



Diogo Morais de Almeida Aguiar Coelho

A especificidade da escrita para violino na obra de J. Brahms

Tese apresentada à Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Interpretação Artística, sob a orientação do Professor Doutor Radu Ungureanu

Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo

Porto 2011

Resumo

A especificidade da escrita para violino na obra de Brahms

(Sob orientação do Professor Doutor Radu Ungureanu)

Um conhecimento mais profundo da especificidade da escrita para violino na obra de Brahms reveste-se de particular interesse para quem deseja interpretar alguma das suas obras escritas para este instrumento ou para música de câmara.

Verificando-se uma grande carência bibliográfica e de investigação sobre o tema em questão, esta monografia procura aprofundar alguns dos aspectos mais relevantes que podem levantar-se sobre a matéria.

Uma maior e melhor compreensão das diversas características que conferem à escrita para violino na obra de Brahms uma grande originalidade, irá tornar a interpretação mais esclarecida, consistente e sustentada, e portanto, de melhor nível técnico e artístico.

O objectivo principal deste trabalho é o de identificar essas características, de as analisar e sugerir resoluções para a melhor execução das obras de Brahms.

O estudo foi desenvolvido com base numa pesquisa bibliográfica, na análise auditiva e na análise das partituras.

Os resultados apontam para a necessidade de compreender melhor o tipo de articulações utilizadas por Brahms, a sonoridade requerida para as suas obras, a excentricidade da harmonia em alguns níveis, a relação pessoal de Brahms com o mais influente violinista da época, e o modo como esta relação influenciou a originalidade da escrita para violino na obra de Brahms.

Palavras-chave: Brahms, violino, especificidade

Abstract

The specificity of the work written for violin by Brahms

(Under the guidance of Professor Doctor Radu Ungureanu)

A deeper understanding of the specificity of the Brahms violin writing is of particular interest for those who want to play some of his works written for this instrument or chamber music.

Considering the lack of literature and research on the topic in question, this monograph seeks to deepen some of the most relevant aspects that may arise on the matter.

By understanding the writing characteristics which give originality to Brahms' violin written work, the interpretation will become more enlightened, more consistent, sustained, and therefore, with a higher technical and artistic level.

The aim of this study is to identify these characteristics, to analyze them and suggest resolutions for the best performance of Brahms' work.

The study was developed based on literature search and analysis, scores analysis and music hearing.

The results point to the need of a better understanding of the type of joints used by Brahms, the sound required for his work, harmony eccentricity at some points, his relationship with the most influential violinist of the time, and how this relationship influenced the originality of the violin writings in Brahms' work.

Keywords: Brahms, Violin, specificity

Agradecimentos

Quero agradecer a todos os professores que contribuíram para a minha formação pessoal e profissional. À professora Suzanna Lidegran pelos dez anos de ensino e amizade. Ao Prof. Doutor Radu Ungureanu pelo seu exemplo, qualidade de ensino, qualidades pessoais e paixão pelo violino. Agradeço-lhe em particular a sua excelente orientação, a permanente disponibilidade, as sugestões e correcções sempre pertinentes e incisivas e, sobretudo a sua amizade.

Ao meu pai pela sua disponibilidade e carinho.

Índice

Introdução	1
Capítulo 1. A época romântica	
1. A música na época romântica	3
2. O indivíduo e a sociedade. A função do compositor	10
3. Brahms. Algumas considerações sobre a obra	13
Capítulo 2. A especificidade da escrita para violino na obra de J. Brahms	
1. O Fraseado: características e duração	18
1.1. Características de construção e duração	18
1.2. Problemática associada às características do fraseado longo	21
2. As articulações	
2.1. O legato. Utilização e concretização	23
2.2. Execução diferenciada de ambos os exemplos	25
2.3. A utilização das notas curtas	27
2.3.1. A realização da articulação	28
3. A sonoridade brahmsiana	
3.1. A amplitude sonora das frases brahmsianas	31
3.2. Problemática associada e respectiva resolução	33
4. As cordas duplas e os acordes no violino brahmsiano	35
5. O ritmo aplicado às melodias. A complexidade deste nas obras para violino e na música de câmara	37

6. Harmonia brahmsiana	
6.1. A surpresa na harmonia	43
6.2. Exemplos de audácia harmónica em Brahms	45
7. A influência de J. Joachim na vida e obra de Brahms	49
Conclusão	59
Bibliografia	61

Introdução

A ideia de investigar a especificidade da escrita de J. Brahms nas partes para violino partiu de uma sugestão do orientador da minha tese, Prof. Doutor Radu Ungureanu, que rapidamente me conquistou e me levou a debruçar sobre as partituras e a obra para violino.

Apesar de haver imensa bibliografia sobre Brahms acerca dos mais variados aspectos, desde o seu mundo a nível intelectual e composicional, à sua vida privada, suportada em grande parte pela abundante correspondência que chegou aos nossos dias, verificou-se escasso o tratamento e a bibliografia sobre o tema por mim escolhido. Havendo então inúmeros livros escritos sobre a sua obra no que respeita a sinfonias, música de câmara e mesmo instrumental (como obras para piano), pareceu-me importante fazer uma reflexão aprofundada sobre a especificidade que este compositor utilizou na escrita para violino.

Estando esta monografia integrada num projecto de mestrado em interpretação artística, e como interprete de violino, o interesse pelo tema ganhou ainda maior relevância e pertinência. Para melhor justificar a interpretação das obras, e no sentido de reforçar o interesse prático da obra de Brahms para violino, é fundamental conhecer teoricamente as características estilísticas da escrita de Brahms.

A análise do tema fará referências às partes destinadas ao violino, tanto nas sonatas para violino e piano, como no concerto para violino e orquestra op. 77, na obra de música de câmara (quartetos), e também na obra para orquestra (naipes de violinos). Relativamente a todas estas obras escritas, procurou-se evidenciar as características que pareceram revestir maior importância e relevância para os fins em vista.

O trabalho divide-se em dois capítulos.

O primeiro capítulo trata de nos contextualizar sócio-culturalmente ao nível das mudanças de paradigmas observados no período romântico. Essas mudanças deram-se tanto a nível de mentalidade de sociedades (logo, de indivíduos), como no meio musical, ao nível de processos de composição e de condutas pelas quais se passaram a reger os compositores.

De seguida será feita uma abordagem sucinta à obra de música de câmara e sinfónica de Brahms, com vista a perceber o seu desenvolvimento e o contexto em que foram compostas algumas das suas obras mais emblemáticas.

Feita a contextualização à obra de Brahms, entramos no capítulo dois, onde é então abordado o tema que se pretende evidenciar. Este segundo capítulo, por sua vez, encontra-se dividido em seis pontos.

Para todos os pontos, sempre que necessário, foi levantada a problemática inerente e feita uma exposição do que deve suceder para melhor a resolver.

No primeiro ponto tratamos das características de fraseado observáveis em Brahms, a sua construção, duração e o modo como resolve o seu equilíbrio.

No ponto número dois foi dada atenção aos vários tipos de legato que as frases brahmsianas comportam, as consequências na execução, passando pelas soluções técnicas apropriadas.

No terceiro ponto foi focada amplitude sonora existente em Brahms e o tipo de som requerido para melhor sustentar as ideias musicais.

Em quarto, foi feita uma análise do tipo de tratamento que Brahms dá às notas curtas, cordas duplas e acordes, quando as utiliza e com que finalidade.

No ponto número cinco observamos a complexidade e originalidade no que respeita à utilização do ritmo e como deve ser abordada esta questão.

No sexto ponto, tratamos da audácia, não muito salientada pelos musicólogos, a nível harmónico, existente nos textos de Brahms.

Por fim, no sétimo e último ponto, foi feito o levantamento da importância da relação de Brahms com Joseph Joachim, e qual o contributo deste último para o tipo de escrita que Brahms apresenta para violino.

Para a realização desta monografia, recorri: 1) - à pesquisa bibliográfica, para tratar de aspectos referentes à contextualização sócio-cultural; 2) - à análise e audição de obras que melhor podiam exemplificar os diferentes pontos tratados no segundo capítulo.

1. A época romântica

A música na época romântica

O romantismo não é um fenómeno de uma época bem determinada e, como outros movimentos artísticos anteriores, foi transversal a várias artes, em diversos momentos e com diversas formas. Ocupando, na história da música, o período confinado aproximadamente entre finais do século XVIII e finais do século XIX, o espírito desse período abrangeu várias esferas da vida: a arte, a filosofia, as ciências e a política. Nenhum país europeu se pôde subtraír a espírito, ainda que em alguns tivesse havido menor aceitação. Falamos de uma mudança de mentalidade, valores e intenções que foram sucedendo em diferentes áreas e em diferentes países. Geograficamente, o romantismo começou na Inglaterra, seguindo-se a Alemanha e a França. Nas artes, o romantismo teve início na poesia com Byron (Inglaterra), Schiller e Heine (Alemanha) e Chateaubriand (França), chegando posteriormente à pintura (Goya, Delacroix, Turner) e, por último, àquela que foi considerada a mais intensa forma de expressão desse novo espírito, a música. Na música podemos encontrar como principais percursores do romantismo Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Weber, Schumann, Liszt e Brahms (Alemanha), Berlioz (França) e Paganini (Itália).

Enquanto no período clássico os autores aspiravam aos ideais de equilíbrio, de ordem, de autodomínio e de perfeição, tendo sempre em atenção determinados limites, no romantismo tudo isto se tornou passível de ser questionado e posto em causa por sentimentos e vontades de transcendência da época, de conhecer e ultrapassar novos limites. No romantismo ama-se a liberdade, procura-se a paixão, com sentimentos exacerbados e expressões fortes, o movimento, o intangível. É esta procura que vai esbater a diferença entre o criador e a obra, e que, com o tempo, vai marcar um período de permanente insatisfação, devido a uma procura de perfeição sentida como impossível de vir a ser alcançada.

No romantismo, a personalidade do artista vai estar imersa na obra de arte, uma obscuridade intencional vai relegar a clareza clássica, e vamos assistir a um aumento propositado de sugestões, alusões ou mesmo ambiguidades.

Todas estes novos ideais vão levar a uma aproximação das artes e a uma mistura mais notória dos propósitos e qualidades de cada uma. Neste sentido, a poesia e a música são um bom exemplo do cruzamento de caminhos, a que se assistiu nesta época.

Sendo a música considerada, nomeadamente por Schopenhauer, o filósofo romântico por excelência, a forma mais intensa e pura de expressão do movimento romântico, dado o seu material (ritmos e sons) ser quase desprovido de ligação ao mundo dos objectos e focar-se só na expressão de sentimentos, criação de emoções e sugestão de pensamentos, é natural que as outras artes, de certa forma se tentem aproximar e utilizar aquilo que melhor serve os propósitos e ambições inerentes a esta época¹.

Como referem Grout e Palisca (1994), sendo a música instrumental pura despida da captação visual e do peso das palavras de outras artes, é o veículo que melhor pode transmitir e criar emoções, revelar mistério e a que tem maior capacidade sugestiva, tornando-se, por conseguinte, a mais romântica de todas as artes e aquela que de maior importância se revestiu no século XIX.

Se a música era a arte que melhor representava o ideal romântico, a poesia por sua vez, não passou para segundo plano, revestindo-se de importante significado nas composições musicais.

Neste período, muitos foram os que, com grande naturalidade, escreviam tanto ensaios, como romances ou poesia, e que, ao mesmo tempo, eram compositores de alto nível. Podemos referir, por exemplo Richard Wagner, Carl Maria von Weber, Hector Berlioz, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, que revelaram o domínio seguro de duas artes ou mais.

Um dos géneros musicais mais marcantes do século XIX , resultante do grande à vontade de imensos compositores no campo literário e logo na fusão das duas artes foi o *Lied*, um género vocal onde Schumann, Schubert e Brahms atingiram um elevado grau de intimidade entre a música instrumental e a poesia. Note-se que em grande parte da música instrumental, o espírito intimista e lírico deste género de composições, está presente, marcando a sua influência no panorama musical de então.

¹ Cf. Grout e Palisca, 1994, pág. 573

No período romântico podemos observar uma série de dualidades que dividiam os compositores em diferentes matérias. Uma delas prende-se com a importância da música instrumental e ao mesmo tempo com um novo conceito de música associada à palavra, que viria a ser designada de música programática.

Se, de um lado, temos a música puramente instrumental, que foi considerada como o modo de expressão mais completo do romantismo, do outro lado, temos a forte marca literária. A música programática consiste em associar à música instrumental um conteúdo poético ou literário. Sem recurso à imitação de sons, nem a figuras retórico-musicais, a base literária era de carácter sugestivo e esclarecedor. Quanto à música, uma vez exposto o tema relacionado com o conteúdo poético, devia, a mesma ganhar independência e transcender o próprio tema.

Entre os compositores mais ligados a este género de música temos Mendelssohn - Bartholdy, Schumann, Liszt e Berlioz, na primeira metade do século XIX, e, posteriormente, Mahler, Hugo Wolf e Richard Strauss.

