



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Câmpus de São Paulo

**JÉSSICA EVELYN PAPI SILVA**

**ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DO QUARTO  
MOVIMENTO DA *SINFONIA Nº 1 EM DÓ MENOR,*  
*OP. 68* DE JOHANNES BRAHMS**

SÃO PAULO – SP

2019

**Jéssica Evelyn Papi Silva**

**ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DO QUARTO  
MOVIMENTO DA *SINFONIA Nº 1 EM DÓ MENOR,*  
*OP. 68* DE JOHANNES BRAHMS**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista —UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração - Música: processos, práticas e teorizações em diálogos. Linha de Pesquisa: Música, Epistemologia e Cultura.

**Orientadora:**

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Graziela Bortz**

**SÃO PAULO – SP**

**2019**

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

S586a	Silva, Jéssica Evelyn Papi, 1991-  Análise e interpretação do quarto movimento da Sinfonia n. 1 em dó menor, op. 68 de Johannes Brahms / Jéssica Evelyn Papi Silva. - São Paulo, 2019.  235 f. : il.  Orientadora: Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Graziela Bortz  Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes  1. Brahms, Johannes - 1833-1897. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Sinfonias. 4. Registros sonoros. I. Bortz, Graziela. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.  CDD 780.15
-------	--



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**Câmpus de São Paulo**



**CERTIFICADO DE APROVAÇÃO**

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO:** Análise e Interpretação do Quarto Movimento da Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68 de Johannes Brahms

**AUTORA: JÉSSICA EVELYN PAPI SILVA**

**ORIENTADORA: GRAZIELA BORTZ**

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em MÚSICA, área: Musicologia/Etnomusicologia/Educação Musical pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. GRAZIELA BORTZ  
Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. LUTERO RODRIGUES DA SILVA  
Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Profa. Dra. ADRIANA LOPES DA CUNHA MOREIRA  
Departamento de Música / UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo, 28 de junho de 2019

## AGRADECIMENTOS

Minha eterna gratidão a Deus, que, com sua infinita misericórdia e amor, me proporcionou não só a oportunidade de ingressar nesse curso, mas principalmente me proporcionou o privilégio de concluí-lo. Ele me sustentou, me capacitou e me ajudou a vencer mais uma importante etapa da minha formação.

Agradeço ao meu amado esposo, Emanuel Rubens de Carvalho, por todo apoio recebido de sua parte. Obrigada por cada incentivo no decorrer do curso e pelo suporte excepcional que me proporcionou durante a realização desta dissertação. Obrigada por seu amor, suas orações, sua compreensão e seu companheirismo. Obrigada por acreditar em mim e lutar ao meu lado para que meus sonhos fossem conquistados.

Aos meus pais, Enéas e Marcia, e meus irmãos, Wesley e Gustavo, obrigada pelo carinho e amor que sempre dispuseram a mim durante a realização do mestrado. Especialmente aos meus pais, obrigada por compreenderem que o crescimento individual e intelectual muitas vezes nos afasta de vocês, mas isso não é um motivo para deixarmos nossos sonhos de lado. Vocês são exemplo de força, caráter e amor. Obrigada por me ensinarem a não desistir e a cumprir minhas responsabilidades até o fim.

Agradeço à minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Graziela Bortz, obrigada pelo direcionamento proporcionado durante este trabalho, pela dedicação, sensibilidade e paciência. Obrigada pela compreensão durante todas as fases do mestrado e pelo seu incentivo. Obrigada, não só por mostrar os caminhos, mas trilhá-los comigo, me orientando a como encontrá-los. Sou grata pela sua generosidade em ensinar e por contribuir para meu crescimento e amadurecimento musical.

Aos membros da banca de qualificação, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Yara Borges Cazanó e Prof. Dr. Lutero Rodrigues, cujas análises detalhadas de meu trabalho forneceram importantes subsídios na elaboração deste exemplar, muito obrigada.

Aos meus professores desse curso, obrigada pela dedicação de cada um em nos ensinar essa arte tão sublime. Vocês ampliaram minha visão e a de meus colegas sobre o que é ser um músico em sua essência e totalidade, e a importância de se buscar o conhecimento constante. Vocês deram o exemplo de seriedade, compromisso e amor pela arte.

Mais uma vez, muito obrigada a todos os supracitados. Vocês me trouxeram motivação e inspiração para conquistar esse sonho.

“Uma teoria responsável não procura substituir o princípio da intuição, mas confirmar a intuição com a ajuda do princípio. No entanto, alguns princípios podem nos levar adiante: eles podem tornar a mente consciente de dimensões que até agora não foram percebidas – nem mesmo intuitivamente.”

CHARLES BURKHART  
(1983)

## RESUMO

A presente dissertação consiste em aplicar a análise schenkeriana ao Quarto Movimento da *Sinfonia n.º 1 em Dó menor, op. 68* de Johannes Brahms. A análise é composta por gráficos elaborados a partir das técnicas criadas por Schenker. Por intermédio dos gráficos das camadas estruturais, são extraídas informações para a fundamentação de uma interpretação musical, apontando, por meio das técnicas e conceitos de Schenker desenvolvidos no campo da teoria e da análise musical, pistas para responder a questões sobre movimento e direção na prática do músico. Um levantamento bibliográfico foi realizado sobre o compositor Johannes Brahms, considerado por Schenker o último grande compositor alemão, sobre a obra e o contexto histórico em que se insere. Finalmente, um estudo da tradição interpretativa da Sinfonia n.º 1 é apresentado, abarcando gravações dos maestros Furtwängler e Celibidache.

**Palavras-chaves:** 1. Análise Musical. 2. Análise Schenkeriana. 3. Brahms. 4. Sinfonia n.º 1 em Dó menor, op. 68. 5. Intepretação. 6. Análise de Gravações.

## ABSTRACT

The present Master's Degree dissertation consists in the use of schenkerian analysis in the Fourth Movement of *Symphony n° 1 in C minor, op. 68* by Johannes Brahms. The analysis was made by graphics elaborated from techniques created by Schenker. Through graphics of structural level, informations are extracted to build a musical performance, indicating, through Schenker's techniques developing in the musical theory and practice, clues to answer about movement and leading in the musician practice. A bibliographic research about Johannes Brahms had been done, regards by Schenker as the last great german composer, and about the work and the historical context is inserted. Finally, a study about the performance tradition of his Symphony n° 1, including Furtwängler and Celibidache's recordings, are introduced.

