra de forma invertida, e dá-se início mais um

divertimento. As modulações começam no compasso 37 e intensificam-se no compasso 39, em dinâmica e textura, nos remetendo à escrita da quarta variação. É acompanhada de imitação na mão esquerda sobre os motivos do primeiro compasso do sujeito. A imitação vai estreitando a partir do compasso 45 até o compasso 47, onde encontramos uma alusão à **Toccat e Fuga em ré menor BWV 565** de Bach. A semelhança se deve a três aspectos:

- Harmonicamente, ambos os trechos possuem pedal;
- Nas duas peças, a região é uma transição para uma entrada do sujeito;
- Mesmo ritmo e duração, com melodia quase idêntica.

Considerando que toda a fuga de Brahms é baseada nos motivos do sujeito, a semelhança melódica desse tema é mais do que mera coincidência. É bem possível que seja mais uma referência barroca conscientemente elaborada pelo compositor.

Figura 119 Alusão à Toccata e Fuga BWV 565 de Bach

No compasso 49, tem início um divertimento em que o sujeito entra com o dobro da duração. Primeiramente surge em si bemol menor, então é seguido por uma

entrada de duração original em fá menor, mas logo volta a aparecer em duração dobrada. Tem início um desenvolvimento sobre o motivo dos volteios do sujeito, com ritmo dobrado, até cadenciar em sol bemol no compasso 67. Trata-se de mais um divertimento em textura quase imitativa. A partir do compasso 72 a intensidade da dinâmica vai aumentando, e então a imitação entra em *stretto*.

Aproximando-se do final da fuga, temos no compasso 75 a última entrada do sujeito, nas quatro vozes, sendo as duas inferiores em movimento contrário. As modulações caminham em direção à dominante, tendo no compasso 82 o início da coda.

Durante os próximos 12 compassos, uma das vozes, dobrada em oitavas, realizará um pedal na dominante, marcando definitivamente a função estrutural do pedal na obra. A escrita adquire uma textura organística.

A primeira sessão da coda é dividida em três partes de quatro compassos cada uma. Harmonicamente, cada parte realiza uma sequência, um ciclo de quintas, o que soa como uma síntese da influência barroca que marcou presença no decorrer da obra.

Na primeira parte há três vozes: o pedal nos agudos, uma série diatônica nos baixos e o primeiro motivo do sujeito invertido na voz intermediária. Na segunda parte, o pedal migra para o baixo, as notas em escala diatônica migram para os agudos e o motivo do sujeito permanece na voz intermediária, dessa vez sem inversão. Na última parte permanecem as vozes extremas em suas localidades, as escalas alteram sua textura para notas oitavadas, e a região intermediária dobra o número de vozes, que se vão alternando nos movimentos contrários e diretos do primeiro motivo do sujeito.

No compasso 95 temos a segunda sessão da coda. Uma longa progressão de acordes na mão direita acompanhada do primeiro motivo do sujeito nos respectivos

tons, no baixo, em notas oitavadas. Essa extensa variação harmônica dos acordes passa por regiões como dominante, subdominante e até tônica relativa, até finalmente cadenciar na tônica no compasso 104. A partir do compasso 106, na região da dominante, os motivos intensificam-se em repetição até a conclusão na tônica. O amplo caminho harmônico dos acordes dessa sessão nos remete ao prelúdio da **Suíte HWV 434** de Haendel que serviu de fonte para essa obra. Sua característica é adiar a resolução, frustrando as expectativas ao desviar para regiões harmônicas mais afastadas para só após muito explorá-las realizar o caminho comum em direção à tônica.

Figura 120 Haendel - Suíte HWV 434 - Prelúdio: caminho harmônico extenso e não trivial

7. Conclusão

Forma tem sido, sob todos os seus aspectos, uma preocupação dos compositores de diversos períodos. Isso se manifesta em vários níveis, seja na aceitação de padrões para composição de peça que cumpra sua função social, seja na extrapolação de formas antigas gerando outras novas, seja na sua negação ao escrever peças de estilo livre e caráter improvisatório. Como sintetizei no começo da dissertação, forma é uma necessidade, pois que tudo o que se materializa nesse planeta – no caso da música, uma materialização de ondas sonoras – adquire uma forma.

Para os compositores românticos, a discussão sobre a forma ganha ainda mais relevância. Passado o período do auge da formalidade – o classicismo – aliado aos novos ideais de individualismo, a reconsideração da forma tornou-se imperativa. O romantismo deveria romper violentamente com qualquer pré-concepção convencional de arte, em busca de liberdade e expressividade.