De certa forma, todos os compositores elaboraram trabalhos com base programática, tendo estado uns mais à vontade, outros menos, com o facto de as ideias musicais das suas obras terem por base uma obra já existente, trazida de outro domínio artístico ou passível de ser ligada a emoções e sugestões previamente estabelecidas.

Outra dualidade prende-se com as influências musicais que os compositores do século XIX absorviam e nas quais eles se reviam. O período romântico foi claramente influenciado pelo classicismo e este passado manifestava-se na continuidade dada à utilização de formas clássicas de escrita como a forma sonata, a forma da sinfonia e do quarteto de cordas. Também o sistema harmónico clássico servia de base para este novo período da história da música, que alguns consideraram como apogeu do classicismo. Foi a maior aceitação ou não de determinados padrões de escrita clássicos que ditou uma distinção entre compositores, uns que podem ser considerados, de uma maneira geral, como românticos mais conservadores, como Mendelssohn - Bartholdy, Brahms e Bruckner, compositores dos quais devemos perceber as influências de mestres e tempos passados (Beethoven, Mozart, Haydn, Bach e Haendel) para melhor compreender as suas obras, e outros, considerados de radicais, onde podemos lembrar Berlioz, Liszt e Wagner que, apesar de terem estudado a obra de

compositores de relevo de outras épocas, seguiram um caminho novo e ditaram mesmo as suas próprias regras em diferentes termos.

Se considerarmos, neste período romântico, alguns compositores conservadores, em oposição a outros de tipo mais radical em termos de atrevimento na expressão, podemos destacar uma característica diferenciadora entre ambos. Trata-se da questão da clareza, em contraste com uma clareza “profunda”, obscura ou mística.

Em Mendelssohn – Bartholdy, por exemplo (que podemos classificar como um clássico-romântico), podemos verificar uma clareza inegável, tanto harmónica como nas simetrias das formas, pois para ele nada resultava mais desagradável que a distorção das harmonias, ou desnecessário incumprimento das formas e das regras, estas como falta de respeito musical.

Situado no polo oposto a Mendelssohn – Bartholdy, temos Hector Berlioz que embora tivesse também Beethoven como referência, o interpretava, no entanto, de maneira diferente. Segundo Einstein A. (1986), enquanto que, para Mendelssohn – Bartholdy, Beethoven era o mestre da forma, da clareza, aquele que encontrou a ordem no meio do caos, para Berlioz, Beethoven, além de ter mudado completamente a maneira de ver o mundo da sinfonia, era também alguém com o poder de libertar forças profundas, caóticas e escuras através da sua escrita².

Tendo já referido a intimidade e individualidade como características da criação musical do século XIX e comparando alguns compositores, podemos constatar a existência de uma antítese que nos é levantada pela intimidade inerente a muitas obras do Romantismo e pela teatralidade com a qual compositores como Wagner e Weber atingiram a sua maturidade como artistas.

De certa forma, pode parecer que o romantismo, como corrente artística marcada fortemente pela subjectividade e por uma maior introspecção virada para as zonas mais íntimas e profundas da alma, ia identificar-se como uma época de impulsos musicais intimistas. Parcialmente assim foi, se tivermos em atenção as obras pianísticas de Chopin ou Schumann. Mas, dentro do espírito intimista que se verificava, também havia espaço para o virtuosismo

² Einstein, 1986, pág. 15

técnico e para um brilhantismo máximo. Todos estes aspectos encontram-se bem conjugados, por exemplo, na escrita para piano, na obra de Carl Maria von Weber.

Weber, assim como Wagner, encontraram o culminar das suas carreiras no domínio do teatro lírico-dramático. E são, por exemplo, as óperas deste último que contrastam com um estilo de música mais intimista e solitário, expresso por muitos. As óperas de Wagner eram autênticos monumentos em palco, desde a música aos suportes literários, à encenação, à concepção dos cenários, ao bailado, tudo parte de uma estrutura total, de uma obra criada para cativar multidões.

Uma outra característica do período romântico é a que assenta na antítese entre aqueles que compõem a pensar num público alvo e os que compõem para si mesmo, em primeiro lugar, dando origem depois, como consequência, a um público próprio.

No primeiro caso temos, por exemplo, Verdi cujas raízes se fundam numa tradição com mais de duzentos anos, apoiada pelo público e pela sua nação, que sempre o compreendeu e aceitou e às quais ele sempre foi fiel. Também Schubert, Schumann e Brahms, com diferenças estilísticas entre eles, pertenciam aos que não queriam romper os laços que os uniam com as coisas que os rodavam e com o pensamento tradicional do povo da altura, do povo que seria apreciador das suas obras e no qual todos pensavam primeiro antes da criação de alguma obra.

Por outro lado, em Wagner, verifica-se, ao longo das suas obras, uma linguagem cada vez mais pessoal, mais refinada, mais carregada de subjectividade. Uma linguagem característica que desenvolveu e que veio a reunir o aplauso de uma crítica que ao início se revelava um pouco céptica.

Todas estas aparentes antíteses e contrastes escrutináveis no período romântico podem ser constatados, não só ao nível composicional, mas também a um nível de carácter de cada um dos compositores. A título de exemplo, temos Schumann, compositor com um lado intimista e misterioso na escrita para piano e cujas obras estão ao nível de total compreensão ligadas à obra de Jean Paul e de E. T. A. Hoffmann. Schumann escreveu apesar disso música para coros, patrióticos e peças para a juventude. Também Liszt, caracterizado como virtuosista, pode incluir-se neste grupo de compositores, pois, ao mesmo tempo que na sua escrita podemos encontrar obras de carácter brilhante e virtuoso, baseadas em temas operísticos famosos, podemos, simultaneamente, encontrar missas, oratórias e canções intimistas.

Considerando as oposições período romântico, ficamos com a ideia de um certo antagonismo. Mas, aquilo que antigamente (1850-60) era motivo de disputas e de contestações por parte do público e da crítica, e que chegava mesmo a dividir o público, nos nossos dias reveste-se de outra importância. Agora, com mais distanciamento, podemos constatar as afinidades profundas, as conexões íntimas que estes compositores partilhavam, e que, aos olhos de então eram irreconhecíveis.

Uma dessas afinidades encontra-se na importância de que se reveste o som na época romântica para os compositores, uma procura pelo som puro. Claro que, em épocas anteriores e no decorrer da história da música, o som nunca foi insignificante, pois representa o material básico de construção na música. No período romântico contudo, o papel do som mudou e passou a ter uma importância máxima na composição.

Se considerarmos as sonatas, sinfonias e óperas de Haydn, Mozart e Beethoven e as compararmos com as de Schubert, Weber, Brahms, facilmente se compreende a mudança progressiva que teve lugar. Desta forma pode-se constatar que esta mudança na utilização do som está directamente ligada à nova concepção harmónica. Quem originou esta mudança? Os três grandes clássicos (Haydn, Mozart e Beethoven) foram os precursores deste novo tratamento, com importância crescente dada ao som. Haydn, com a grande experimentação orquestral que conduziu, Mozart com o ouvido mais refinado e capaz até então conhecido em algum compositor, e Beethoven que, apesar de uma surdez progressiva, conseguiu atingir níveis sublimes no que ao som diz respeito.

Um exemplo da diferente perspectiva no tratamento do som pode ser observado na obra de J.S. Bach, que tanto pode ser interpretada, falando da obra para teclado, num cravo, num clavicórdio, num órgão, ou num piano moderno sem que perca a sua intemporalidade e sem se deixar de perceber o porque da influência que teve em tantos compositores. De certa, forma o instrumento tocado não influencia a obra e o propósito pois, a sonoridade não faz parte da forma essencial.

No movimento romântico, o ponto mais unificador de compositores tão díspares como Wagner ou Brahms (este último, compositor apenas de obras orquestrais instrumentais e não teatrais), é a relação de ambos com o elemento mais directamente perceptível da música: o som. Foi esta nova relação que veio alterar a forma de orquestrar.

No século XVIII, no que à orquestração diz respeito, não se registavam problemas, e de certa forma todos os compositores obedeciam a uma padrão e regras fixas para as suas composições. A hierarquia visível na orquestração com as os oboés abaixo das flautas, os clarinetes abaixo dos oboés, os fagotes abaixo dos clarinetes, com as trompas e os trompetes a desempenharem o papel tradicional, sofreu grande alteração no período romântico, pelas mãos de Weber, Schubert e principalmente Berlioz (que escreveu “*Traité d’Instrumentation*” obra tida como representativa da nova maneira de tratar a sonoridade orquestral e o uso dos instrumentos) e Wagner.

Esta procura de uma nova sonoridade e única, muito por culpa dos avanços no domínio da ciência exacta e do emprego método científico visíveis no século XIX e que levaram a música muitas vezes a quebrar a barreira do racional, representou um refinamento da arte, um caminhar em direcção ao misterioso, ao emocionante, ao mágico, e esta característica combinada com a forma, com o elementar da música mostra a polaridade dos contrastes e antíteses da música romântica.

A outra afinidade que os compositores românticos partilham foi a emancipação dos indivíduos até à liberdade total. O virar de século (o ano de 1800) ficou a marcar uma fronteira imaginária, a partir do qual começou uma nova relação do indivíduo com o todo quer em geral, quer do artista em particular. Esta mudança teve na música Beethoven como o símbolo de destaque e de viragem. O século XIX (especialmente no que à música diz respeito e também às artes em geral) é o culminar tardio do espírito revolucionário que foi forjado lentamente durante o século XVIII e que teve como principal acontecimento a Revolução Francesa.

Nas outras artes, essa emancipação pode ser constatada no tratamento diferenciado dado a indivíduos como Voltaire, que, em contraste, com Giordano Bruno, não foi mandado para a fogueira, ou Jean Jacques Rousseau (que sofreu, de certa forma, pela posição que tomou, mas, pelo menos, não teve que responder perante a Inquisição, como aconteceu com Galileu.

Este novo pensamento e a relação do indivíduo com a sociedade, chega bastante mais tarde na música, e, carregado com uma herança já longa, que provém do século XVIII e da primeira metade do século XIX e o espírito revolucionário tende a ficar estendido ao longo de vários anos o que leva a algum desconcerto e desencontro com as outras áreas da sociedade.

2. O indivíduo e a sociedade. A função do compositor

Por volta de 1800, tornou-se visível uma mudança na relação do compositor musical e da sociedade. Foi a partir da Idade Média (por volta do século XIII) que o músico começou a ser visto como parte integrante de organizações político-religiosas e através das quais o músico começou a conseguir viver da sua profissão e a ser colocado em relação com o homem de então, das cidades, de um mundo mais organizado.

Até ao final do século XVIII o papel do compositor e músico (que muitas vezes se encontrava na mesma pessoa) estava bem definido no propósito, finalidade e patronato. Todos os compositores e músicos com mais ou menos capacidades tinham bem definido para quem trabalhavam e de quem dependiam e aceitavam isso com alguma naturalidade. A Igreja em primeiro lugar, os príncipes, os aristocratas, as cidades respectivamente por ordem de influência, faziam parte da hierarquia que compunha a lista de patronos aos quais os compositores serviam e para quem escreviam. Assim sendo, os compositores, bem como outros indivíduos de outras profissões que estavam dependentes de determinada organização, tinham restrições dentro das suas liberdades criativas e deviam seguir determinadas linhas condutoras e estruturais.

A música que se compunha era na sua grande maioria utilitária, designada de *Gebrauchsmusik*, música de ocasião (de consumo). A posição da “arte pela arte” não existia, pois era vista como oriunda somente de impulsos e vontades do criador, sem grande conexão com a sociedade e sem propósito.

No século XVII, e sendo a Igreja um dos principais patronos da música realizada na altura, grande parte da música escrita não podia resultar desprovida de conteúdo e de ligação religiosa, nem podia descolar-se das suas funções litúrgicas. A restante música tinha um carácter de entretenimento e podia ser designada de música quase de “salão”, música escrita para conjuntos e raramente para solistas.

Na segunda metade do século XVIII, fundamentalmente a partir da Revolução Francesa (1789), com a sua vontade de nivelamento de classes, de abolição das prerrogativas aristocráticas, de progresso dos estratos sociais mais baixos e com aparecimento do *cidadão*,

assiste-se a uma mudança de paradigma também na posição do músico/compositor na sociedade e na forma e objetivos da composição musical. Todas estas tendências de saída dos estabelecidos moldes clássicos, de procura do invulgar e extraordinário, enfatizando o “ego” criador com a própria sensibilidade e capacidade criadora, estavam a preparar e, finalmente, a definir a nova corrente: o Romantismo.

O compositor de referência do novo espírito e mudança de mentalidade gerado pela Revolução Francesa e corporizada no romantismo foi Beethoven.