**Keywords:** 1. Musical Analysis. 2. Schenkerian Analysis 3. Brahms 4. Symphony n° 1 in C minor, op. 68. 5. Performance. 6. Recording Analysis.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	15
1.1 Revisão Bibliográfica: Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68.....	21
1.2 Organização dos Capítulos.....	23
CAPÍTULO 1 – JOHANNES BRAHMS: PANORAMA HISTÓRICO DE SUA INFLUÊNCIA E LEGADO .....	26
1.1 Contextualização Histórica .....	27
1.1.2 Evolução dos Instrumentos e a Influência do passado .....	29
1.2 Legado: A Música do Futuro .....	33
1.3 Brahms e sua Concepção sobre Tempo Musical.....	40
1.3.1 Marcas Metronômicas.....	45
1.3.2 Agógica: O Uso da Flexibilidade no Tempo por Brahms.....	54
CAPÍTULO 2 – INTERPRETAÇÃO: FERRAMENTAS DE ELABORAÇÃO .....	63
2.1 Schenker e seus Estudos Musicológicos.....	66
2.2 Ferramenta de Análise: Objetivo Inicial .....	72
2.3 Elaboração da Interpretação .....	77
2.4 Elementos Interpretativos .....	79
2.4.1 Dinâmicas.....	79
2.4.2 Acentos.....	83
2.4.3 Agógica .....	84
2.5 Considerações Parciais .....	89
CAPÍTULO 3 - SINFONIA Nº 1 EM DÓ MENOR, OP. 68, DE JOHANNES BRAHMS....	92
3.1 Contexto Histórico.....	93
3.2 Referências, Forma e Transformações Rítmicas .....	97
3.2.1 A Forma Sonata do Quarto Movimento da Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68 de Johannes Brahms.....	105

CAPÍTULO 4 - MAESTROS STEINBACH E SCHULLER: TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE RELACIONADOS À INTERPRETAÇÃO DA SINFONIA Nº 1 DE JOHANNES BRAHMS .....	114
4.1 Aspectos Interpretativos da Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68 de Johannes Brahms	116
4.2 Considerações Parciais .....	129
CAPÍTULO 5 - PROGRESSÃO LINEAR: GRÁFICOS E OBSERVAÇÕES .....	131
5.1 Gráficos.....	135
5.2 Considerações Parciais .....	170
CAPÍTULO 6 – ESTUDO DE GRAVAÇÕES .....	171
6.1 Gravação A: Maestro Furtwängler .....	174
6.1.1 A) Aspectos Gerais .....	174
6.1.2 B) Aspectos Específicos da Interpretação em Relação aos Gráficos e à Superfície Musical: Maestro Furtwängler .....	177
6.2 Gravação B: Maestro Celibidache .....	194
6.2.1 A) Aspectos Gerais .....	194
6.2.2 B) Aspectos Específicos da Interpretação em Relação aos Gráficos e à Superfície Musical: Maestro Celibidache .....	198
6.3 Considerações Parciais .....	213
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	216
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	221
1) Livros e Títulos .....	222
2) Discos .....	230
3) Partituras .....	230
4) Sites .....	231
5) Verbetes: Grove .....	231
ANEXO I.....	234
ANEXO 2.....	235

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Exemplo de proporção tactus Réquiem Alemão op.45, II Mov, c.203-208. (SHERMAN, 2003, p. 109).....	43
Figura 2: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, I Mov., c.1-9.....	47
Figura 3: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, I Mov., c.38-42.....	48
Figura 4: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, I Mov., c.495-500.....	48
Figura 5: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, II Mov., c.1-6. ....	48
Figura 6: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, III Mov., c.1-10 .....	48
Figura 7: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., Adagio c.1-5. Più Andante, c.30-38.....	49
Figura 8: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 61-69. ....	49
Figura 9: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 391-396. ....	49
Figura 10: Beethoven, Piano Trio op.70, nº1, I, c. 1-6. (SCHENKER, 2000, p. 54) .....	86
Figura 11: Beethoven, Piano Trio op.70, nº1, I, c. 1-6. ....	86
Figura 12: Exemplo 9.13 - Beethoven, Sonata op. 10, nº 3, III, c. 67-68. (SCHENKER, 2000, p. 60) .....	88
Figura 13: Textura Rítmica em Camadas. Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV mov. c. 96-105. ....	99
Figura 14: Esquema rítmico nos compassos 102-103 do Primeiro Movimento da Sinfonia nº 1, op. 68 de Johannes Brahms (SCHULLER, 1997, p. 357).....	100
Figura 15: Inversão do Tema Joachim no Primeiro Trombone: Lá-Mi-Fá. Brahms: Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 47-50. ....	101
Figura 16: Alusões à 5ª Sinfonia de Beethoven. Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, I Mov., c. 263-272.....	102
Figura 17: Alusões à 5ª Sinfonia de Beethoven. Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, I Mov, c. 492-500. ....	103
Figura 18: Alusões à 5ª Sinfonia de Beethoven. Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, II Mov., c. 1-6.....	103
Figura 19: A) Beethoven, Sinfonia nº 5 em Dó menor, op. 67, IV Mov. c. 339-341, Trompa em dó. B) Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 30-32 – Tema da Trompa Alpina.....	104

Figura 20: Alusões à 5ª Sinfonia de Beethoven e ligação ao IV Mov. Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, III Mov., c. 11-18.....	104
Figura 21: Esquema Forma Sonata Tradicional, baseado em Rosen (1988)– figura nossa. ...	106
Figura 22: Resumo sobre Forma Sonata, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op.68, IV Movimento. Segundo: Brodbeck, 2017 – figura nossa.....	107
Figura 23: Análise Formal Tradicional, in Schuller, 1997, p. 361. ....	107
Figura 24: Breve Resumo do Esquema Formal do IV Mov. – figura nossa. ....	108
Figura 25: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 1-4 (Fagotes).....	109
Figura 26: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., A) c.106-107; B) c. 242.109	
Figura 27: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 234-285, cordas. ....	112
Figura 28: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 1-6. ....	117
Figura 29: (BLUME apud FRISCH, 2003, p. 268). ....	118
Figura 30: (SCHULLER, 1997, p. 355). Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 64.....	120
Figura 31: (BLUME apud FRISCH, 2003, p. 271). ....	121
Figura 32: (BLUME apud FRISCH, 2003, p. 272). ....	123
Figura 33: (BLUME apud FRISCH, 2003, p. 272). ....	123
Figura 34: (BLUME apud FRISCH, 2003, p. 272). ....	124
Figura 35: Fac símile do manuscrito. Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 295-302, cordas.....	127
Figura 36: CD - Capa e contracapa – Gravação com o Maestro Furtwängler .....	174
Figura 37: Gráfico 1 – Interpretação Furtwängler .....	177
Figura 38: Gráfico 2 – Interpretação Furtwängler .....	178
Figura 39: Gráfico 3 – Interpretação Furtwängler .....	179
Figura 40: Gráfico 4 – Interpretação Furtwängler .....	180
Figura 41: Gráfico 5 – Interpretação Furtwängler .....	181
Figura 42: Gráfico 6 – Interpretação Furtwängler .....	182
Figura 43: : Gráfico 7 – Interpretação Furtwängler .....	184
Figura 44: Gráfico 8 – Interpretação Furtwängler .....	185
Figura 45: Gráfico 9 – Interpretação Furtwängler .....	186
Figura 46: Gráfico 10 – Interpretação Furtwängler .....	187
Figura 47: Gráfico 11 – Interpretação Furtwängler .....	188
Figura 48: Gráfico 12 – Interpretação Furtwängler .....	190
Figura 49: Gráfico 13 – Interpretação Furtwängler .....	191

Figura 50: Gráfico 14 – Interpretação Furtwängler .....	193
Figura 51: CD - Capa e Contracapa. Gravação com o Maestro Celibidache.....	195
Figura 52: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 111-116. ....	196
Figura 53: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 143-150. ....	196
Figura 54: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 234-235 .....	197
Figura 55: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 242-243. ....	197
Figura 56: Gráfico 1 – Interpretação Celibidache. ....	198
Figura 57: Gráfico 2 – Interpretação Celibidache. ....	199
Figura 58: Gráfico 3 – Interpretação Celibidache. ....	201
Figura 59: Gráfico 4 – Interpretação Celibidache. ....	202
Figura 60: : Gráfico 5 – Interpretação Celibidache. ....	203
Figura 61: Gráfico 6 – Interpretação Celibidache. ....	204
Figura 62: Gráfico 7 – Interpretação Celibidache. ....	205
Figura 63: Gráfico 8 – Interpretação Celibidache. ....	206
Figura 64: Gráfico 9 – Interpretação Celibidache. ....	207
Figura 65: Gráfico 10 – Interpretação Celibidache. ....	208
Figura 66: Gráfico 11 – Interpretação Celibidache. ....	209
Figura 67:: Gráfico 12 – Interpretação Celibidache. ....	210
Figura 68: Gráfico 13 – Interpretação Celibidache. ....	211
Figura 69: Gráfico 14 – Interpretação Celibidache. ....	212