Cada compositor optou por um caminho diferente. Alguns rejeitaram a complexidade da forma sonata e propuseram formas miniaturas. Outros utilizaram a forma sonata de maneira livre e transgressora. Houve os que negaram o desenvolvimento e propuseram formas alternativas de elaborar o material temático, por exemplo com transformações. E teve ainda os que inseriram conteúdo extramusical – programático – e enquadraram a música na obra de arte total. As alterações formais foram tantas que, como consequência da inovação da forma, até a necessidade do

sistema tonal foi colocada em cheque.

Brahms optou por um caminho duplo. Não cabe dizer que ele optou pelo caminho do meio – aqui entendido como conciliação - uma vez que seu propósito foi radicalizar, justapondo a música do passado com a música do futuro, na total ausência de “meio”.

Nietzsche quando ouviu a abertura *Die Meistersinger von Nürnberg*, de Wagner, expressou bem o que essa ausência de “meio” quer dizer:

German soul, which is young and at the same time overaged; overripe and at the same time abundantly filled with the Future... This type of music best expresses what I think of the Germans: they have their existence Before Yesterday and After Tomorrow – they do not yet have a Today.¹¹ (WOLFF, 1990)

É fato que Wagner pode ser considerado o “oposto” de Brahms. Em nenhum momento quero propor comparações entre os dois. Mas a expressão de Nietzsche bem representa a natureza Brahmsiana.

Nesse conjunto de variações, quando se nota a abundância de elementos antigos – o contraponto imitativo, a inversão das vozes, os gêneros barrocos, a exploração de ornamentos, a fuga, o ciclo de quintas – mesclado a cromatismos, a melodias que transcendem a escala e os acordes tonais, a texturas que se aproveitam de toda a tessitura do piano moderno, o que temos é uma obra “anterior a ontem” e “posterior ao futuro” – uma localização no tempo sem começo nem fim: uma obra eterna.

A riqueza de sua inventividade transborda em todos os níveis.

¹¹ Alma alemã, que é jovem e ao mesmo tempo idosa; demasiado madura e ao mesmo tempo abundantemente cheia de Futuro... Esse tipo de música melhor expressa o que eu penso dos alemães: sua existência é Anterior a Ontem e Posterior a Amanhã – eles não têm ainda um Hoje.

A forma de cada variação, que inicialmente era para ser rígida sobre o baixo, mas o próprio Brahms não se considera disciplinado o suficiente e a transgrede, acaba respeitando sempre os oito compassos do tema. E mesmo quando a harmonia avança próximo aos limites tonais, ao final na vigésima quinta variação Brahms retoma a harmonia do tema, trazendo ao ouvinte a sensação de “re-exposição”, como numa forma ABA, uma coerência da macroforma.

A retomada de elementos já variados é uma constante na obra, garantindo coesão entre as variações. Isso ocorre com as variações sobre ornamentos, as variações com polifonia imitativa, acentuações e anacruses que foram inseridas no desenrolar da obra e também na retomada de elementos barrocos sempre que um elemento moderno demais aparece à vista. Até a fuga retoma textura das variações anteriores.

Descortinada a análise, notamos o valioso conhecimento histórico-musical que Brahms possuía. As **Variações sobre um tema de Haendel** podem com certeza ser utilizadas para sintetizar quase todo o programa de um curso de história da música. E tudo isso é realizado de forma inventiva e musical, nunca gratuitamente. Sempre o conhecimento técnico a favor da música e do prazer de emocionar os ouvintes.

Tamanho conteúdo e variedade apresentados à nossa audição – com as inúmeras intertextualidades e referências ao passado e ao futuro da música, sem nunca parecer caótico e desproporcional – não seria passível de compreensão sem uma grande preocupação do compositor com a ordem, ou seja: forma.

Do que depreende que podemos concluir com a Adélia Prado, sem medo algum de nos permitir generalizar: beleza é forma.

8. Referências

- ADLER, G.; STRUNK, W. O. - Johannes Brahms: His Achievement, His Personality, and His Position. *The Musical Quarterly*, New York, v. 19, n. 2, p.113-142, 1933.
- AGAWU, K. - *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music*. New York: Oxford University Press, 2009.
- AVINS, S. (Org.). - *Johannes Brahms: life and letters*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- BACH, C. Ph. E.; CAZARINI, F. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Campinas: Unicamp, 2009.
- BADURA-SKODA, P. - *Interpreting Bach at the Keyboard*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- BAS, J. - *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.
- BEST, T. - *Handel's Keyboard Music*. *The Musical Times*, London, v. 112, n. 1543, p.845-848, Sep 1971.
- BOZARTH, G. S.; MARTIN, W. - *The Brahms-Keller Correspondence*. Lincoln: University Of Nebraska Press, 1996.
- BOZARTH, G. S. - *Johannes Brahms and George Henschel*. Michigan: Harmonie Park Press, 2008.
- BROWN, C. - *Classical and Romantic Performing Practice*. New York: Oxford University Press Inc., 1999.
- DAHLHAUS, C., MORÃO, A. - *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.