Beethoven pode ser considerado como o primeiro compositor de mentalidade livre e independente. Com um carácter intratável, era ele que punha a aristocracia ao seu serviço e não ao contrário. A Beethoven foi dada a liberdade para criar e foi um compositor onde pela primeira vez se pode apreciar, nas suas obras, a intenção da “arte pela arte”³, sem outra finalidade, que não fosse a de agradar ou comunicar, através do seu conteúdo intrínseco. Toda a nova forma de encarar o mundo, as regras e a vida está patente em muitos dos compositores românticos, que se “soltaram” de amarras criacionais e passaram a ter, como propósito de escrita, em regra geral, a sua vontade.

A função do compositor assumiu um papel bastante diferente do que tinha até à época de Beethoven. O propósito composicional mudou, a maneira como os compositores se viam e se consideravam mudou, já não produziam (geralmente) música por “obrigação”, mas por necessidade interior, pelo prazer em escreverem conforme o que sentiam, representando o seu íntimo.

Apartir dos finais do século XVIII, inícios do século XIX, o compositor assume a sua profissão com toda a independência. Quando, em séculos anteriores se compunha para o imediato, com finalidades pré-definidas, no período romântico passa-se a compôr com vista ao futuro e à eternidade.

A partir de Beethoven, as obras, sinfonias, obras de música de câmara, coral e lírica, são produzidas, não por encomenda, mas com a vontade de deixar algo para o futuro. E era este o pensamento que muitas vezes gerava entusiasmo nos compositores e lhes conferia brio

³ Einstein, 1986, pág. 23

peçoal e profissional, em vez de serem “obrigados” a compôr e a subjugarem as suas capacidades em função da vontade de terceiros.

Nos períodos anteriores ao romantismo, a ideia de originalidade não era um assunto tido em conta pelos compositores, nem a vontade de mostrar algo que rompesse com os padrões estabelecidos de então. A necessidade de trabalharem e de se sustentarem em sociedades que elitizavam a música, obrigava-os a não serem demasiado extravagantes no que diz respeito à introdução de novas ideias.

Porém, esse aspecto alterou substancialmente no período romântico. Os compositores com frequência procuravam a excentricidade, buscando sempre algo novo que, libertando-se dos canones pré-estabelecidos, criasse novas sensações no público.

Por esta razão, a música romântica aparece repleta de novas personalidades, cada uma mais variada que a anterior e que resulta numa época riquíssima no que diz respeito ao processo criacional.

Após este breve enquadramento da música na época romântica, visando apenas alguns aspectos característicos, constatamos algumas antíteses e mudanças que ocorreram no século XVIII e XIX, tanto a nível composicional como de mentalidade. A partir deste ponto interessa-nos conhecer mais em profundidade a música do compositor, cujas especificidades vão ser tratadas no segundo capítulo.

3. Brahms. Algumas considerações sobre a obra

Tanto ao nível da música de câmara, como na música sinfónica, no período romântico não podemos tratar destes pontos sem falar de Brahms. Depois de, na fase de transição do classicismo para o romantismo, termos assistido ao desempenho de um dos maiores mestres de sempre na arte composicional, Beethoven, os compositores pertencentes às gerações seguintes, vieram a sentir nos seus ombros, o peso de uma pesada herança.

Para muitos, esta herança traduziu-se num afastamento das formas, regras e princípios, no que diz respeito à composição. Para outros, como Brahms, o desafio era apaixonante: seria alguém capaz de trazer algo inovador e suscitar interesse ao público, depois de conhecida a obra de Beethoven? Brahms, com as suas sinfonias, quartetos ou outras obras instrumentais conseguiu esta proeza. No que diz respeito à forma e ao tratamento contrapontístico, reconhecem-se com facilidade influências de compositores anteriores como Mozart, Haydn e Beethoven. No que diz respeito à criação de melodias, de tratamento harmónico, de exploração de sonoridades, Brahms foi um inovador, atingindo, por vezes, patamares bem longe da já referida herança.

Relativamente à sua música de câmara, Brahms impôs-se como um dos mais significativos compositores de música de câmara do século XIX. Se o volume da sua escrita para formações de câmara não é dos mais impressionantes (vinte e quatro obras no total), a qualidade de cada uma destas obras é o que mais nos fascina.

Entre as suas primeiras produções camerais podemos encontrar o Trio com Piano em Si, (op. 8 que mais tarde seria fortemente alterado, originando uma segunda versão mais equilibrada em proporções), dois sextetos, um em Si b Maior (op. 18) e outro em Sol Maior (op. 36), sendo que o primeiro sexteto é uma obra de dimensões extensas, onde podemos encontrar facilmente as influências clássicas a nível de equilíbrio e expressão de sentimentos (neste caso mais relacionados com o humor), e o sexteto em Sol Maior, uma obra mais serena, onde se nota uma forte exploração das sonoridades, que possui um tipo de scherzo em 2/4 como segundo andamento, género este que mais tarde viria a ser utilizado também nas sinfonias.

Da fase inicial de composição para formações de câmara (tinha Brahms na altura cerca de 19 anos), temos um dos seus três famosos quartetos com piano. O Quarteto com Piano em Sol

Menor nº 1 (op. 25) ficou conhecido como uma das obras mais populares de Brahms e contrasta fortemente com o seu segundo Quarteto com Piano em Lá Maior, op. 26.

O seu Quinteto com Piano em Fá Menor, op. 34, escrito em 1862, é dotado de características que remetem para a 5ª sinfonia de Beethoven, principalmente no terceiro andamento, Scherzo. Podemos dizer que foi com este quinteto que a sua primeira fase chega – tinha Brahms perto de 30 anos. Há quem considere que o *Poco sostenuto* que precede o finale, último andamento deste quinteto, é um esboço da grande introdução que podemos encontrar no último andamento da sua Primeira Sinfonia, escrita cerca de 15 anos mais tarde⁴.

Em 1865, Brahms escreveu um bom exemplo da conjugação de ideias clássicas com ideias românticas no seu Trio para Violino, Piano e Trompa natural em Si Maior, op. 40. Depois disto segue-se um interregno composicional referente obras de música de câmara, período durante o qual se dedicou a compôr outro género de obras.

O período porém considerado áureo, no que respeita à qualidade das suas obras (não porque antes as suas obras tivessem menos qualidade, mas sim, porque, a partir daqui foram mais numerosas e com qualidade ainda superior) e ao afirmar da sua independência, é o período das décadas de 70 e início de 80 do século XIX, período durante o qual Brahms passou grande parte do seu tempo no mais importante centro musical da altura, Viena, sítio para o qual se mudou, depois de mais de vinte anos de sucessivas mudanças entre várias cidades. Viena ficou conhecida como sendo a última morada do compositor.

Foi por volta de 1871 que Brahms, após ter conseguido um dos cargos mais importantes da altura no meio musical vienense, o de Director da Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedade dos Amigos da Música), começou a ter um contacto mais intenso com orquestra que possibilitou a Brahms um maior desenvolvimento como compositor de obras sinfónicas para orquestra. Segundo Avins (1997), foi o seu lado perfeccionista e não a sua timidez que fizeram com que Brahms escrevesse a sua Primeira Sinfonia em Dó Menor, op. 68, já com 43 anos. Já foi referido anteriormente que a herança de Beethoven era, de certa forma, tida em conta, e qualquer obra que fosse criada com o propósito de continuar, ao nível do desenvolvimento da escrita sinfónica, aquilo que tinha sido feito por Beethoven, deveria apontar para a máxima

⁴ Cf. Grout e Palisca, 1994, pág. 608

exigência. Um comentário de Brahms a Hermann Levi (seu amigo), no início dos anos 70, relativo a esta herança, elucida bem os sentimentos de compôr depois de Beethoven:

*“I shall never compose a symphony! You have no idea how it feels to our kind when one always hears such a giant [as Beethoven] marching along Behind.”*⁵

Com o estímulo do trabalho à frente da orquestra da Gesellschaft, o seu trabalho sinfónico ganhou expressão e começou a fluir. As variações sobre um Tema de Haydn, quatro sinfonias, duas aberturas, dois concertos para instrumentos solo e orquestra (um para piano e outro para violino) e por último o seu Concerto Duplo para violino e violoncelo.

Foquemo-nos por momentos na sua obra sinfónica.

Em traços gerais, as suas sinfonias são clássicas em variados aspectos. Organizam-se conforme o molde já estabelecido, em quatro andamentos, andamentos estes que continham forma clássica e utilizam técnicas composicionais de contra-ponto e de desenvolvimento temático já anteriormente utilizadas.

Porém, é ao nível harmónico, à densidade orquestral da escrita e à utilização de variados tipos de côr, que estas sinfonias vão buscar o seu carácter romântico.

Depois de quase catorze anos a trabalhar na sua Primeira Sinfonia em Dó Menor, op. 68, esta foi estreada no ano de 1876. Esta sinfonia tem parecenças com a Quinta Sinfonia de Beethoven, no seu carácter e na progressão das suas ideias. A este nível, podemos constatar um sentimento de liberdade de espírito depois de momentos de luta mais turbulentos. Em paralelo com o trabalho para esta sinfonia, Brahms finalizou os dois Quartetos de Cordas op. 51 em Dó menor e Lá Menor, nº 1 e 2, respectivamente, e o Quarteto de Cordas nº 3, op. 67 em Si b Maior.

A sua Segunda Sinfonia em Ré Maior, op. 73, foi publicada no fim de 1878 e é uma das suas obras orquestrais que melhor representa o ideal romântico. Do ponto de vista composicional apresenta algumas características mais aproximadas ao estilo anterior, clássico vienense. O seu carácter alegre, com uma certa graça espiritual é mantido em toda a obra mesmo nos momentos mais melancólicos do Adagio. Notável fica a estrutura do Scherzo, com a sua alternância entre um tema de Minuete e um tema rápido e contrastante, este último, ainda sofrendo umas variações. Trata-se de uma técnica formal brahmsiana muito típica, que ele utilizou noutras ocasiões, como por exemplo no segundo andamento da Segunda Sonata para Violino e Piano em Lá Maior, op. 100.

⁵ Cit. in Frisch e Karnes, 2009, pág. 287

Entre a segunda e terceira sinfonias é escrito um dos mais emblemáticos concertos que constam no repertório para violino e orquestra. Escrito na tonalidade de Ré Maior, à semelhança do concerto de Beethoven, para violino e orquestra (também nesta tonalidade), e à semelhança do concerto para violino de Tchaikovsky (também ele escrito em 1878 e em Ré Maior) este concerto transporta-nos para um mundo de intimidade, de novas cores, de novas texturas. De notar que todos estes concertos se encontram na tonalidade de Ré Maior, por ser, esta tonalidade, a que melhor resulta no violino a nível tímbrico, de sonoridade e também de conforto técnico. Neste mesmo ano foram ainda publicadas as duas primeiras sonatas para Violino e Piano: Sonata nº 1 em Sol Maior, (op. 78) e Sonata nº em Lá Maior (op. 100) e que contêm, juntamente com o concerto, alguma da escrita mais lírica alguma vez apresentada por Brahms.

A Terceira Sinfonia em Fá menor, op. 90, publicada em 1883, retrata a ideia de uma pintura de uma natureza poderosa e difere das duas anteriores, por causa da sua maior clareza na articulação. Segundo Kretzschmar⁶, é esta sinfonia que vem romper com o tipo de escrita apresentado por Beethoven, pois parece mudar a ênfase composicional dos desenvolvimentos para os temas, através de sucessivas inovações temáticas.

A Quarta e última Sinfonia de Brahms em Mi menor, op. 98, foi publicada em 1885 e foi considerada por muitos críticos como a sua melhor obra neste género de composição. Estilisticamente, esta sinfonia está aproximada da anterior, no que à clareza das suas ideias musicais básicas diz respeito. Em termos de disposição dos andamentos, também se assemelha à terceira. Onde difere das suas outras obras sinfónicas é no carácter único, poderoso e individualista, que Brahms lhe confere.

Ao mesmo tempo que compunha as suas sinfonias, Brahms escreve várias obras de música de câmara, que constam no repertório mais executado pelas formações de trio (violino, violoncelo e piano). São estes: Trio op. 87 em Dó Maior (1882) e o Trio op.101 em Dó menor (1886). No ano de 1886 apresenta também a última Sonata para Violino e Piano em Ré menor op. 108, que diferentemente das duas anteriores, é constituída por quatro andamentos e alcança proporções mais sinfónicas nas sonoridades.

O seu famoso Duplo Concerto para Violino, Violoncelo e Orquestra Lá menor, op. 112 em foi escrito no ano de 1887, para Robert Hausmann e Joseph Joachim. Com Joachim, Brahms tinha rompido a amizade, aquando do divórcio deste com Amalie Joachim. Brahms, depois de atitudes que ele considerava menos dignas por parte de Joachim, tomou o lado de Amalie, o que causou o afastamento dos dois amigos de longa data. Este concerto, veio reaproximar Brahms e Joachim.