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1: Símbolos utilizados nos gráficos schenkerianos e significados neste trabalho.....	134
Tabela 2: Siglas e convenções referentes à interpretação utilizadas neste trabalho.....	173

# **INTRODUÇÃO**

## INTRODUÇÃO

As teorias de Heinrich Schenker (19 de junho de 1868; 13 de janeiro de 1935) começaram a ser disseminadas em meados do século XX, nos EUA. Suas ideias foram propagadas, segmentadas e desenvolvidas por seus alunos, que deixaram a Europa e migraram para a América após a primeira guerra, e se tornaram importantes teóricos e professores, conhecidos como neo-schenkerianos. Desde então, os conceitos dessas teorias e as suas implicações têm sido amplamente estudados e discutidos<sup>1</sup>.

H. Schenker foi um teórico e crítico musical. Trabalhou como editor de partituras, professor de piano e teoria. Nasceu na Galícia (região da Polônia), mas residiu em Viena, grande parte e até o fim de sua vida. Em sua atividade como professor de piano, notou a necessidade de um método que incluísse os princípios e as teorias essenciais para a formação de um músico e que pudesse auxiliar seus alunos na elaboração de uma interpretação.

“O sucesso de Schenker pode ser medido pelo fato de que, muito embora e retrospectivamente, seu trabalho não foi talhado para ser relevante à maioria da música do século XX, ele foi capaz de fazer justiça ao organicismo essencial na tonalidade na sua forma mais pura e precisamente em uma época quando as noções estéticas do orgânico (em música) associadas com aquela tonalidade estavam sendo questionadas. Schenker pode ter sentido que os vários tópicos distintos que absorviam a mente dos compositores depois de 1908 libertou-lhe (sic) da necessidade de crer que suas teorias almejavam a compositores (contemporâneos seus), ou no mínimo, àqueles compositores que não compartilhavam sua crença no papel essencial da tonalidade, e àqueles que ele, com desesperança seria capaz de ‘iluminar’.” (DUNSBY; WHITTALL, 2011, p. 24)

A ferramenta de análise desenvolvida por Schenker abarca todo o repertório tonal da música germânica, concebida em um momento histórico em que se procurava uma emancipação da tonalidade. E em que a Segunda Escola de Viena tinha como objetivo o desenvolvimento de uma nova música.

“Muito embora ele [Schenker] não pudesse influenciar a criação da nova música que era geralmente considerada como a mais importante, ele pôde guiar e até mesmo transformar o entendimento da música do passado. E ele pôde fazer tal coisa ao estabelecer a análise como uma atividade de pleno direito, uma disciplina da musicologia com influência crescente sobre outras disciplinas à medida que suas qualidades e características eram refinadas.” (DUNSBY; WHITTALL, 2011, p. 24)

---

<sup>1</sup>Vide: *Grove Music Online*, 2017. Verbete: *Theory, Theorists* – 14. Séc. XX.

A ferramenta de análise formulada por Schenker utiliza gráficos onde se expõem as conduções melódicas essenciais, além de sintetizar as principais regiões harmônicas de uma obra. O objetivo seria ilustrar o processo de composição, de unir e aplicar os ensinamentos já propostos por ele em seus livros da série *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, divididos em harmonia (*Harmony*, 1954 – volume I), contraponto (*Counterpoint*, 1987 – Volume II, parte I e parte II), que culminaram com *Free Composition* (1979 – volume III), no qual Schenker segmenta sua teoria e faz dessa análise uma ferramenta didática.

“Uma das crenças ortodoxas da teoria schenkeriana no início do século XX era a de que no século XIX fracassou-se (sic) no desenvolvimento de um método analítico adequadamente sofisticado para a música tonal dos séculos XVIII e XIX por causa da influência letal, mas persistente da teoria do baixo fundamental de Rameau, e da conseqüente noção de harmonia “funcional”. A visão da música como uma sucessão de estados ‘verticais’, que informava a teoria do baixo fundamental, representava erroneamente, na visão de Schenker, o fio condutor linear e contrapontístico que na realidade expressam aqueles estados ou ‘harmonias’ que, sendo essencialmente diatônicas, poderiam explicar o sentido tonal das dissonâncias e das notas não harmônicas.” (DUNSBY; WHITTALL, 2011, p. 23)

O estudo de contraponto estrito em espécies, método pedagógico elaborado por Johann Joseph Fux, e estudado por grandes mestres da história da música, é um ponto importante na análise schenkeriana, segundo Forte:

“(...) resulta absolutamente numa básica compreensão dos princípios da condução de voz, e também suas ramificações, e como se manifesta essencialmente no repertório da música tonal, posto que nos procedimentos analíticos schenkerianos a principal consideração é para a dimensão horizontal da composição musical.”<sup>2</sup> (FORTE, 1992, p. 100, tradução nossa)

A análise schenkeriana dissecar uma peça, mostra os detalhes pertencentes a cada nível e qual sua importância estrutural. O desmontar de uma peça musical, eliminar figurações melódicas e acordes secundários nos mostra outras camadas, níveis estruturais diferentes. As camadas estruturais de uma peça são expostas através de gráficos em multiníveis; a ideia de Schenker era a de que esses gráficos substituíssem praticamente toda explicação ou

---

<sup>2</sup> “(...) resulta absolutamente una comprensión básica de los principios de la conducción de voz, y también sus ramificaciones, y como se manifiesta esencialmente en el repertorio de la música tonal, puesto que en los procedimientos analíticos schenkerianos la principal consideración es para la dimensión horizontal de la composición musical.” (FORTE, 1992, p. 100)

argumentação analítica<sup>3</sup>. Essas camadas estruturais são divididas em: plano de fundo, intermediário e superficial.

O plano de fundo é a estrutura fundamental, formada pela voz superior chamada *Urlinie* ou linha fundamental, em contraponto à voz inferior, o arpejo do baixo ou *Bassbrechung*.

“Para Schenker, existem três formas de manifestação da Estrutura Fundamental, considerando-se o intervalo inicial entre o baixo e o soprano: linha de terça, linha de quinta e linha de oitava, dispostas diatonicamente, em sentido descendente. Cada uma dessas linhas está disposta em contraponto ao arpejo do baixo, I - V - I. Essas três formas de associação da Linha Fundamental e Arpejo do Baixo são a expressão da unidade orgânica dada pela natureza.”<sup>4</sup> (FRANCO, 2002, p. 26)

Schenker considera a estrutura fundamental como unidade orgânica dada pela natureza da tríade tônica. Os sucessíveis níveis que *formam* o plano intermediário são as transformações do plano de fundo. Por último, o plano frontal, ou superficial, é a partitura pronta, quase igual à original, no qual são eliminadas repetições de notas e ornamentação mais superficial.

Mais do que regras estilísticas de cada período e dinâmicas escritas na partitura, para Schenker há algo muito mais profundo dentro das obras-primas. Tais indicações e regras não conseguiriam mostrar o que ele considerava a essência da peça. Por mais apontamentos que se fossem adicionados na obra pelo compositor, ainda assim, não seriam suficientes para uma execução fluente. Apenas uma performance musical baseada em planos poderia trazer elementos mais substanciais ao executante e, conseqüentemente, aos ouvintes.