DAHLHAUS, C. - *Nineteenth-Century Music*. California: University Of California Press, 1989.

DAHLHAUS, C. - *Between Romanticism and Modernism*. California: University Of California Press, 1980.

DEUTSCH, O. E. - *Haendel: a documentary biography*. New York: Da Capo Press, 1974.

DONINGTON, R. - *Baroque Music: Style and Performance*. London: Norton, 1982.

ESCAL, F. - *Aux origines romantiques de notre conception actuelle de l'œuvre musicale*. 30/10/2006. Disponível em <<http://musique.ehess.fr/docannexe.php?id=236>>. Acesso em 13/7/2012.

FRISCH, W. - *Brahms, Developing Variations, and the Schoenberg Critical Tradition*. 19th-century Music, California, v. 5, n. 3, p.215-232, 1982.

FRISCH, W. - *Brahms and the Principle of Developing Variation*. California: University Of California Press, 1990.

FRISCH, W. - *Reger's Bach and Historicist Modernism*. 19th-century Music. Califórnia, p. 296-321. 2001-2002. Disponível em:

<<http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2001.25.2-3.296>>. Acesso em: 3 abr. 2014.

GEIRINGER, K. - Brahms as a Musicologist. *The Musical Quarterly*, Oxford, p. 463-470. Autumn, 1983.

GOETSCHIOUS, P. - *Lessons in Music Form*. Boston: Oliver Ditson Company, 1904.

GOETSCHIOUS, P. - *The Larger Forms of Musical Composition*. New York: G. Schirmer, 1915.

- GOLDMAN, J. - *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- GREEN, D. - *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. New York: Holt, Rinehart And Winston, 1979.
- GROVE, G. - *Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1910.
- HANSLICK, E. - *Do Belo Musical: Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons*. Covilhã: Lusosofia, 2011.
- HARNONCOURT, N. - *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LEIBOWITZ, R. - *A Evolução da Música – de Bach a Schoenberg*. Trad. De L. Avellar de Aguiar. Barcarena, Editorial Presença, s/d.
- LITTLEWOOD, J. - *The Variations of Johannes Brahms*. London: Plumbago Books, 2004.
- MACDONALD, M. - *Brahms*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- MUSGRAVE, M. - *The Music of Brahms*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- MUSGRAVE, M. - *The Cambridge Companion to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- MUSGRAVE, M. - *Brahms 2: Biographical, Documentary and Analytical Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- MUSGRAVE, M.; SHERMAN, B. D. - *Performing Brahms: early evidence of performance style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- NOTLEY, M. - *Lateness and Brahms: music and culture in the twilight of Viennese liberalism*. New York: Oxford University Press, 2007.

- OLIVEIRA, W. C. de. - *Beethoven, proprietário de um cérebro*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.
- PARRY, H. - *Style in Musical Art*. London: Macmillan and Co. Limited, 1924.
- ROSEN, C. - *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ROSEN, C. - *Sonata forms*. New York: Norton, 1988.
- SCHOELCHER, V. - *Life of Haendel*. London: Truber, 1937.
- SCHOENBERG, A. - *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SCHOENBERG, A. - *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, Inc., 1950.
- SCHOENBERG, A. - *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SCHOENBERG, A. - *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001.
- SCHWEITZER, A. - *J.S. Bach: Volume One*. New York: Dover Publications, Inc., 1966.
- SCHWEITZER, A. - *J.S. Bach: Volume Two*. New York: Dover Publications, Inc., 1966.
- SILVA, T. C. R. - *Alegria, fúria, medo e majestade: ornamentos e affectus segundo Francesco Geminiani*. Claves, Paraíba, n. 6, p.28-35, nov. 2008.
- SISMAN, E. R. - *Brahms and the Variation Canon*. 19th-century Music, California, v. 14, n. 2, p.132-153, outono. 1990
- SOUZA, E. R. P. de. - *Elementos de Coerência no Opus 76 de Brahms*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995.

SPITTA, P. - *Johann Sebastian Bach: his work and influence on the music of Germany*. New York: Dover Publications, 1992.

SPITTA, P. - *Johann Sebastian Bach*. New York: Dover Publications, 1949.

SPRING, G; HUTCHESON, J. - *Musical form and analysis*. Boston: Mcgraw- hill, 1995.

STEIN, L. - *Structure & style: the study and analysis of musical forms*. California: Summy-birchard Inc., 1979.

STEINITZ, R. - *György Ligeti: music of imagination*. Boston: Northeastern University Press, 2003.

STRAVINSKY, I. - *An Autobiography*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/36169>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

SWAFFORD, J. - *Johannes Brahms: A Biography*. New York: Vintage Books, 1999.