⁶ Id., Ibid., pág. 244

Alguns anos mais tarde, escreve o Quinteto de Cordas em Sol Maior nº 2, op. 111 (1890), e, por último, no domínio da música de câmara, o Quinteto com Clarinete em Si Menor, op. 115 (1891).

Capítulo 2. A especificidade da escrita para violino na obra de J. Brahms

1. O Fraseado

1.1. Características de construção e duração

Na literatura brahmsiana, a que vamos fazer referências, que compreende as sonatas para violino e piano, os quartetos de cordas, os trios com violoncelo e piano, e mesmo algumas partes orquestrais da secção de violino (onde também estão presentes características interessantes da sua escrita para este instrumento), reveste-se de particular interesse o fraseado, a sua duração e a construção.

É frequente encontrarmos em Brahms frases muito extensas. Essa característica específica levanta alguns obstáculos, tanto ao nível da construção da frase em si, como ao nível da interpretação.

Ao nível da construção, é necessário, para frases tão longas, encontrar um equilíbrio, de maneira a que não se tornem repetitivas, ou excessivamente fragmentadas, através de uma constante introdução de elementos motivicos, que criam, de certa forma, um sentimento de desconexão. Para melhor compreender o comprimento extraordinário e a forma como Brahms consegue equilibrar frases com dimensões extensas, vamos observar o exemplo nº 1 (ver na página seguinte):




Exemplo 1

The image shows a musical score for violin and piano, measures 1-33. The score is in 3/8 time, key of D major. It features a continuous melodic line in the violin with various articulations and dynamics. Red brackets above the staff indicate specific rhythmic patterns: 1 (measures 1-2), 2 (measures 3-4), 3 (measures 5-6), 1 (measures 7-8), and 2 (measures 9-10). The score includes markings such as 'Adagio.', 'espress.', 'dim.', 'p', and 'dolce'.

Sonata para violino e piano n.º 3 N. Simrock, Berlin, 1889. Dedicada a Hans Von Bülow e estreada em Budapeste, Hungria em 1888 por Jenő Hubay (aluno de J. Joachim) no violino e Brahms ao piano, compassos 1 – 33

Este excerto, do segundo andamento (Ré Maior) da Terceira Sonata em Ré Maior, para Violino e Piano, op. 108, mostra-nos a exposição temática constituída por 32 compassos, sem existir algum momento onde o violinista (e também o pianista) tenham a hipótese de respirar, pois continua sem interrupção desde o primeiro tema, que se estende por 17 compassos e o segundo tema, que se inicia no compasso 21 na tonalidade homónima menor, havendo, entre eles somente, uma pequena ponte na dominante da tonalidade (Lá Maior) que dá uma falsa ideia de terminação, mas que, na verdade, vai dar continuação à enorme linha melódica, encadeando o segundo tema.

Ao nível do equilíbrio, podemos ver como Brahms nos dá um primeiro motivo no cc. 1 e depois utiliza a estrutura rítmica deste motivo, mais nove vezes, mas sempre de forma diferente. A primeira vez surge sozinho, a segunda e terceira vez aparecem juntas e com outro perfil melódico. Na seguinte retoma (sexto compasso) aparece mais quatro vezes juntas e só no oitavo compasso retoma o perfil melódico inicial. (ver indicações marcadas a vermelho no exemplo 1).

De forma a não se tornar repetitivo Brahms conjuga esse elemento motivico  com compassos (indicados a azul) com um ritmo mais simplificado e estendido  ao longo de todo o primeiro tema. Só quando, no segundo tema, pretende atingir o clímax da frase, utiliza um novo ritmo, com pontuação, e uma diferente técnica violinística (cordas dobradas) para acarretar maior carga dramática .

Um outro exemplo, de dimensão de frases pouco usual, escritas por Brahms, aparece no Quarteto de Cordas nº 2, opus 51, em Lá Menor (primeiro andamento, segundo tema). A primeira frase do segundo tema, constituído por 16 compassos, apresenta um jogo alternado entre ritmo pontuado e nota longa (mínima) que lhe dá movimento e equilíbrio e lhe permite o comprimento apresentado, sem se perder a linha e intenção melódica (ver exemplo 2). Note-se que a segunda frase, sustentada pela viola e pelo segundo violino, com intervenções pontuais do primeiro violino, estende-se por vinte e quatro compassos.

Exemplo 2

Violino 1



Quarteto nº 2 op. 51, Lá menor, 1º andamento, N. Simrock, Berlin 1873 compassos 45-61

A alternância que Brahms faz entre o ritmo pontuado e a nota longa, escrevendo uma nota longa entre seis, três e doze motivos pontuados como indicado no exemplo, permite-lhe construir uma frase extensa e, ao mesmo tempo não ser pesada, nem fragmentada, devido ao tamanho e utilização alternada de vários elementos motivicos, bem como a variação do desempenho efectuado pela linha melódica.

1.2. Problemática associada à característica do fraseado longo

Sendo necessária a maior aproximação possível a um estilo e um maior conhecimento da problemática inerente, para melhor interpretar estilisticamente uma obra, revela-se da maior importância encontrar os meios técnico – interpretativos apropriados e adequá-los às situações específicas.

O longo comprimento de frases, muitas vezes encontrável na escrita de Brahms, requer do intérprete algumas noções a nível de interpretação e técnica para mais se aproximar da ideia do compositor.

Nestes dois casos o *legato* deve ser alvo de especial atenção e o espírito dele, como intenção de expressão deve ser respeitado ao máximo, para que não existam perturbações na linha melódica e para que não contrariem as intenções do compositor. A proveniência desta característica, *legatos* longos, muito além da capacidade física de qualquer arco, deve ter origem na estrutura musical íntima de Brahms, pianista por formação. No piano é perfeitamente possível tocar um andamento inteiro sob um único *legato* perpétuo.

Podem ser efectuadas alterações às indicações de *legato* sempre que necessário, para obtenção de um som cheio, caloroso e expressivo, conforme indicado na partitura no exemplo 1 e para a obtenção de um som leve e gracioso (mas sempre *legato*), no exemplo 2. Porém, a escolha dos melhores sítios para trocar a direcção do arco é uma tarefa muito mais complexa do que possa parecer. É necessário evitar que estas mudanças se façam perceptíveis (audíveis), ou, por maioria de razão, evitar que revelem uma acentuação não contida no texto.

Para uma maior expressividade e uma boa condução melódica, no exemplo 1, o *vibrato* também se reveste de particular importância, pois deve funcionar como complemento para uma sonoridade ideal, cheia e contínua. Por isso um *vibrato* calmo e bastante sustentado será mais indicado para a obtenção do espírito do andamento.

Tendo em conta a escrita destinada ao piano neste andamento, com grande profundidade a nível de registo e amplitude intervalar, é aconselhável, para maior fusão e equilíbrio entre os instrumentos, ao nível de registo e timbre, que a passagem seja tocada (sempre que possível e com boa qualidade sonora) na corda Sol. Assim, será mais fácil atingir o carácter

introspectivo e nostálgico que este andamento nos apresenta, bem como um bom equilíbrio dinâmico e tímbrico em relação ao piano.

Se os primeiros compassos do tema apresentado no exemplo 1 tivessem sido escritos cem anos antes por Mozart, ou, mesmo mais, tarde por Beethoven, não seria necessário interpretar a passagem na corda Sol, de maneira a estar em sintonia de registo com o piano, pois a escrita para piano seria menos densa (e mais clara). Neste caso imaginário, seria bem vinda uma interpretação dessa passagem na corda Ré, começando na primeira posição, conferindo-lhe mais simplicidade.

No exemplo 2, o tipo de trabalho no que diz respeito à mão direita e, por conseguinte, à sonoridade, é totalmente diferente, pois aqui, o carácter requerido, é totalmente diferente, em comparação com o exemplo 1. Ainda assim, devemos manter a nossa atenção ao *legato* tentando obtê-lo igualmente nas mudanças de sentido do arco, só que, desta vez, sem procurar o som cheio e quente do exemplo 1, mas sim um som leve e gracioso, através do alívio da pressão exercida no arco pela mão direita e utilizando com cautela o aumento da velocidade deste para a realização das inflexões dinâmicas de expressão, marcadas na partitura.

Este exemplo abriu-nos o caminho para outra especificidade da escrita de Brahms para violino: o *legato* comprido.

2. As articulações

2.1. O Legato comprido. Utilização e concretização

Muitas vezes em Brahms deparamo-nos com uma característica pouco usual noutros compositores (anteriores, contemporâneos ou posteriores), que é a utilização do *legato* por longos períodos de tempo. Assim sendo, são-nos levantados três tipos de problemática a analisar:

- Em algumas das passagens onde encontramos grandes *legatos*, estes têm de ser forçosamente alterados pelo intérprete, sob pena de não conseguir executar aquela arcada com som apropriado, devido ao tal comprimento, correndo-se o risco de a passagem sair “afogada” e sem clareza.

Assim devem-se adicionar indicações de arcadas secundárias, práticas dividindo a arcada inicial conforme as necessidades para obter arco suficiente para a execução da passagem no seu todo, tanto a nível sonoro quanto estilístico.

- Noutras passagens, onde encontramos este tipo de articulação, o *legato* escrito pelo compositor compreende a sua fiél execução em termos práticos sempre que possível.
- Noutros outros casos, a ideia (sugestão que Brahms provavelmente queria transmitir, ao introduzir esta articulação, levanta problemas ao nível da execução, para esta ficar o mais aproximada possível em termos estilísticos.

Para para exemplificar o primeiro ponto, vamos observar o seguinte sítio do Terceiro Quarteto de Cordas op. 67 em Si b Maior (primeiro andamento – desenvolvimento) (ver página seguinte).

Exemplo 1



Quarteto de cordas nº 3 op. 67 em Si b Maior, primeiro andamento, compassos 184 – 192 (desenvolvimento). Hans Gál ;
 Johannes Brahms: Sämtliche Werke. Band 7: Kammermusik für Streichinstrumente, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926–27.
 Compassos

Um exemplo que compreende a problemática evidenciada no segundo ponto pode ser encontrado na 4ª Sinfonia, op. 98, em Mi menor de J. Brahms (escrita em 1884/85), no primeiro andamento, na parte dos primeiros (e segundos) violinos.

Exemplo 2



4ª Sinfonia op. 98 em Mi menor (escrita em 1884/85) Excerto do primeiro andamento, segundo tema, violinos 1º e 2º. Hans Gál (1890-1987), Johannes Brahms: Sämtliche Werke. Band 4, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926–27. Compassos 107 – 109.

Trata-se de uma arcada a executar em “*pp*”, num tempo bem ponderado (*allegro non troppo*).

A Primeira Sonata para Violino e Piano em Sol Maior, op. 78 (primeiro andamento), escrita em 1879 e editada uns anos mais tarde, serve de suporte à problemática do ponto três.

Exemplo 3



Sonata nº 1 para Violino e Piano em Sol M, op. 78,. N. Simrock, Berlin, 1879 compassos 1 – 4

Exemplo 4

Sonata nº 1 para violino e piano, em Sol M op. 78., N. Simrock, Berlin, 1879 compassos 11 – 15

2.2. Execução diferenciada de ambos os exemplos

No exemplo 1 a arcada original deve ser alterada na prática. O longo legato escrito deve ser alterado, de maneira a não prejudicar o som pretendido pelo, nem o fraseado. A direcção do arco deve ter em conta o carácter da passagem, *sotto voce*, com dinâmica “*p*” e a intenção pretendida pelo compositor, ao escrever aquele tipo de legato extenso. Uma sugestão passa por, começar a arcada para cima, dividir o arco no terceiro compasso (para baixo) de maneira a iniciar o Si b do quinto compasso de novo para cima e proceder de novo à divisão no compasso 7 (na nota Dó). Contudo, para se conseguir o cumprimento da indicação das arcadas originais, deve-se utilizar pouco arco (cerca de metade, nomeadamente a superior), com velocidade reduzida e ainda, um pouco “*tasto*”.

No exemplo 2 o legato, apesar de longo, deve ser executado na íntegra, sem alterações na direcção do arco, e na dinâmica de “*pp*”, o que, ao nível da distribuição do arco e pressão exercida no mesmo, parece criar algum desconforto, mas deve ser executado de maneira leve, tendo em conta o sítio do arco necessário para a realização da passagem (excluir o talão) e uma boa distribuição do espaço existente no arco para a sua execução. A diferença, em relação ao exemplo 1, materializada na necessidade de utilizar uma arcada única, reside no facto de se tratar de um efeito muito bem controlado por Brahms: a aposta no som do naipe dos violinos (ainda mais, tratando-se do conjunto dos dois naves). A sonoridade final, resultante dessa velocidade mínima dos arcos, com fraca pressão, mas com notas de valor curto e estruturadas em arpejos, mandada para os ouvintes da sala de concerto, acaba por

realizar uma sonoridade particularmente invulgar, como um murmúrio, de floresta – algo que logo se define como uma marca de Brahms.


Em algumas orquestras e face a determinadas orientações de alguns maestros ou concertinos, ainda se pode verificar, nesta passagem e noutras semelhantes, a quebra do legato e a errada alteração desta arcada.