---

<sup>3</sup> “The response to my analytic graphs for Beethoven’s “Eroica” Symphony (*Das Meisterwerk in der Musik*, vol. III) encourages me to publish collections of similar analyses. The presentation in graphic form has now been to a point that makes an explanatory text unnecessary.” (SCHENKER, 1979, p. 9) “A resposta que meus gráficos analíticos da Sinfonia “Eroica” de Beethoven trouxeram (*Das Meisterwerk in der Musik*, vol. III) me encorajou a publicar coleções de análises similares. A apresentação em forma gráfica já chegou a um ponto que torna desnecessário um texto explicativo.” (SCHENKER, 1979, p. 9 tradução nossa)

<sup>4</sup> Schenker tinha essa visão – hoje ultrapassada – de que a música tonal seja “natural” por conta da série harmônica. É na primeira nota da série harmônica em que a *Urlinie* se baseia.

“Uma interpretação, fundada nas noções de nível fundamental, nível intermediário e nível externo, pode empregar uma enorme variedade de cores. Até mesmo as mais ricas e variadas fontes da interpretação musical podem ser ensinadas – e aprendidas – com enorme exatidão. Por outro lado, o compromisso com o nível fundamental, o nível intermediário e o nível externo exclui toda e qualquer interpretação pessoal arbitrária.”<sup>5</sup> (SCHENKER, 1979, p. xxiii, tradução nossa)

Suas ideias e métodos foram disseminados por seus alunos e tiveram grande aceitação e adeptos nos Estados Unidos<sup>6</sup>. Seus alunos possuem um papel importantíssimo na tradução de seus trabalhos. Eles desenvolveram a teoria – que possui diversos desdobramentos – e propagaram as ideias originárias de seu mestre. Dentre os principais alunos de Schenker estão Oswald Jonas, Hans Weisse e Félix Salzer.

“No momento em que as ideias de Schenker foram ampla e suficientemente divulgadas, especialmente nos Estados Unidos, e seus conceitos obtiveram uma aceitação geral, não é mais necessário oferecer uma apologia a elas. Basta dizer que muitos músicos têm descoberto que os princípios schenkerianos, aplicados corretamente, conduzem a um aprofundamento na compreensão da música que outros métodos de análise não alcançam.”<sup>7</sup> (FORTE, 1992, p. 62, tradução nossa)

Felix Salzer nasceu em Viena, no dia 13 de junho de 1904, e morreu em Nova Iorque, no dia 10 de agosto de 1986. Foi aluno de Hans Weisse e mais tarde tornou-se aluno de Schenker. Editou e publicou materiais de Schenker, como *Fünfte Urlinie Tafeln (Five Graphic Music Analyses, 1969)* pela editora Dover. Mudou-se para Nova Iorque em 1940, e trabalhou como professor na Faculdade *Mannes School Music*, da qual mais tarde foi diretor. Trazê-lo como um referencial teórico complementar nos ajudará nas análises e estudos.

---

<sup>5</sup> “A performance, in serving background, midleground, and foreground, can employ the greatest variety of color. Even the richest and most varied resources of performance can be taught-and learned-with great exactness. On the other hand, commitment to background, midleground, and foreground excludes all arbitrary personal interpretation.” (SCHENKER, 1979, p. xxiii)

<sup>6</sup> Frequentemente ex-alunos de Schenker são citados como pioneiros por utilizarem as técnicas de seu mestre nos EUA. Os alunos de Schenker imigraram para a nova terra em decorrência da 2ª Guerra Mundial, dentre eles: Oswald Jones, Ernst Oster e Felix Salzer. A nova geração de americanos, como Milton Babbitt e Allen Forte também são reconhecidos pela aplicação das ideias de Schenker. Contudo, George Anson Wedge, um professor de música que não estudou com Schenker ou com seus alunos, foi pioneiro. George foi professor de Teoria no New York Institute of Musical Art (IMA), escola precursora da The Juilliard School. Incorporou os conceitos de Schenker em suas aulas desde 1925, e em seu livro-texto de harmonia. Este livro foi muito popular nos Estados Unidos na década de 1930. (BERRY, 2011) Vide:

<http://www.schenkerdocumentsonline.org/search/?fq=all&kw=George+Anson+Wedge>

<sup>7</sup> “En este momento, en que las ideas de Schenker habían sido amplia y suficientemente divulgadas, especialmente en los Estados Unidos, y sus conceptos han obtenido general aceptación, no es necesario ofrecer una apología de ellas. Es suficiente decir que muchos músicos han descubierto que los principios schenkerianos, aplicados correctamente, conducen a una profundización en la comprensión de la música no alcanzable con otros métodos de análisis.” (FORTE, 1992, p. 62)

Ele utiliza as técnicas de seu mestre, mas elaborou uma forma mais didática para essa utilização, pois o próprio Schenker não havia publicado nenhum título explicando o passo a passo de sua análise, Salzer faz isto através do livro *Structural Hearing* (1952). Salzer não é tão ortodoxo e restrito como Schenker, como observamos no repertório sobre o qual trabalha. Salzer aplicou as técnicas de Schenker em um repertório não considerado por ele, pois para Schenker o repertório a ser abordado por seus conceitos deveria ser apenas tonal, iniciando em J. S. Bach e culminando em Johannes Brahms. Salzer amplia esse repertório para antes de J. S. Bach, começando na Idade Média e estendendo após Brahms, abarcando os períodos pré e pós tonal.

“(…) a teoria final e a prática de Schenker foram resguardadas através das atividades pedagógicas de seus discípulos Oswald Jones e Ernst Oster, e mais recentemente através dos escritos confiáveis de Allen Forte. Felix Salzer, no entanto, o mais influente defensor de Schenker no mundo da língua inglesa das décadas de 1950 e 1960, disseminou uma forma revisada de análise que passou a ser conhecida como neo-schenkeriana – embora devamos ressaltar que a edição inglesa de *Fünf Urlinie-Tafeln* (Five Graphic Music Analyses) foi o primeiro marco na publicação das obras de Schenker.” (DUNSBY; WHITTALL, 2011, p. 34)

Schenker considerava Brahms o último mestre da música tonal e afirmava que a tradição da música germânica havia morrido com ele.<sup>8</sup> Ambos ainda consideravam o contraponto em espécies e o baixo contínuo – baixo figurado – como partes fundamentais de uma composição.

Muito mais do que a elaboração da teoria – e seu aspecto filosófico – *per se*, o objetivo de Schenker era a criação de uma ferramenta didática e prática, que colaborasse para a formação musical, mais precisamente, que auxiliasse seus alunos na construção de uma performance musical.

Muitos intérpretes – instrumentistas, regentes – utilizam a técnica da análise schenkeriana. É uma prática comum, principalmente entre intérpretes oriundos da *Mannes College of the New School for Music* e da *The Graduate and University Center*, duas importantes instituições de música de Nova Iorque, onde Carl Schachter<sup>9</sup> – professor e um dos mais influentes analistas schenkerianos – é professor emérito. Dentre tantos intérpretes schenkerianos, Wilhelm Furtwängler é o mais eminente. Teóricos como Rothstein e Cook

---

<sup>8</sup> Em *Free Composition* (1979), Schenker faz referências a Brahms como último mestre da música tonal germânica em alguns trechos, vide: p. xxii e p. 94.