TARLING, J. - *Baroque String Playing for Ingenious Learners*. St Albans: Corda Music Publications, 2001.

WOLFF, K. - *Masters of the keyboard: individual style elements in the piano music of Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, and Brahms*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

ZAMACOIS, J. - *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1960.

Partituras

ALKAN, Ch. V. - *Le chemin de fer Op. 27*. Paris: Simon Richault, 1860. Piano.

ALKAN, Ch. V. - *Quasi Caccia Op. 53*. Paris: Simon Richault, 1859. Piano.

BACH, J. S. - *Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1866.

BACH, J. S. - *Clavierübung part I*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1853.

BACH, J. S. - *Clavierübung part IV*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1853.

BACH, J. S. - *Violin Partita no. 2 BWV 1004*. Vienna: Universal-Edition. Violino.

BACH, J. S. - *Violin Sonata BWV 1001*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895. Violino.

BACH, J. S. - *Toccat and Fugue BWV 565*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1867. Órgão.

BEETHOVEN, L. van - *Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1863.

BEETHOVEN, L. van - *Veränderungen über einen Walzer Op. 120*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862-65.

BUSONI, F. - *Bach: Chaconne für Violine allein*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Piano.

COUPERIN, F. - *Concerts Royaux*. Montréal: Les Editions Outremontaises, 2006.

DEBUSSY, C. - *Etudes*. Paris: Durand & Cie., 1916. Piano.

FRANCK, C. - *Prelude, Choral et Fugue*. New York: Dover Publications, 1976. Piano.

HANDEL, G. F. - *Suite HWV 434*. Moscow: Muzyka.

HANDEL, G. F. - *12 Concerti Grossi Op. 6*. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1869.

LISZT, F. - *Bagatelle sans tonalité S.216a*. Budapest: Editio Musica, 1984. Piano.

LISZT, F. - *Grande Symphonie Fantastique par Hector Berlioz arrangée pour le Pianoforte*. Vienna: Trentsensky & Vieweg, 1836. Piano.

LISZT, F. - *Deux legends S.175*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. Piano.

LISZT, F. - *Sonate*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1854. Piano.

LISZT, F. - *Grandes études de Paganini S.141*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. Piano.

LISZT, F. - *Hungarian Rhapsody no. 6 S.244*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. Piano.

MANDYCZEWSKI, E. (Ed.) - *Brahms: Sonaten und Variationen für Klavier zu zwei Händen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27.

MANDYCZEWSKI, E. (Ed.) – *Johannes Brahms: Sämtliche Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27.

MANDYCZEWSKI, E. (Ed.) - *Studien und Bearbeitungen für Klavier*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27.

MENDELSSOHN, F. - *4 Pieces for String Quartet Op. 81*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1875.

MENDELSSOHN, F. - *Lieder ohne Worte Op. 19b*. Farnborough: Gregg Press, 1968. Piano.

MIKULI, C. (Ed.) - *Chopin: Complete Works for the Piano*. New York: G. Schirmer, 1915.

SINGER, O. - *Brahms: Symphonien für Klavier zu 2 Händen*. Leipzig: Edition Peters. Piano.

PALMER, W. A. (Ed.) - *J. S. Bach: The Well-Tempered Clavier*. California: Alfred Music, 1994.

RACHMANINOV, S. - *Préludes Op. 23*. Moscow: A. Gutheil, 1904. Piano.

SCHUBERT, F. - *Fantasie in C major D.760*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888. Piano.

SCHUMANN, C. (Ed.) - *Robert Schumanns Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.

Gravações

BRAHMS: Piano Concerto no 1, Handel Variations. Intérpretes: Wilhelm Kempff.
Hamburgo: DG, 1999.

CHERKASSKY: Handel, Brahms, Berg, Skalkottas, Prokofiev, Chopin. Intérprete:
Shura Cherkassky. Londres: BBC Legends, 2011.

SCHNABEL: The Welte-Mignon Mystery Volume VII. Intérprete: Arthur Schnabel.
Stuttgart: Tacet, 2007.

Vídeos

PRADO, A. - *O poder humanizador da poesia*. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=EFW0FAh6kTo>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

	Contraponto							
	Ornamento	Contratempo	Anacruse	Cromatismo	Polifonia	imitativo	Dança barroca	Pedal
Var I								
Var II								
Var III								
Var IV								
Var V								
Var VI								
Var VII								
Var VIII								
Var IX								
Var X								
Var XI								
Var XII								
Var XIII								
Var XIV								
Var XV								
Var XVI								
Var XVII								
Var XVIII								
Var XIX								
Var XX								
Var XXI								
Var XXII								
Var XXIII								
Var XXIV								
Var XXV								