No exemplos 3 e 4, o problema não consiste tanto na boa percepção da distribuição do arco para a realização do legato existente, mas sim, na boa percepção da intenção que Brahms quer, ao usar aquele tipo de escrita e na sua interpretação, o mais correcto possível.

Ao referir-nos ao tipo de escrita no exemplo 3, estamos a falar da ligadura existente nos motivos do ritmo pontuado (assinalados a vermelho), que abrange também a pausa de colcheia existente entre as duas notas.

Se, neste caso, a intenção do compositor fosse articular claramente as duas notas, a ligadura não seria necessária, visto já estar escrita a pausa entre as notas, o que, automaticamente, sugeria um corte no som.

Com o *legato* a abranger as duas primeiras notas, a intenção desejada é a de um movimento contínuo do som, sugerindo-se uma respiração mínima, sem que se tenha de articular claramente. Assim sendo, a primeira nota (que geralmente se começa para cima, referindo a direcção do arco) deve ser iniciada com um impulso, e depois travada, de maneira a criar uma pequeníssima “respiração” e depois realizada a colcheia, com naturalidade, relacionada musicalmente com a nota da arcada seguinte, dando ao motivo um carácter de suspiro.

No exemplo 4, a intenção que podemos constatar é a de um *legato* contínuo como nos sugerem as ligaduras grandes colocadas por cima do todo primeiro compasso e por cima da segunda metade do segundo compasso. Como a realização deste *legato* causa desconforto na distribuição do arco, pois é necessário um som com corpo, devido à tessitura do piano sobreposta a este momento, logo é preciso utilizar uma quantidade considerável de arco, podendo existir uma alteração da ligadura grande (organizando a direcção do arco através de cada ritmo pontuado ) sem nunca esquecer o legato permanente colocado por cima e tentar ao máximo corresponder à intenção e direcção da ligadura grande.

2.3. A utilização das notas curtas

De um ponto de vista geral, nós, os músicos, mas também os ouvintes, criamos, às vezes, ideias face a determinados compositores, em termos de caracterização estilística, incluindo componentes de cor ou fraseado. Se tentássemos tecer considerações sobre Mozart de uma forma despreendida de análise profunda, poderíamos dizer que damos conta em grande parte do estilo brilhante, da utilização de articulações geralmente curtas, de grande clareza a nível homofónico, harmónico ou polifónico. Na música de Beethoven podemos falar da grandeza a nível composicional sinfónico, da variedade dinâmica, da mestria com que organizava e criava formas. Por comparação, a ideia que temos de Brahms, em muito passa pelo som generoso, contínuo e de longos *legatos* em grande parte da sua obra. Estes aspectos que salientámos nos subcapítulos são valorizados ainda mais quando utilizados em contraste com algo diferente.

Na escrita de Brahms, podemos constatar isto em toda a plenitude. O “seu” som característico, os seus *legatos*, precisam de algo que contraste para melhor os podermos apreciar. Aí entra outro tipo de articulação.

As notas curtas e articuladas revestem-se em Brahms de particular interesse, na medida em que não são muito frequentes, logo, quando surgem, devemos estar preparados para, com elas, lidarmos da melhor maneira.

O exemplo que se segue é do terceiro andamento da Terceira Sonata para Violino e Piano, em Ré Menor, op.108, escrita em 1888, e mostra umas das formas que Brahms utilizou para escrever notas curtas.

Exemplo 1



Sonata para Violino e Piano n° 3, op. 108, N. Simrock, Berlin, 1889, compassos 1 – 8

Brahms escreveu aqui notas curtas com pausas e ao mesmo tempo com *legato* – escrita que abrange os três primeiros compassos, ao qual se seguem mais dois compassos sem *legato*, mas com pontos, para depois voltar ao mesmo tipo de *legato* abrangendo pausas e notas.

Este início foi a maneira encontrada pelo autor para contrastar com o primeiro e segundo andamentos da sonata. Depois de um segundo andamento com um som característico já abordado (ver página 21), apresenta-nos este tipo de escrita.

Os pontos colocados por baixo das notas sugerem, em regra geral, um arranque claro do arco. Neste caso, com a presença da ligadura e das pausas, essa articulação vai existir na mesma, mas de uma forma mais atenuada. O *legato* tem a função de contrariar as pausas, sem, no entanto, conseguir fazê-lo por completo. Por outras palavras, trata-se de um efeito sonoro baseado numa ambiguidade, entre a articulação das notas e a respiração intercalar, contrariadas pelo sustento da ideia musical. No som deve-se perceber que não se trata de puro *legato*, mas ao mesmo tempo não podemos escutar uma articulação do tipo mozartiana.

As indicações escritas por Brahms, *Un poco presto e con sentimento* deixam transparecer a vontade e, de certa forma, o tratamento que devemos dar a este tipo de notas.

2.3.1. A realização da articulação

O movimento do arco deve ser contínuo, cumprindo a dinâmica indicada. Através de impulsos e de mudanças de velocidade do arco, vamos conseguir criar o efeito desejado, de notas ligeiramente articuladas entre si, mas, no geral, com um movimento de *legato*.

O movimento do arco vai iniciar-se com um impulso e alguma velocidade. Esta velocidade, se for lenta, vai dar um carácter agarrado à corda e sem fluidez.

Depois de executada cada nota, o impulso deixa de existir e passamos a trabalhar com a velocidade. Entre cada nota, ou seja, na pausa, a velocidade diminui, o que para o ouvinte transmite uma sensação de corte, sem que fisicamente este se verifique de modo claro.

Para iniciar a nota seguinte, deve-se voltar a dar novo impulso, sem que seja em demasia, e voltar a seguir o mesmo tipo de procedimento.

Devemos ter em conta a fluidez com que devemos executar a passagem, o tipo de som requerido, com a dinâmica “*p*” e com a indicação *poco presto*. Para melhor seguir estas indicações, um som agarrado na corda não traria um bom efeito.

Nos cc. 4 e 5, existem duas notas que têm pontos, mas não têm ligaduras. Estas indicações diferentes não são acidentais e devem contrastar com o tipo de articulação descrito anteriormente.

Devemos destacá-las ao nível da articulação, nunca na dinâmica, de forma a que resulte a diferença de carácter. Para isso vamos, ter de trabalhar com a velocidade do arco e, nestas duas notas, devemos chegar a parar o arco por muito pouco tempo, de maneira que se revelem claramente separadas e articuladas.

Outra das formas que Brahms utilizou para escrever notas curtas, pode ser constatada no seguinte exemplo, extraído do quarteto para cordas nº 3 op. 67 em Si b Maior (primeiro andamento)

Exemplo 2



Quarteto de cordas nº 3 op. 67 em Si b Maior, primeiro andamento (desenvolvimento). Hans Gál ; Johannes Brahms: Sämtliche Werke. Band 7: Kammermusik für Streichinstrumente, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926–27. Compassos 1 - 8

Exemplo 3



Ibidem, compassos 25 – 28

Em ambos os exemplos, a articulação em *spiccato* nunca deve ser demasiado curta, sob pena de não ser suficientemente perceptível a harmonia, sendo este um aspecto fortemente explorado por Brahms. Deve ser tido em conta e enfatizado através de um *spiccato* que

confira algum corpo aos sons, portanto com maior quantidade de arco do que seria, por exemplo, utilizado em Mozart, onde o *spiccato* poderia ser mais vertical.

3. A sonoridade brahmsiana

3.1. A amplitude sonora das frases brahmsianas

Após o estudo e interpretação das sonatas para violino e piano deparei-me em vários momentos com a dificuldade de exploração da sonoridade requerida ao longo de várias passagens.

Técnicamente exigentes, ao nível da destreza da mão esquerda, da afinação, da amplitude sonora e, muito importante na minha opinião, da resistência físico-psíquica, as sonatas levantam também alguns problemas, merecedores de análise, ao nível da sonoridade e do ambiente expressivo, que é necessário criar, para melhor serem compreendidas pelo público.

Em boa parte, por ter sido pianista, e considerado o sucessor de Beethoven, no que ao processo composicional de sinfonias diz respeito, o tipo de escrita vertical e com carácter sinfónico pode ser encontrado também nas suas sonatas para instrumentos de corda e mais particularmente nas sonatas para violino e piano.

Podemos, pois encontrar na obra para violino e piano momentos em que a densidade da escrita (escrita fortemente preenchida no piano e no violino) nos coloca problemas ao nível do som e da amplitude sonora, incluindo o equilíbrio com o piano.

Como exemplo da problemática da sustentação do som e ao mesmo tempo de amplitude, retomamos de novo a Primeira Sonata para Violino e Piano, com o seu primeiro andamento – desenvolvimento (ver exemplo 1 na página seguinte).

Exemplo 1

J. B. 35

Sonata n° 1 para violino e piano em Sol M, op. 78, N. Simrock, Berlin, 1879, compassos 104 - 113

Este excerto ainda continua por mais 20 cc., com o mesmo tipo de densidade da escrita e com as dinâmicas sempre num registo entre o “*f*” e o “*più f*”, chegando por fim ao “*ff*”, de modo que o violino continue a ser ouvido em cima da escrita densa que podemos constatar ao piano.

Reparemos na escrita do piano no cc. 6. Deste excerto. Brahms escreve oitavas na mão direita à distância de uma 3ª da voz do violino. Ambas as partes têm “*f*” escrito como dinâmica, três compassos antes, junto a indicação de *più sostenuto*.

O violino tem a melodia escrita num registo pouco confortável, quer ao nível da tonalidade (que, com tantos bemóis lhe confere menor projecção e brilho), quer ao nível de registo (médio, realizado na corda Lã, 4ª posição).

Todos estes factores tornam mais difícil a necessidade de alcançar um som cheio e pleno, devendo-se conseguir juntar tudo numa interpretação plausível.

Se olharmos para o cc. 7, o piano tem a indicação de “*sf*” no acorde de si menor, no segundo tempo do compasso, enquanto o violino realiza uma escala a começar na corda Sol, num registo pouco brilhante.

Nesta passagem, torna-se desconfortável sustentar continuamente o som e, também nos cc. 9 e 10, deparamo-nos com o problema de alcançar um som equilibrado e agradável, mas que, ao mesmo tempo, seja perfeitamente audível (penetrante).

Esta passagem (que compreende 28 compassos) levanta problemas também ao nível da resistência. O intérprete deve ser capaz de, dentro de uma dinâmica “*f*” criar nuances e salientar sentidos melódicos, sem que o som perca a sua consistência, a sua cor e a textura.

3.2. Problemática associada e respectiva resolução

Depois de feito o levantamento desta característica, ficamos com uma necessidade a nível de processos para melhor resolver este tipo de passagens.

Olhando para o exemplo 1 (pág. 32), vemos a necessidade de dosear bem as dinâmicas, para não atingirmos o máximo em pouco tempo, deixando o fraseado sem hipótese de evolução a nível dinâmico.

Iniciando-se o crescendo no compasso 2 para ambos os instrumentos, o ponto máximo em termos dinâmicos deve ser atingido no compasso 4 com o “*sf*” e a indicação *piú sostenuto*, o que requer um abrandamento na velocidade de arco, mas com pressão contínua, pressão esta que deve ter o seu máximo no já referido “*sf*”. Depois de tocado o compasso 4, a pressão e a velocidade do arco devem encontrar um equilíbrio, de modo que o som terá sempre qualidade e será suficientemente presente.

Uma boa articulação ao nível da mão esquerda é fundamental para que as notas sejam escutadas com clareza numa passagem que é dificultada pelo registo, tonalidade, dinâmica e densidade composicional.

De modo a que a passagem resulte com a qualidade necessária, o movimento da mão do arco é fundamental. O arco deve-se aproximar do cavalete (para mais facilmente e com qualidade se alcance um som forte e cheio) e deve ter uma velocidade exacta para que não surjam ruídos e falhas no som.

O relaxamento a nível físico é importantíssimo e o intérprete deve sentir o máximo conforto possível através da transmissão do peso do braço para o arco e deste para a corda. Movimentos artificiais e pouco naturais só vão resultar num acréscimo de dificuldade e numa perda de energia, tão necessária para aguentar a execução de obras deste estilo.

Sem este sentimento de braço relaxado e sem a transferência do peso para o arco, o som poderá resultar aproximado mas não terá, na minha opinião, o corpo necessário e a densidade requerida.

De forma a que este procedimento técnico resulte, convém ter uma noção prévia do movimento do arco na metade inferior, e perceber que o movimento do meio do arco para o talão deve ser executado na sua totalidade com o cotovelo, (tentar não interferir com o antebraço) deixando no arco e por consequente na corda o peso do braço.

No caso de ser necessário atingir dinâmicas menos intensas, a pressão deve ser aliviada através do pulso e da velocidade do arco, mantendo o peso do braço concentrado no arco.