<sup>9</sup> Schachter é um autor referencial na aplicação da ferramenta e das ideias de Schenker na atualidade.

afirmam a grande influência das ideias de Schenker nas performances de Furtwängler, visto que o maestro usava as análises de Schenker para elaborar suas escolhas interpretativas.

Furtwängler foi um importante maestro do século XX que, de acordo com Snarrenberg (2017), tornou-se aluno de Schenker a partir de 1920 e, juntos, trabalhavam regularmente nas partituras que Furtwängler iria reger. Tornaram-se amigos e correspondentes até a morte de Schenker em 1935. Bent (2017), no entanto, afirma que o maestro nunca foi seu aluno:

“Schenker deu conselhos a Furtwängler sobre detalhes analíticos que eram prontamente aceitos, embora Furtwängler nunca tenha se tornado pupilo de Schenker. A relação deles transcendeu as meras instruções analíticas. (...) Conforme sua influência na música alemã ia crescendo, (como Diretor Geral de Música em Berlin em 1928 e maestro titular em Bayreuth em 1931), Furtwängler frequentemente apoiava os alunos de Schenker (especialmente Hans Weisse and Oswald Jones) e a publicação dos seus escritos, especialmente na publicação da análise da Sinfonia ‘Eroica’, para a qual, na verdade, ele pagou 3.000 marcos<sup>10</sup> em 1931.”<sup>11</sup> (BENT, 2017, tradução nossa)

As interpretações musicais de Furtwängler foram profundamente marcadas pelas ideias de Schenker. Segundo o autor, Schenker respondia com frequência às demandas do maestro:

“Schenker esboçou uma entusiasmada e extensa carta para o maestro em novembro de 1931, escrevendo sobre fundamentos da estética musical, o declínio da música moderna e caminhos para resgatar a cultura musical (...), fazendo analogias com palavras vindas do mundo corporativo, cinema, e religião, e sinalizando sua total aprovação das ideias de Furtwängler.”<sup>12</sup> (BENT, 2017, tradução nossa)

### 1.1 Revisão Bibliográfica: Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68

Na pesquisa bibliográfica inicial foram identificadas análises sobre Brahms e suas sinfonias. Porém, o enfoque dado a elas varia de acordo com o teórico utilizado. Schoenberg (1975) faz uma análise sobre a Sinfonia nº 3 de Brahms. Especificamente, Frisch (1990) e o teórico schenkeriano Salzer (1952) apresentam gráficos schenkerianos elaborados para a

<sup>10</sup> Marco era a moeda alemã vigente na época.

<sup>11</sup> “Schenker gave Furtwängler advice about analytical details, and the latter readily accepted and sought this advice, though he never became Schenker's pupil. Their relationship soon transcended mere analytical instruction. (...) As he became increasingly influential in German musical life (as General musik direktor in Berlin, 1928, chief conductor at Bayreuth in 1931), Furtwängler repeatedly pleaded on behalf of Schenker's pupils (especially Hans Weisse and Oswald Jonas) and for publication of Schenker's writings, notably for the "Eroica" Symphony analysis for which he in fact paid 3,000 Marks in 1931.” (BENT, 2017)

<sup>12</sup> “Schenker sketched an extensive, enthusiastic letter to the conductor in November 1931, writing about the fundamentals of musical aesthetics, the decline of modern music, and ways to rescue musical culture (...), drawing analogies from the worlds of finance, film, and religion, and signaling his overall, far-reaching approval of Furtwängler's ideas.” (BENT, 2017)

Sinfonia nº 3 de Brahms. Schachter (1983) apresenta sua análise gráfica para o Primeiro Movimento da Sinfonia nº 2 de Brahms. Eles utilizam a técnica de Schenker e descrevem processos composicionais, plano harmônico, até mesmo uma análise formal e temática, mas, de maneira geral, essas análises não abordam a funcionalidade da análise schenkeriana para a interpretação nem mencionam como elaborar a performance musical a partir dos gráficos em multiníveis. Nesse âmbito destaca-se Mannis (2019) – o autor analisa integralmente a Sinfonia nº 2 de Brahms a partir de três perspectivas analíticas: formal, motívica e schenkeriana, comparando os resultados analíticos com gravações da obra, com vistas à interpretação.

Frisch (2017) e Pascall (1991) são autores especialistas em Brahms – eles escrevem sobre a obra e vida do compositor. Abordam vários aspectos de suas composições, como desenvolvimento temático, análise fraseológica, formal, harmônica e até mesmo utilizam ferramentas de Schenker para tais análises. No entanto, a construção da performance musical é pouco abordada, principalmente quando utilizam a análise schenkeriana. Nas análises encontradas referentes às composições de Brahms a partir desta ótica, há mais implicações teóricas estruturais e composicionais do que propriamente questões que foquem em sua consequência na *performance* musical.

O que propomos aqui é a utilização da ferramenta como suporte ao regente para suas escolhas interpretativas, o que lhe possibilitará conduzir os instrumentistas em sua concepção para a execução da peça escolhida.

A execução de uma obra para Schenker tem a imprescindível missão de revelar, manifestar o conteúdo da obra; ou seja, ter clara sua estrutura e os objetivos das progressões lineares e seus prolongamentos. No entanto, é fundamental uma intensa participação do intérprete da obra e o uso de sua criatividade. Esta pesquisa visa suprir não somente a necessidade de uma análise sob a ótica schenkeriana sobre esta obra, mas, principalmente, levantar a reflexão sobre os resultados obtidos e sua aplicação na prática musical. Gerling comenta:

“(...) o executante [regente, cantor ou instrumentista] é motivado a encontrar soluções criativas para resolver os problemas que de outra maneira seriam abordados de um ponto de vista meramente técnico. As soluções técnicas podem e devem refletir as necessidades interpretativas do texto musical e nunca o reverso.” (GERLING, 2017, p. 33)

Buscando um aprofundamento não somente do estudo da sinfonia, mas também das implicações da análise schenkeriana, para esta pesquisa será delimitada a análise do IV Movimento da *Sinfonia n° 1 em Dó menor, op. 68* de Brahms, pois a aplicação da análise schenkeriana em todos os movimentos seria um extenso estudo, talvez demasiado pretensioso para o curto tempo dedicado ao mestrado. Assim, para que tal detalhamento seja possível, será feito o recorte do IV Movimento da obra, no qual Brahms conclui sua primeira sinfonia.

Após a elaboração dos gráficos pertinentes a esse tipo de análise, uma redação crítica será desenvolvida, não somente para a descrição do gráfico, mas para verificar a relevância e utilidade dessa teoria na elaboração da performance musical de um regente e, principalmente, como se dá esta interpretação. Ou seja, a discussão será desenvolvida em torno de como os resultados advindos da análise gráfica podem transformar e se acrescentar a concepções anteriores, revigorando a interpretação que essa ferramenta de análise viabilizou, e qual seu diferencial dentre as técnicas e teorias existentes.

Logo, apresentar como esta análise pode contribuir para uma nova leitura a respeito da tradição interpretativa da Sinfonia e quais são as aplicabilidades para o estudo do maestro, pode ser vital e fecundo. Buscarei, então, aplicar a análise schenkeriana na *Sinfonia n° 1* de Brahms – IV Movimento, obra escolhida não só por um apreço pessoal, mas por ser usada frequentemente em *masterclasses* e em concursos de regência como uma das peças-chave do aprendizado, sendo, sem dúvida, uma das sinfonias mais importantes na história da música ocidental.