4. As cordas duplas e os acordes no violino brahmsiano

Em vários momentos do repertório para violino, Brahms, quando sente a necessidade de aumentar a intensidade do som, e de oferecer maior massa sonora, recorre às cordas duplas ou aos acordes, quase sempre escritos em dinâmica “*f*”. Talvez, como influência da sua formação pianística, muitas vezes recorre à utilização de 3^{as} ou 6^{as} de forma a intensificar a passagem, criando não só dificuldades a nível técnico da mão esquerda, mas também a nível do arco e da necessidade de tirar um som capaz de responder às necessidades da escrita.

Exemplo 1

Presto agitato.

Sonata para Violino e Piano n° 3 em Lá M, terceiro andamento, primeiro tema, N. Simrock, Berlin, 1889, compassos 1 – 4

Exemplo 2

Sonata para Violino e Piano n° 3, terceiro andamento N. Simrock, Berlin, 1889, compassos 275 – 285

Exemplo 3



Concerto para Violino e Orquestra em Ré Maior, op. 77, terceiro andamento, início, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926–27, compassos 1 – 8

Quer seja com função de acompanhamento de um tema, como o exemplo 1, a meio de uma passagem no desenvolvimento, exemplo 2, ou na apresentação de um tema como no exemplo 3, o uso das cordas dobradas e acordes apresentam-se como meio de intensificação de uma passagem a nível dinâmico ou de escrita.

Ao nível da dificuldade inerente às cordas dobradas (afinação), junta-se a dificuldade da boa realização destas no que respeita à mão direita (arco). Como foi referido antes na secção da sonoridade requerida pelas frases brahmsianas, o peso do braço deve ser transmitido à corda e ao violino, de modo a sustentar todas as notas com um som interessante e próprio.

Nunca deve haver o encurtamento em demasia de nenhuma nota, mesmo que estejam escritos pontos por cima ou por baixo, sob pena de acabar por não se compreender a harmonia na sua totalidade. A velocidade de arco e o peso são os dois pontos fundamentais para a realização deste tipo de escrita, com as características de articulação e dinâmica.

De forma a não perder o controlo dos movimentos do arco, devemos pensar em executar as passagens o mais perto da corda possível (tendo em conta o espaço/altura necessários para realizar os respectivos golpes, no exemplo 1 e 3, de *spiccato* em alguns pontos da passagem).

Desta forma vamos ter maior controlo sobre o movimento do arco e dar-nos-á estabilidade no trabalho da mão esquerda e a possibilidade de realizar as passagens em boas condições.

5. O ritmo aplicado às melodias. A complexidade deste nas obras para violino e na música de câmara

Nas obras brahmsianas, as estruturas rítmicas oferecem perfis dos mais diversos, complexos e surpreendentes. Se, em alguns sítios encontram-se momentos em que o ritmo toma contornos regulares, com a finalidade de criar momentos de descompressão, existem outros sítios com passagens ritmicamente muito complexas que requerem um tratamento adequado e o devido cuidado na sua abordagem, para se conseguir um produto final válido.

Interessa-nos assim, conhecer e compreender algumas dessas passagens e tentar encontrar os meios técnicos necessários para assegurar a sua resolução.

A maior preocupação para um intérprete a nível rítmico, é a de cumprir, de uma forma inequívoca, as justas proporções temporais indicadas na partitura. Brahms oferece-nos, por vezes, complexos e brilhantemente concebidos, exemplos de polirritmia - que significa o uso de duas ou mais estruturas rítmicas contrastantes em simultâneo.

O exemplo 1 (ver página seguinte) oferece-nos uma primeira amostra:

Exemplo 1

The image displays a musical score for the first five measures of the first movement of Brahms' Sonata No. 1 for Violin and Piano. The score is written in 6/4 time. The violin part (top staff) is marked with a black box above it, indicating a 9/4 measure structure. The piano part (bottom staff) is marked with green boxes below it, indicating 3/8 measure structures. The word 'squillo' is written above the piano part in the first measure. The score shows the interaction between the two parts, with the violin part creating a sense of a larger measure and the piano part providing a regular accompaniment.



Sonata n° 1 para Violino e Piano, primeiro andamento, N. Simrock, Berlin, 1879, compassos 11 – 15

O primeiro andamento desta sonata foi concebido por Brahms em compasso de 6/4, figurando como indicação de tempo *Vivace ma non troppo*. Os tempos serão representados pelo valor de $\text{♩} \cdot$. Como se pode constatar, na parte de violino, a divisão do primeiro compasso encontra-se feita em três grupos de dois tempos cada, $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot$. No segundo compasso, voltamos a reconhecer os dois tempos como uma divisão. Nos restantes compassos, esta alternância mantém-se. voltamos a reconhecer os dois tempos com uma divisão regular. Esta linha melódica cria-nos então a ideia de um grande compasso de 9/4 (assinalado pela caixa preta).

Se olharmos para a parte do piano, vemos que a divisão de todos os compassos é feita através de grupos de seis colcheias, portanto, contrapondo ao violino a estrutura regular, mas, estas encontram-se agrupadas melodicamente em estruturas de 3/8 (conforme indicado, no exemplo 1, através das caixas verdes).

Para o violinista, esta hemiola cria algum desconforto, pois está constantemente a ser “contrariado” pelos acentos diferentes do piano tendo de executar um compasso de 6/4, escrito de forma ternária do de outro de forma binária.

O intérprete deve pensar sempre em 6/4 com divisão binária (a 2), de maneira a dar fluidez à passagem e não ficar preso aos pequenos grupos de colcheias executadas pelo piano.

Porém no segundo compasso do exemplo e sempre que o ritmo  surge, o executante deve ter em atenção a diferenciação desse ritmo do anterior  pois é frequente ocorrer uma interpretação confusa destes motivos rítmicos e resultar, erradamente, um único ritmo, aproximadamente idêntico. Para isso deve-se subdividir mentalmente a mínima-semínima em semínimas e escutar a pulsação do piano, para melhor encaixar na passagem as fórmulas rítmicas escritas.

De notar que a final, a passagem deve soar de forma natural e sempre prestando atenção à direcção melódica da frase, às articulações e às dinâmicas escritas. Como resultado final, a passagem terá um aspecto de 9/4 (aspecto este que o intérprete deve ser capaz de transmitir, dialogando com a estrutura do acompanhamento). O resultado será materializado num carácter ansioso da passagem.

Este excerto retirado do Quarteto de Cordas nº 3, em Si b Maior, op. 67, é outro exemplo de polirritmia, desta vez aplicada à escrita para música de câmara (ver exemplo 2 na página a seguir).

Exemplo 2

The image displays two systems of a musical score for a string quartet. The first system shows the first violin part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the other instruments play sustained notes. The second system shows a more active texture with various instruments playing rhythmic patterns, including a first violin with a first ending bracket.

Quarteto de cordas n° 3 op. 67 em Si b Maior, primeiro andamento (desenvolvimento). Hans Gál ; Johannes Brahms: Sämtliche Werke. Band 7: Kammermusik für Streichinstrumente, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926–27. Compassos 92 - 103

Encontramo-nos no fim da exposição do primeiro andamento, escrito em 6/8. Depois de uma passagem em 2/4, o compasso 6/8 é retomado pelo segundo violino que, criando polirritmia, começa a contrapor as suas colcheias do 6/8 contra as semi colcheias do 2/4, introduzindo ainda umas síncopas em estrutura ternária, aumentando assim, a complexidade rítmica do momento descrito.

Para segurar esta estrutura rítmica na execução, será necessário pensar sempre a semínima do 2/4, e considerá-la igual à semínima com ponto nas estruturas de 6/8, quando começa a ocorrer a sobreposição destes dois tipos de tempos (os compassos 6, 7 e 8 do exemplo 2). Obviamente, a manutenção de um tempo estável será essencial, visto que os restantes instrumentos vão executar, sucessivamente, ritmos idênticos aos do primeiro violino. O segundo violino terá de executar a passagem de forma a criar tensão com os outros elementos do grupo, pois é o único a antecipar o ritmo onde todos vão chegar no compasso 10 do exemplo.

Exemplo 3

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of four staves: two violins (top), two violas/violenos (middle), and two cellos/double basses (bottom). The first system is marked with a large 'M' above the second measure. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*. The second system continues the complex rhythmic patterns with various articulations and dynamics.

Ibidem, compassos 306 - 318

No exemplo 3, de forma mais elaborada e extensa, Brahms volta a presentear-nos com o tipo de complexidade rítmica que temos abordado. Nos primeiros compassos, a estrutura rítmica apresenta-se igual ao exemplo 2, sofrendo depois alterações, de forma tornar a passagem ainda mais complexa.

No terceiro compasso da letra M, a viola e o violoncelo, ambos com marcação de 2/4, iniciam motivos do segundo tema do andamento, mas desta vez conjugados com motivos rítmicos do primeiro tema em compasso de 6/8, criando um aspecto de instabilidade, que depois continua a ser suportado, nos compassos quinto e sexto do segundo sistema pelas tercinas encontradas nos instrumentos com compassos de marcação 2/4, de estrutura hemiólica, dialogando com os dois violinos, que mantêm o 6/8, mas com acentuações nas restantes semínimas.

Exemplo 4

The image shows a musical score for four staves, likely a string quartet. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with accents and triplets. The dynamic marking 'piu f' is present throughout. The number '15' is written in the top right corner.

Ibidem, compassos 318 - 323

No exemplo 4, Brahms adiciona ainda mais um elemento rítmico a este quadro. Adiciona semínimas, no violoncelo, que se encontra no compasso de 2/4, de modo a marcar os tempos, enquanto que a viola e o segundo violino executam o contra-ritmo com acentos, contrários às hemíolas (verificadas no primeiro violino). Em todos estes exemplos extraídos do Quarteto de Cordas nº 3, a clareza rítmica, a coerência do tempo, cuidando em não forçar o som, por parte de nenhuma vozes, são factores que certamente ajudarão à boa resolução da passagem. Ter ainda em conta todas as marcações existentes de dinâmicas, articulações, acentuações, que vão conferir a estas passagens um grau de complexidade ainda maior. São permissas para conseguir uma boa interpretação deste fragmento.

6. A harmonia brahmsiana

6.1. A surpresa na harmonia

Brahms, por muitos considerado como um conservador, tanto estilisticamente como ao nível da estrutura da composição, mas por outros visto como um inovador, foi, sem dúvida, um dos mais influentes compositores da sua geração, no que diz respeito à abrangência dos géneros de composição que a sua escrita influenciou. Desde o *lied*, às obras para instrumentos solo, música de câmara, orquestra, Brahms deixou a sua marca para seguidores futuros, tanto em Max Reger como em Alexander Zemlinsky e até em Arnold Schoenberg. Isto pode ser constatado nas lembranças de Zemlinsky (um dos mais brilhantes alunos do Conservatório de Viena e o único professor de Schoenberg) que teve a oportunidade de conhecer Brahms nos dois últimos anos da sua vida, lembranças que vêm publicadas no jornal vienense “Musikblätter des Anbruch 4 (1922): 69-70.

“Quando penso no tempo durante o qual tive a sorte de conhecer Brahms pessoalmente – foi durante os dois últimos anos da sua vida – eu posso lembrar imediatamente como a sua música afectou, a mim e aos meus colegas de composição, incluindo Schoenberg. Foi fascinante, a sua influência inescapável, o seu efeito intoxicante. Eu ainda era um pupilo no Conservatório de Viena e conhecia a maior parte das obras de Brahms a fundo. Eu era obcecado com a sua música. O meu objectivo na altura era, nada menos que atingir a mestria da sua maravilhosa, singular técnica de composição.⁷”

Muito se pode argumentar na oposição de Brahms a Wagner no que diz respeito à inovação de aspectos harmónicos. Certo que Wagner levou a concepção harmónica a extremos nas suas obras, especialmente em “Tristão e Isolda” através da exploração de cromatismos. Mas o que nos interessa é tentar perceber a inovação e surpresa harmónica existente em Brahms e como lidar com ela na interpretação.

Interessa-nos então a nível harmónico perceber alguns dos aspectos que fizeram Brahms ser alvo de tanto interesse.

⁷ Editado por Walter Frisch e Kevin C. Karnes “Brahms and his world”

6.2. Exemplos de audácia harmónica em Brahms

Um dos pontos de interesse nesta matéria será o Concerto para Violino e Orquestra op. 77 em Ré Maior. A tonalidade escolhida (como já foi anteriormente referido no primeiro capítulo, na secção dedicada à obra de Brahms), Ré Maior, que era já conhecida como tonalidade ideal para violino (entre os exemplos mais notáveis, o Concerto para Violino e Orquestra op. 61 em Ré Maior de Beethoven) deixa-nos à espera de algo pacífico, talvez não muito elaborado. Mas, na verdade, Brahms concebeu uma grande sinfonia com “violino obrigato”, onde o factor harmónico beneficia de um tratamento complexo. Este concerto é recheado de surpresas harmónicas e de tonalidades distantes às iniciais, que nos transportam para sítios fora do comum e nos causam algumas dificuldades a nível interpretativo.