A interpretação musical é o aspecto vivo da música. É por meio dela que a obra sobrevive no decorrer da história. Sendo assim, utilizar ferramentas que auxiliem esse processo de transformar um texto musical em uma obra de arte são completamente essenciais e necessárias. Esta análise influenciará na leitura da partitura e em como utilizá-la no tempo musical.

## **1.2 Organização dos Capítulos**

A presente dissertação se dividirá em seis capítulos. O primeiro capítulo abordará o contexto histórico e musical em que se desenvolveu a obra de Brahms, buscará reconstruir algumas concepções do compositor a respeito de sua criação e sua posição sobre aspectos musicais, como tempo, marcas metronômicas e flexibilidade, baseando-se em cartas, relatos

contemporâneos e biografias do compositor. Serão utilizados: Frisch (2009), Musgrave e Shermann (2003), Macdonald (1997) e Schoenberg (1950).

O segundo capítulo traz como principal referencial teórico H. Schenker e aponta suas sugestões e orientações para a performance. Para o aspecto prático da análise, ou seja, como os elementos da ferramenta auxiliam na concepção de uma interpretação, serão utilizados: Schenker (2000), Snarrenberg (2005), Cadwallader e Gagné (2011), Bortz (2010), Barros (2007) e Gerling (1989).

O terceiro capítulo exporá o panorama histórico da Sinfonia nº 1, em Dó menor, op. 68 de Brahms e como se deu seu processo criativo; o objetivo é identificar aspectos fundamentais relacionados à composição e ao contexto em que se insere a obra. Trará também as principais observações a respeito da obra advindas das análises de Tovey (2015), Brown (2003) e Brodbeck (2017). Tovey (2015) proporciona a análise dos motivos principais, Brown (2003) e Brodbeck (2017) fornecem a análise formal e comentam as principais influências e alusões contidas na Sinfonia. A terceira parte do capítulo utilizará duas ferramentas para análise: 1) Schenkeriana, onde Salzer e Schachter (1989), Fraga (2009) e Schenker (1979) serão empregados para auxílio no conceito de condução melódica, particularmente; 2) Fraseológica, onde Rothstein (1989, 1981), Lester (1986), e Schachter (1999) serão os autores referenciais para análise de ritmo, frases e textura.

O quarto capítulo apresentará a tradição interpretativa da Sinfonia nº 1 advinda da concepção e as orientações para a performance da obra do maestro Steinbach<sup>13</sup>, contido em Musgrave e Shermann (2003) e em Schuller (1997).

O quinto capítulo sintetizará os conceitos de Schenker citados no capítulo 2 e como eles se dariam na prática interpretativa de um regente. Será aplicada a ferramenta de análise de Schenker ao IV Movimento da *Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68* de Johannes Brahms, para elaboração dos gráficos e identificação das progressões lineares. Serão identificados os desdobramentos e desenvolvimento da análise e apontadas escolhas interpretativas advindas dos resultados analíticos.

O último capítulo apresentará os resultados referentes à comparação das performances do IV Movimento da *Sinfonia nº 1, em Dó menor, op. 68* de Brahms dos maestros Furtwängler (1951) e Celibidache (1987)<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Steinbach foi sucessor de Hans Von Bülow frente à Orquestra de Meningen; grupo que tocou sob a regência de Brahms em diversas ocasiões enquanto Bülow era seu maestro titular.

Nas considerações finais, retornaremos aos principais assuntos abordados no trabalho. Será observado o que as análises e os conceitos de Schenker proporcionam para a prática do regente, considerando também as contribuições do resultado das comparações das gravações selecionadas e dos direcionamentos para a performance deixados pelos maestros Steinbach e Schuller.

---

<sup>14</sup> Celibidache sucedeu Furtwängler como maestro da Orquestra Filarmônica de Berlim. Mesmo com a influência de Furtwängler, muito admirado por Celibidache desde de sua juventude, sua performance traz diferenças significativas. Por essa relação de proximidade entre os maestros e suas diferenças em sua concepção da obra é que a gravação de Celibidache foi selecionada para a análise comparativa. Vide: <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/history/wilhelm-furtwaengler/celibidache/>

## **CAPÍTULO 1**

### **JOHANNES BRAHMS: PANORAMA HISTÓRICO DE SUA INFLUÊNCIA E LEGADO**

## **CAPÍTULO 1 - JOHANNES BRAHMS: PANORAMA HISTÓRICO DE SUA INFLUÊNCIA E LEGADO**

Neste capítulo será abordado o contexto histórico e musical em que viveu Johannes Brahms, abarcando suas principais influências. Além disso, o panorama proposto busca reconstituir as concepções do compositor sobre questões relacionadas ao tempo musical, considerando sua atuação como regente, intérprete e compositor, a fim de adquirir subsídios que possam auxiliar o intérprete na elaboração de sua performance musical.

### **1.1 Contextualização Histórica**

Para que haja uma compreensão abrangente sobre Brahms e sua visão artística é válido ressaltar que ele viveu em um momento histórico de progresso constante. O século XIX trouxe a Revolução Industrial, que causou mudanças significativas na sociedade. Invenções como: automóvel, lâmpada, telefone, e também o surgimento da teoria da evolução de Charles Darwin fizeram parte da vida de Brahms, o qual era atento às evoluções de sua época. (BOTSTEIN, 2009, p. 3). Botstein (2009) comenta que, entre as evoluções ocorridas na música e na ciência, o trabalho sobre o som de Hermann Helmholtz foi o mais proeminente. Helmholtz foi um importante matemático, médico e físico do séc. XIX. Escreveu sobre diversas áreas de conhecimento, mas seu trabalho *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (em inglês; *On the Sensations of Tone: as a Physiological Basis for the Theory of Music*) impactou o conhecimento da época a respeito do som e da acústica. A primeira publicação ocorreu em 1863, onde abordou o som sob diversas perspectivas, como a física e a cognição. Em grande parte, foi o trabalho de Helmholtz que influenciou a concepção da harmonia utilizada no Romantismo. Logo, influenciou Brahms.

A vida musical em Viena sempre foi dinâmica, mas os conhecimentos advindos da filosofia e da ciência fizeram com que esse dinamismo aumentasse. Botstein (2009) apresenta cinco fatos que são importantes destacar sobre como eram os dias em Viena na época de Brahms.

- 1) Existência de uma tradição coral amadora ativa;
- 2) Ampliação, redefinição e domínio da educação musical (assim como a transformação do ideal do som musical) pelo piano moderno, na forma que assumiu após o final da década de 1860;

- 3) Propagação do conhecimento musical através da leitura sobre música em jornais, revistas e livros;
- 4) A lenta ampliação da vida de concerto até a década de 1890 e a formação gradual de um cânon no repertório;
- 5) Profissionalização da música histórica como um aspecto do historicismo no gosto musical.

Em 1890, o número de concertos em Viena era em torno de 240, que se dividiam entre as salas de Bösendorfer, Ehrbar e Musikverein. Mas a grande maioria era de recitais de estudantes e grupos corais amadores. Os concertos realizados por músicos profissionais eram poucos se comparados aos de amadores, apenas 17. Porém, somente aqueles que pertenciam à elite tinham acesso a esses concertos, o que obviamente, era uma pequena parte do público (BOTSTEIN, 2009, pp. 6-7).