Exemplo 1

Note-se. Neste excerto do segundo andamento do concerto para violino, no fim da exposição do tema, que se encontra em Fá Maior, seria de esperar uma resolução nesta tonalidade, verificável na cadência do compasso seis. No entanto, isto não ocorre. Ocorre sim, uma

cadência napolitana, inesperada, fixando por momentos o discurso em Ré b Maior, retomando, a melodia, uns compassos mais tarde em Sol b Maior (ver início do exemplo 2).

A instabilidade harmônica prossegue quando volta, depois da mudança para Sol b Maior, a ocorrer outra mudança de tonalidade, após a barra dupla do excerto seguinte. Encontramos agora em Si Maior, mas não por muito tempo, pois no compasso três do exemplo 3, surge-nos agora a tonalidade distante da inicial de Fá # menor, preparada no compasso 1 do mesmo exemplo pela dominante Dó # Maior.

Exemplo 2

Musical score for Example 2, showing Solo, Violin, Viola, Bassoon, Violoncello, and Double Bass parts. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'p'.

Exemplo 3

Musical score for Example 3, showing Flute, Oboe, Clarinet (B), Bassoon, Horn (F), Solo, Violin I, Violin II, Bassoon, Violoncello, and Double Bass parts. The score includes tempo markings like "poco a poco più largamente" and dynamic markings like "cresc.", "p", and "f".

O efeito desta variação harmónica, num reduzido espaço de tempo, confere uma cor excepcional e um forte carácter dramático a este andamento.

O intérprete deve aproveitar toda a oferta que Brahms expõe e disfrutar de todas estas alterações, executando-as com o máximo de clareza e coerência possível, de modo a realçar toda tão grande variedade de cores.

Na sua Segunda Sinfonia em Ré Maior, op. 73, composta em 1877, encontramos alguns exemplos da sua audácia harmónica, por exemplo, no 4º andamento, antes da passagem para o segundo tema, que se encontra em Fá # Maior. O encadeamento para o segundo tema é feito através de um discurso fortemente cromático, onde os $\frac{1}{2}$ tons devem ser o mais estreitos possíveis, de modo a que o não temperamento do violino se faça notar na afinação destes intervalos, variando a afinação consoante a importância que determinadas notas têm na passagem, como deve acontecer no caso das sensíveis.

Exemplo 4

The image displays a page of a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Second Symphony, starting at measure 196. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn in D (Hr. (D)), Horn in E (Hr. (E)), Trumpet in D (Trpt. (D)), Percussion (Pos. u. Btb.), Violin I (1. Viol.), Violin II (2. Viol.), Trombone (Br.), Cello (Vel.), and Double Bass (K.-B.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score shows a chromatic passage in the strings, with several notes in the Violin I part circled in yellow. Dynamics such as 'cresc.' and 'marc.' are indicated throughout the passage.

Hans Gál (1890–1987), Johannes Brahms: Sämtliche Werke. Band 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926–27

As três primeiras notas marcadas a verde, são notas de subida a nível harmónico às quais se seguem $\frac{1}{2}$ tons de ornamentação. São esses $\frac{1}{2}$ tons que devem ser o mais estreito possível de modo a que a evolução da passagem se note nas notas assinaladas.

A quarta nota assinalada no exemplo é a sensível da nova tonalidade, que depois da complexa subida cromática criada, tem de ser perceptível e compreendida como sensível de Fá #. Logo, é bem vinda, a intenção de colocar esta nota o mais perto possível de Fá #.

De reter que, em Brahms, a atenção ao colorido harmónico se reveste de particular interesse, de modo a que a interpretação possa respirar de acordo com todas as nuances criadas, a este nível, pelo compositor. Tanto nas suas sinfonias, como sonatas, concertos e música de câmara, uma falta de conhecimento destes aspectos, coloca a interpretação num caminho de não compreensão para o ouvinte, podendo gerar alguma confusão.

7. A influência de J. Joachim na vida e obra de Brahms

Johannes Brahms nasceu na Alemanha, na cidade de Hamburgo, em 1833. Desde tenra idade foram notadas as suas extraordinárias capacidades musicais, que foram desde cedo cultivadas e bem orientadas. O seu pai era um músico versátil, chamado Johann Jakob Brahms, capaz de tocar vários instrumentos, pois achava que era o necessário para arranjar saídas profissionais no meio musical, e desde cedo tentou encaminhar Johannes para tal educação. Contudo, o jovem Brahms gostava e queria aprender piano. Sem ter conseguido convencê-lo do contrário, Johann Jakob viu-se obrigado a encontrar um professor de piano para o filho, e assim o fez. Os estudos de piano começaram tinha J. Brahms sete anos. Foi seu professor O.W. Cossel, pedagogo de excelente reputação e exigente, que deu a Brahms a necessária formação, a nível técnico e musical. Foi através Cossel que Brahms teve o primeiro contacto com Bach e com compositores clássicos que o viriam a influenciar.

Após estudar quatro anos com Cossel, foi encaminhado, para prosseguir os seus estudos musicais com Eduard Marxsen, professor conceituado da sociedade de Hamburgo, antigo professor de Cossel. Com Marxsen, teve Brhams a possibilidade de se desenvolver, não só pianisticamente como intelectualmente. Marxsen instruiu-o na teoria e prática da composição conforme ele tinha aprendido vinte anos antes, em Viena.

Com 19 anos de idade Johannes Brahms era já um virtuoso pianista e um aspirante a compositor, mas sem reconhecimento algum da critica de Hamburgo e sem grandes possibilidades de se sustentar. Após ter concluído a sua formação como indivíduo, numa das melhores instituições da cidade, Brahms não marcava presença na vida musical de Hamburgo, mesmo após duas tentativas de começar a construir carreira, com um recital e concerto, aos 15 anos, que foram bem recebidos pela critica. Contudo estes eventos surtiram pouco efeito e, depois de ter tentado, em 1850, dar a conhecer algumas composições suas a Schumann quando este se encontrava em *tour* na cidade, também sem efeito, Brahms teve de se contentar com pouco nessa fase da vida. Pouco mais conseguia do que dar aulas de piano, mal pagas, fazer acompanhamentos nos teatros, tocar em salões de dança e fazer arranjos, conforme lhe eram encomendados, de marchas e música para dançar.

É de admirar como é que alguém com tão excelentes capacidades e que teve orientação de dois professores tão distintos e estimados no meio musical de Hamburgo, teve tantas dificuldades de afirmação e pouco (ou nenhum) reconhecimento, numa cidade de onde, até então, nunca tinha saído.

Afirmar “nenhum reconhecimento” talvez não seja de todo correcto pois, ocasionalmente Brahms era contratado para fazer arranjos de música tradicional popular para editoras locais. Mas isso era trabalho no qual ele não via qualquer retorno em termos de mérito e por isso, era frequente, utilizar pseudónimos.

Um ponto de viragem, na tentativa de reconhecimento que lhe possibilitasse ter uma carreira com a qual se pudesse sustentar sem ter de recorrer à ajuda de seu pai, deu-se com o conhecimento do violinista húngaro Eduard Rèmenyi.



E. Rémenyi e J. Brahms fotografados em Altona, Hamburgo no início da primavera de 1853, antes da digressão.

Rèmenyi encontrava-se na Alemanha, devido ao facto de andar em fuga por causa da revolução de 1848, na Húngria, tentando chegar à América. Ele e Brahms chegaram a tocar diversas vezes juntos, apesar de atitudes e caracteres bastante contrastantes. Eduard Rémenyi era um violinista de carácter intenso, vivo, e era o oposto do jovem pianista/compositor Brahms, cuja juventude ficou associada a uma maneira de ser e de estar calma e tímida.

Rèmenyi estudou em Viena, com o mesmo professor (Joseph Böhm) daquele que viria a ser um grande e importante amigo de Brahms, Joseph Joachim.

Nesse mesmo ano Rèmenyi foi enviado para fora da Alemanha pela polícia e só voltaria cinco anos mais tarde, para então, com Brahms, se lançarem numa digressão organizada pelo pai de Brahms na Alemanha. Esta digressão ocorreu em cidades sem grande peso no panorama geral musical, e as atenções estavam viradas, fundamentalmente, para o violinista húngaro que tinha Brahms como o pianista acompanhador.

Rèmenyi planeou essa digressão de modo a reencontra-se com o seu amigo e colega de estudo de Viena, J. Joachim, que, apenas com 22 anos de idade, era então considerado como um dos mais importantes jovens violinistas da Europa.

Joachim encontrava-se em Hannover, onde ocupava o cargo de concertino e de assistente de mestre capela na corte do rei George. Um grande apreciador das capacidades e qualidades do jovem Joachim era Franz Liszt, de quem Joachim se tornou íntimo e a quem tinha acesso ilimitado, tanto ao seu círculo de amigos como aos seus discípulos.

Joachim, logo após se encontrar com o duo em digressão, ficou bastante agradado com o talento, virtuosismo, e mesmo o carácter do também jovem Brahms e ainda, com a sua poderosa música. Este despontar de amizade traria a Brahms a oportunidade de se envolver num meio que ele tanto procurava.

Representativa do estado de espírito de Brahms naquela altura, e da falta de oportunidades que até então se verificavam, na carta que se segue pode-se constatar a falta de ligação que definia a relação de Brahms a Rèmenyi e que o levou a abrir mão deste duo, como forma de prosseguir numa via com a qual mais se identificasse.



J. Joachim

Brahms to Joseph Joachim

“Honoured Herr Joachim

(...) Rèmenyi is moving on from Weimar without me, it is his will; my behaviour towards him could not have given him the the slightest cause, althought it was more I who gad to put up with his moods every day. I really did not need another such bitter experience (...)

I could explain everything to you in greater detail, but it is too disagreeable for me to write much about it(...)

Without any results to show I cannot return to Hamburg (...) I must see at least 2 or 3 of my works published so that I can look my parents in the face with good cheer.

Dr Liszt promised to mention me in a letter to Härtel, so that I may already hope for that. But you dearest Herr Joachim, I would like urgently to beg to fulfil if possible the hope which you gave me in Göttingen of introducing me to the life of an artist. (...)

I would like you kindly to write me a few friendly words and to send recomendations to publishers. I am perhaps immodest, but my situation and my low spirits compel me to ask you for really favourable and urgent recomendations.(...)” (Avins, 1997, pág. 12)

Joachim fez referência do jovem Brahms a Liszt, numa carta que lhe escreveu. Com ela, conseguiu despertar o interesse de Liszt que o veio a receber, em Weimar, na sua residência. Este facto contribuiu para aumentar a visibilidade pública de Brahms. Joachim, proporcionou-

lhe ainda, a oportunidade de mostrar o seu grande talento, num concerto, por ele conseguido, junto da corte e do rei George.

Além do contacto com Liszt, Joachim possibilitou também a Brahms contactos com Robert Schumann e diversas editoras.

O facto de conhecer o casal Schumann, e ter a hipótese de lhes mostrar alguns trabalhos, resultou na entrada de Brahms no meio musical, como há tanto tempo desejava. Foi esse contacto, com R. Schumann, que lhe possibilitou a edição de alguns trabalhos, nomeadamente, na editora Breitkopf & Härtel. A alegria de Brahms, e o sentimento de estar a avançar em direcção àquilo que mais desejava, está patente nestes próximos excertos de duas cartas dirigidas a Joachim. Note-se que Brahms estava em contacto permanente com a sua família em Hamburgo, com o seu amigo Joachim e com vários conhecidos, que lhe eram queridos, e que de certa forma o ajudaram, tanto na promoção de concertos como no reconhecimento da sua obra.

Brahms to Joachim

“Beloved friend

You have received a letter from the Schumanns, in which they also write about my presence here.

I surely don't need long to tell you how infinitely happy their reception, friendly beyond all expectation, made me.

Their praise has made me so happy and resolute that I can't wait for the time when I can finally quietly turn to working and creating. (...)

What shall I write about Schumann (...) once again, people are committing the great sin of misjudging a good man and divine artist so much(...).”

Düsseldorf

September 53

(Avins, 1997, págs. 20 - 21)

Dear Joseph,

Dr Schumann is promoting my interest at Breitkopf & Härtel with such seriousness and urgency that I'm beginning to feel dizzy. He thinks perhaps I ought to send off the first works within six days.

For the sake of variety, he proposes the following order of publication:

Op.1 Fantasy in D minor for Piano, Violin and Cello

Op.2 Lieder

Op.3 Scherzo in E flat minor

Op.4 Sonata in C major For Piano

Op.5 Sonata in A minor for Piano and Violin (...)

Do write me plainly with your candid opinion. (...)

I wonder if the Trio (I assume you remember) is worth publishing? Only from Opus 4 is it entirely to my taste. (...)

If I could start with the C major Sonata!

Do give me pleasure of a few lines soon.