Johannes Brahms (Hamburgo, 7 de maio de 1833 - Viena, 3 de abril de 1897) soube conviver com diferentes tendências, mesmo não concordando com certas modas da época, como a alta expressividade dos virtuosos e com o novo foco da educação musical para a técnica mecânica em vez dos estudos das composições dos mestres e desenvolvimento da percepção musical. A educação musical nesse momento possuía o objetivo de desenvolver as habilidades técnicas para que os instrumentistas pudessem reproduzir as composições existentes. Logo, isso refletiu no gosto musical da época, e a familiaridade de um repertório, através de sua repetição ou reprodução, se tornou mais relevante e interessante do que propriamente a divulgação de novas composições.

Quando Brahms foi a Viena pela primeira vez, em 1862, ele já era conhecido. Esse prestígio encontrado por Brahms na cidade deu-se por conta de *Neue Bahnen*, um artigo que Schumann escreveu sobre ele em 1853 e foi publicado em 1856, na principal enciclopédia musical da época, a *Neue Zeitschrift für Musik*. Nesse artigo, Schumann apresenta Brahms como um espírito inovador, possivelmente e ironicamente em desacordo com uma estética clássica.

Brahms escreveu música de câmara e para coro, orquestra e piano; além de compositor, foi instrumentista e regente. Segundo Avins (2003), Brahms regeu coros amadores, dentre eles um de 200 homens, em 1871, para a performance de *Alto Rhapsody* (p. 16). Porém, há indícios sobre a preferência de Brahms por grupos menores, fossem coro ou orquestra, desde que bem preparados. Essa hipótese surge por dois motivos: a simpatia e preferência de

Brahms pela Orquestra de Meiningen e a escolha da Orquestra da Corte em Karlsruhe (onde cultivava a amizade com seus maestros Hermann Levi e Otto Dessoff, os quais admirava) para a estreia de sua Primeira Sinfonia, de *Schicksalslied* e de *Triumphlied* (p. 18).

“Pode ser que Brahms preferisse ouvir seus novos trabalhos realizados por um grupo pequeno e bem ensaiado, um cenário que lhe permitiria julgar os timbres e a orquestração melhor do que através do som mais sombrio [pesado] de uma grande orquestra tocando no grande salão. De fato, enquanto não temos nada concreto que sugira que Brahms realmente preferisse pequenas orquestras, há muitas sugestões em suas correspondências que, em geral, indicam que Brahms preferia pequenas salas de concerto.”<sup>15</sup> (AVINS, 2003, p. 18, tradução nossa)

A Orquestra de Meiningen pertencia à corte do Duque George II. Mesmo pequena, vivenciava uma realidade diferente e privilegiada para sua época. Segundo Avins (2003), havia seis ensaios por concerto, incluindo ensaio de naipes. Hans von Bülow foi seu maestro entre 1880 e 1885; era minucioso com cada detalhe da composição e se esforçava para treinar cada nuance de dinâmica, arcada e articulação. Essa realidade contribuiu para destacar o grupo em qualidade.

### **1.1.2 Evolução dos Instrumentos e a Influência do Passado**

O século XIX trouxe também evoluções na engenharia dos instrumentos musicais. O crescimento do comércio de pianos, após 1860, fez com que eles se tornassem acessíveis a muitas pessoas, o que ocasionou grande entusiasmo para o estudo da música através do piano. Por outro lado, havia mais interesse em se mostrar tecnicamente capaz de tocar velozmente do que em se obter uma formação musical integral. De qualquer maneira, a alfabetização musical amadora dessa época ainda teve altos padrões. Esse crescimento do estudo amador da música foi um dos motivos pelos quais os cânones históricos foram estabelecidos, como uma maneira de trazer um conhecimento musical mais profundo. Por isso, o repertório de estudo da época incluía compositores desde Bach e finalizava em seus contemporâneos (BOTSTEIN, 2009, p. 6). Algumas evoluções não agradavam tanto Brahms, um exemplo são aquelas que ocorreram na trompa; Brahms preferia a sonoridade dos instrumentos sem as válvulas.

---

<sup>15</sup> “It may be that Brahms preferred to hear his new Works performed by a small, well-rehearsed group, a setting which would have enable him to judge timbres and orchestration better than through the murkier sound of a large orchestra performing in large hall. Indeed, while we have nothing concrete which suggests that Brahms actually preferred small orchestras, there are many hints in the correspondence which imply that, in general, Brahms preferred small concert halls.” (AVINS, 2003, p. 18)

“Válvulas estavam disponíveis em trompas e trompetes a partir de meados do século XIX e eles ganharam aceitação constante, logo substituindo os instrumentos naturais com tubos intercambiáveis, cuja técnica altamente desenvolvida havia sido codificada em meados do século XVIII. Brahms continuou a escrever para instrumentos com tubos em toda a sua música orquestral. Sua técnica de escrever para trompa é de particular interesse. Ele conhecia o instrumento natural desde a infância, uma vez que teria sido tocado por seu pai. Brahms seguiu os compositores clássicos usando relativamente poucas notas abafadas em sua música orquestral, embora, como eles, ele seja muito mais aventureiro em música de câmara - notavelmente em seu *Trio para Trompas op. 40*, onde as notas abafadas no final do movimento lento mostram uma notável compreensão da técnica e do efeito disponível. Como os compositores clássicos, ele cobria o alcance tonal especificando mudanças de tubos entre e dentro os movimentos, e orquestrando instrumentos em pares para lidar com as modulações. Nas raras ocasiões em que queria o contraste de uma nota interrompida por seu efeito particular, ele indicava e esperava que fosse tocado como tal. No entanto, há evidências de que muitos músicos teriam executado seus trabalhos na trompa em F, instrumento de válvulas padrão na Alemanha em seu tempo, e esse é o instrumento que usamos em nossas gravações. A trompa natural diferia muito do instrumento moderno em seu som mais delicado.”<sup>16</sup> (NORRINGTON; MUSGRAVE, 1999, p. 238, tradução nossa)

Brahms estudou as técnicas do contraponto, advindas da Renascença de compositores como Heinrich Isaac e Palestrina, com veemência. Ele pesquisava e analisava músicas desse período e colecionava casos em que ocorriam quintas e oitavas paralelas (MACDONALD, 1993, p. 139). Em 1872, Brahms fez a seguinte afirmação para Clara:

“Todo o inverno tenho estudado contraponto com a maior aplicação. Para quê? A fim de melhor perseguir as minhas belas coisas? – Não preciso de contraponto para isso. A fim de me tornar Professor na Academia? – Não, isso também não. A fim de melhor compor música em manuscritos? – Sequer aspiro a isso! Mas certamente existe um quê de tragédia na pessoa, no final, se tornar habilidosa demais para suas necessidades.” (MACDONALD, 1993, p. 146)

---

<sup>16</sup> “Valves were available on horns and trumpets from the mid nineteenth century and they gained steady acceptance, soon replacing the natural instruments with crooks whose highly developed technique had first been codified in the mid eighteenth century. Brahms continued to write for instruments with crooks in all his orchestral music. His technique of writing for the horn is of particular interest. He had known the natural instrument since childhood, since it would have been played by his father. Brahms followed the classical composers in using relatively few stopped notes in his orchestral music, though, like them, he is much more adventurous in chamber music – notably in his *Horn Trio Op.40*, where the stopped notes at the end of the slow movement show a remarkable grasp of the technique and the effect available. Like the classical composers, he covered the tonal range by specifying changes of crooks between and within movements and by scoring for pairs of instruments to cope with modulations. On the rare occasions he wanted the contrast of a stopped note for its particular effect, he indicated and expected it to be played as such. Nevertheless, there is evidence that many players would have performed his works on the horn in F, the standard valve instrument in Germany in his time, and this is the instrument we use in our recordings. It still differed greatly from the modern instrument in its more delicate sound.” (NORRINGTON; MUSGRAVE, 1999, p. 238)