Your Johannes

(Avins, 1997, pág. 22)

Brahms tinha um sentido auto-crítico pouco usual para alguém com a sua idade. A opinião de Joachim sempre foi de grande importância, especialmente no que se referia à sua obra e a alguns aspectos a ter em consideração. Neste último excerto de carta, nota-se a dúvida que existe em Brahms mesmo depois de alguém, como Schumann, que ele venerava lhe ter sugerido aquela ordem de publicação. Essas dúvidas e pareceres eram inúmeras vezes correspondidos com Joachim, e neste caso, a ordem de publicação acabou por não ser a sugerida por Schumann e foi alterada de acordo com a opinião, de Brahms em relação à melhor ordem para a sua primeira publicação.

O desejo de Brahms em se envolver no mundo que ele tanto queria começava a realizar-se e Schumann teve um importante papel no descolar da carreira de Brahms, enquanto compositor.

A intenção de Schumann não se prendeu só com a necessidade de arranjar alguém que publicasse a obra de Brahms, mas também de o dar a conhecer ao público, e ainda “arranjar-lhe” um público. Foi com este intuito que Schumann escreveu, por exemplo, em 1853, um ensaio intitulado “Neue Bahnen” (“Novos Caminhos”), para a *Neue Zeitschrift für Musik*, onde apresentava Brahms como o génio, há tanto tempo aguardado que melhor iria traduzir as novas ideias e caminhos musicais. Para uma noção do impacto de Brahms em Schumann, podemos ler o seguinte, numa carta de Schumann, enviada a Johann Jakob Brahms:

Honoured Sir!

We have come to value your son Johannes very highly; his musical genius has given us hours rich in joy. In order to ease his first entry into the world, I have expressed publicly what I think of him. I am sending you these pages and believe that they will bring some small joy to a father heart.

So may you look to the future of this darling of the Muses with confidence, and be forever assured of my deepest interest in his good fortune!

Your devoted

R. Schumann

(Avins, 1997, pág. 24)

Numa outra carta, o apreço de Brahms por Schumann é evidente, tendo em conta aquilo que Schumann proporcionou a Brahms com a sua amizade.

Revered Master,

You have made me so immensely happy that I cannot even try to thank you in words. God grant that my words soon give evidence of how much your affection and kindness have elated and inspired me. The praise that you openly bestowed upon me will arouse such extraordinary expectations of my achievements by the public that I don't know how I can begin to fulfil them even somewhat. (...) (Avins, 1997, pág. 24)

Joachim e Schumann, entre outros, não só deram Brahms a conhecer ao público, como fizeram com que ele, depois de alguma insistência, se encaminhasse para aprofundar

conhecimentos musicais em Leipzig, na altura um dos centros-chave da actividade musical no mundo.

Como já foi referido, para Brahms, a opinião profissional de Joachim sobre a obra de Brahms, aspectos a ter em conta, aspectos a rever e alterar, tinha grande valor, e por diversas vezes, podemos constatar isto mesmo na correspondência entre eles. Interessa-nos evidenciar aspectos sugeridos por Joachim que possam ter contribuído para o tipo de escrita apresentado para as obras de violino.

Relacionada com a composição do Concerto para Violino e Orquestra em Ré Maior, op. 77, concerto que foi dedicado a Joachim, pode-se ler o seguinte na correspondência entre ambos:

De Brahms para Joachim:

Dear friend,

(...) I would like to send you a number of violin passages! I need hardly express the request which goes with them, (...) to devote a bit of time to this. (Avins, 1997, pág. 541)

Dear friend,

Now that I have written it out, I don't actually know what you can do with the part by itself (...) Naturally, I was going to ask you to make corrections (...) Now I'll be satisfied if you say a word, and maybe write in a few: difficult, uncomfortable, impossible, etc. (...) (Avins, 1997, pág. 541)

Resposta de Joachim para Brahms:

To me it's great, genuine joy that you're writing a violin concerto (in four movements, no less!⁸). I have immediately looked through what you sent, and here and there you'll find a note and a comment regarding changes – without a score, of course, it can't really be relished. Most of it is manageable, some of it even very original,

⁸ O concerto primeiramente era suposto vir a ter quatro andamentos, o que não veio a acontecer. Um scherzo foi escrito para conferir ao concerto semelhanças a uma sinfonia, mas em vez de dois andamentos no meio do concerto, Brahms ficou-se pelo Adagio. Crê-se que algum do material descartado foi depois aproveitado no segundo concerto para piano e orquestra, precisamente como Scherzo.

violinistically. But whether it can all be played comfortably in a hot concert-hall I cannot say, before I've played it straight through (...) (Avins, 1997, pág. 541)

Noutros excertos da correspondência entre eles, podemos constatar o problema relacionado com diferentes golpes de arco ou de maneiras de os escrever, também no Concerto para Violino e Orquestra, op. 77 de Brahms.




De notar que o concerto foi estreado no dia 1 de Janeiro de 1879 por Joachim no violino e Brahms, a dirigir, e os excertos seguintes são de cartas datadas de Março desse ano. O trabalho para melhorar o concerto (editado mais tarde por N. Simrock) prosseguiu após a sua estreia.

Brahms para Joachim

Dear friend,

(...)That you are keeping the concerto somewhat longer is no calamity for the piece or the world. But I am very eager [to see] how frequently and how energetically your handwriting shows up in score and part afterwards, whether I'll be 'convinced' or will I have to ask still another (...). Is the piece hood, all in all, and practical enough to allow for printing? (Avins, 1997, pág. 548)

Dear Jussuff,

*(...) since when, and upon whose authority do you violinists write the signe **Portamento**  where that is not what it signifies? At the octaves in the Rondo you indicate  and I would set martelé points (▽ ▽). Must that be? Up to now I have not given in to the violinists, nor accepted their cursed slurs  .* (Avins, 1997, pág. 548)

É, de certa forma estranho, que Brahms, estivesse tão aberto a sugestões da parte de Joachim, mas demorou a compreender os conselhos deste em relação às articulações no que se refere à escrita para instrumentos de arco. Brahms não tinha a ideia clara que, para os instrumentos de corda, a escrita referente à articulação do arco era, no piano, semelhante à escrita utilizada no fraseado e no toque (tacto). Logo, a ligadura com pontos por baixo não significava *portamento* (um movimento quase *legato* de uma nota para outra), como Brahms pensava, mas sim, a realização de várias notas articuladas num mesmo movimento (direcção) de arco. As (◀ ▶) de Brahms indicavam notas curtas e pesadas. Joachim apenas sugeria, a futuros intérpretes, que essas notas (pesadas e curtas) deviam ser executadas num só arco.

Num outro excerto de uma carta dirigida a Joachim, Brahms coloca uma dúvida referente a uma passagem do concerto sobre a qual ele ainda não estava perfeitamente esclarecido.

O concerto estava prestes a ser publicado, em junho de 1879.

(...) Do let me know how it looks as far as coming and staying is concerned. You' ll find that I have taken proper notice of your twiddlings (acção das mãos). But I couldn't get myself to change the following place according to your sugestion: ⁹



I don't want to do without the low and begining notes. The place doesn' t seem forceful enough to you? Couldn't one omit notes or double them?



Or something like that, also more notes:



(Avins, 1997, pág. 550)

⁹ Compasso 337 do primeiro andamento.

A versão que acabou por ser editada foi a primeira destes três exemplos.

A influência de Joachim em Brahms está bem patente na sua escrita para violino. Sendo Joachim dotado de extrema facilidade a nível técnico, não é de admirar que, sempre que compunha alguma obra com partes para violino, Brahms se aconselhasse com ele sobre a exequibilidade das passagens mais complexas, sobre a melhor maneira de escrever determinadas passagens para violino e sobre aspectos que resultavam melhor, tanto a nível de registo como de som.

A cadência mais frequentemente interpretada, do concerto para violino e orquestra, foi escrita pelo próprio Joachim. Muitos outros violinistas escreveram cadências para o concerto de Brahms. De entre estes, destacamos: Leopold Auer, Jasha Heifetz, Fritz Kreisler, George Enescu, Max Reger e o meu estimado professor, que também tiveram a preocupação de escrever cadências para este mesmo concerto.

Conclusão

A escrita de Brahms para violino reveste-se de uma originalidade que não deve ser negligenciada nem omitida quanto se analisa a vida e obra deste compositor.

A falta de bibliografia e a escassez de tratamento dado ao tema objecto da presente monografia pela literatura musical em geral, leva-me a concluir que é necessário e pertinente desenvolver uma investigação mais extensa e mais aprofundada, bem como, fundamentar e defender a necessidade de se desenvolverem novas investigações sobre esta problemática.

Um dos pontos que mais me interessou como intérprete, foi o de compreender a extensa dimensão das frases brahmsianas e procurar perceber como lidar com este tipo de escrita. Uma interpretação plausível de frases, com as características evidenciadas no ponto um do segundo capítulo, deve ser capaz de compreender fluidez com intensidade sonora, quando requerida, observando sempre a intenção do compositor. Tendo tocado no decorrer do mestrado duas das três sonatas para violino e piano, deparei-me com a dificuldade em lidar com a extensa dimensão das suas frases e com a dificuldade de as tornar e manter interessantes. Depois de abordado e analisado o tema, tornou-se-me mais natural a execução de passagens com estas características.

O ponto número dois do segundo capítulo compreendeu, também, bastante dificuldades em lidar com os tipos de *legato* que constantemente aparecem na obra de Brahms para violino. Perceber onde podemos alterar direcções do arco sem afectar a intenção de Brahms, onde devemos manter o *legato* original, cria-nos desconforto e obriga-nos a recorrer à experimentação, para nunca descuidar o som, a frase e a linha. A sua diferenciação e aprendizagem sobre a melhor maneira para executar os *legatos* vêm colmatar esta dificuldade.

A sonoridade necessária às obras de Brahms obriga o intérprete a ter de explorar diferentes tipos de som, com a finalidade de encontrar aquele que mais se aproxima da vontade do compositor, e aquele que melhor resulta face ao tipo de escrita poderosa que por diversas vezes encontramos. Um som com corpo, qualidade e, regra geral, sempre presente, é necessário para uma boa execução dos vários tipos de obra.

No que se refere ao ponto quatro, a rítmica aplicada às melodias, temos de ter presente mais uma vez a intenção de Brahms, ao utilizar polirritmia, ao usar elementos motivicos com pausas, mas ao mesmo tempo ligaduras, passagens ritmicamente complexas e de carácter virtuoso, para melhor conseguirmos fazer resultar todas as passagens.

A harmonia é um ponto fulcral para a boa interpretação de Brahms. Todas as características anteriormente expostas, sem uma consciente percepção da componente harmónica, perdem significado. Com tanta variação e exploração harmónica, comete-se muitas vezes o erro de não a ter presente e, assim sendo, ficaremos sempre alguns níveis abaixo da qualidade que Brahms consegue fazer transparecer com toda esta variação, quando evidenciada.

A percepção das dificuldades a nível harmónico, do registo sonoro, da dinâmica e da sonoridade, tornam a interpretação das suas obras verdadeiros testes à resistência. Um destes testes pode ser feito com a interpretação do Concerto para Violino e Orquestra op. 77, com as suas sonatas, que duram imenso tempo, e com obras de música de câmara.

No caso de Brahms, apesar da integração da sua obra, e de muitas das características da sua escrita, em particular a escrita para o violino, no espírito romântico, os seus reflexos românticos (e mesmo alguns dos seus excessos) acabam por ser bem aceites pelos músicos (no nosso caso, violinistas), e plenamente aceites pelo público, num estranho sentimento geral de encaixe no equilíbrio clássico.

Após a análise e melhor conhecimento das características relacionadas com a especificidade da escrita na obra para violino de Brahms, espero ter tornado, agora, menos complicada a abordagem à obra de Brahms. Alguns aspectos abordados na presente monografia poderão auxiliar uma melhor interpretação da obra de um compositor que nos oferece uma tão grande variedade de cores, texturas e timbres.

Bibliografia

- Avins, Styra (1997), **Johannes Brahms- Life and Letters**; New York, Oxford University Press;
- Brahms, Johannes, **Sonaten für Pianoforte und Violine**, Berlin, N. Simrock (1879)
- Brahms, Johannes, **Sonaten Klavier und Violine**, München, G. Henle Verlag, (1975)
- Einstein, Alfred (1986), **La música en la época romántica**, Madrid, Alianza Editorial, S.A.;
- Frisch, Walter & Karnes, Kevin C. (2009), **Brahms and His World**, New Jersey, Princeton University Press;
- Gál, Hans (1890–1987); **Johannes Brahms: Sämtliche Werke. Band 2**, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926–27
- Gál, Hans (1890-1987), **Johannes Brahms: Sämtliche Werke. Band 4**, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926–27
- Gál, Hans (1890–1987); **Johannes Brahms: Sämtliche Werke. Band 7: Kammermusik für Streichinstrumente**, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926–27
- Grout, Donald J.; Palisca, Claude V. (1994); **História da Música Ocidental**, Lisboa, Gradiva