Macdonald (1993, p. 146) comenta que o *Réquiem Alemão* foi um divisor de águas na vida de Brahms, pois foi nele que Brahms condensou todo seu conhecimento adquirido em seus estudos contrapontísticos e foi além, expandindo o que havia aprendido. Após terminar o *Réquiem*, Brahms conseguiu finalizar algumas obras paradas há anos, e avançar para formas abstratas. O interesse de Brahms pela música renascentista e barroca contribuiu para seu rótulo de conservador. Porém, esta redescoberta de “coisas antigas” era parte do contexto do compositor, onde a musicologia estava apenas em seu início. Mesmo com a reverência que Brahms tinha aos compositores do passado e ao texto original de suas obras, se considerasse algo necessário e importante para o entendimento da obra, ele faria alterações no texto musical ou em sua instrumentação. Macdonald afirma:

“Pelas anotações de execuções que subsistem dos concertos que regeu, podemos ver que – depois que tivesse chegado a um texto musical ‘correto’ – acrescentava minuciosas indicações de expressão, dinâmica, crescendos e decrescendos a fim de realçar o efeito da obra, e estava inteiramente preparado para alterar detalhes de orquestração (acrescentando violas aos violoncelos e contrabaixos na abertura de um concerto para órgão de Haendel, por exemplo), se achasse que isso produziria um som mais satisfatório. Embora desse uma atenção muito maior do que seus contemporâneos ao que o compositor de fato escrevera, não compartilharia da paixão moderna pela ‘autenticidade’ na execução. Não era um purista. Estava comprometido com a apresentação mais clara e vívida das ideias musicais.” (MACDONALD, 1993, p. 139)

Como compositor e intérprete, Brahms sabia que a notação musical concebida de forma literal poderia gerar uma interpretação insatisfatória; o que importava era transmitir as ideias musicais da maneira que mais as valorizasse, com sobriedade e sensatez. Pode-se comprovar esse fato por uma carta escrita pelo próprio Brahms para o maestro da Orquestra de Tonhalle, em Zurique, Friedrich Hegar:

“Em relação a Haendel [Brahms regeu *Josué* de Haendel no Festival de Música de Zurique em 1874], informo, de forma breve e apressada, que faço o máximo possível de acordo com a partitura original e aproveito mais a cada experiência. Naturalmente, com órgão e piano. Eu reescrevo algo para trompetes quando necessário; para o *Te Deum*, por exemplo, eu usava três trompetes e uma [corneta] com pistão, de modo que ele só tocava notas individuais quando necessário e o som dos trompetes prevalecia no todo.”<sup>17</sup> (AVINS, 2003, p. 16, tradução nossa)

---

<sup>17</sup> “Regarding Handel [Brahms was conducting Handel’s Joshua at the Zurich Music Festival of 1874] I inform you briefly and hurriedly that I perform as much possible according to the original score, and enjoy it more with each experience. Naturally, with organ and piano. I rewrite something for trumpets as needed; for the *Te Deum*, for example, I used three trumpets and a [cornet à piston], so that it took over individual notes only when necessary and the sound of trumpets prevailed on the whole.” (AVINS, 2003, p. 16)

A influência da música antiga, estudo e uso das técnicas de contraponto, pesquisas sobre a obra dos compositores clássicos, ou seja, um preparo completamente tradicional, foi um dos motivos pelo qual o rotularam de conservador.

“Em suma, uma dimensão da autoimagem de Brahms como o último de uma tradição, e a visão dele como conservador e equilibrado em relação ao passado e não ao futuro, foi a consequência de seu sentimento de que uma tradição dentro do público musical estava morrendo: o modo de comunicação musical que ele buscava dependia de uma alfabetização cada vez mais escassa. Como ele frequentemente comentava, sua crítica a Wagner dificilmente era musical no sentido estrito, mas foi dirigida contra sua influência. Aqueles que atacaram Wagner como músico eram bastante ignorantes. O que estava em jogo não era o estilo, mas a sobrevivência de uma linguagem de expressão e comunicação entre pessoas, que havia florescido entre 1750 e 1850.”<sup>18</sup> (BOTSTEIN, 2009, p. 9, tradução nossa)

Mesmo com as mudanças e com o surgimento de novos objetivos no campo musical, é incontestável que o século XIX respirou a música das mais variadas formas e estilos. Por mais que se falasse em declínio e no crescimento da superficialidade musical, não se pode negar o alcance da música e até mesmo a qualidade que nela havia. Fosse apresentada em recitais ou em concertos amadores ou profissionais, na redescoberta do passado ou no progresso na arte da composição, na educação musical ou na proeminência da figura do intérprete, o século XIX disseminou música e conquistou diversos públicos, deixando um legado para a humanidade. Contudo, para a compreensão da música de Brahms era necessário um estudo musical mais sólido e integral do que o tipo de ensino que estava em voga no momento.

“Brahms satisfaz as opiniões e expectativas amplamente difundidas entre o público educado e cultivado de Viena e outras grandes cidades sobre o que a música era e poderia fazer; sobre o que era necessário para apreciá-la; e por que era tão atraente. Sua música, mais do que a de Wagner, era autoconscientemente não populista e reforçava a identificação do cultivado e do aprendizado com o gosto estético. O trabalho de Brahms ressaltou visões sobre a natureza da música e a necessidade, se não a exclusividade, de uma educação que capacitasse o indivíduo de elite a realmente compreender a forma de arte mais pura e objetiva.”<sup>19</sup> (BOTSTEIN, 2009, p. 17, tradução nossa)

---

<sup>18</sup> “*In short, a dimension of Brahms’s self-image as the last of a tradition, and the view of him as conservative and poised toward the past and not the future, was the consequence of his sense that a tradition within the musical public was dying: the mode of musical communication he sought depended on a literacy in increasingly short supply. As he often commented, his critique of Wagner was hardly musical in the narrow sense, but was directed against his influence. Those who attacked Wagner as a musician were quite ignorant. At stake was not style but the survival of a language of expression and communication among people that had flourished between 1750 and 1850.*” (BOTSTEIN, 2009, p. 9)

<sup>19</sup> “*Brahms satisfied the widely held opinions and expectations among the educated, cultivated audience of Vienna and other major cities about what music was, and could do; about what was required to appreciate it; and why it was so alluring. His music, more than Wagner’s, was self-consciously non-populist and reinforced the identification of cultivation and learning with aesthetic taste. Brahms’s work underscored views about the*

Para a compreensão da música de Brahms, as exigências em relação à memória musical dos ouvintes eram severas, mesmo para uma época tão frutífera e de crescimento na educação musical. Para se perceber as transformações e modificações em estruturas e frases elaboradas por Brahms, era necessário empenhar-se na escuta. Sua música, de maneira geral era associada ao prestígio da música de câmara, onde eram empregadas estruturas de uma complexidade maior. Brahms, representante e defensor da ideologia da música absoluta, buscou dedicar-se a subjetividade interior, evitando formas do realismo musical advindas da música programática.

## 1.2 Legado: A Música do Futuro

Brahms recebeu o rótulo de conservador, por ser visto como compositor cuja missão seria a de consolidar o que os mestres anteriores já haviam “descoberto”. Quando comparado a Wagner, Brahms não era tido como inovador de maneira nenhuma. Foram principalmente Schoenberg e Webern que decidiram mostrar que o estereótipo atribuído a Brahms durante o século XIX e começo do século XX não condizia com a realidade.

“Mas foi o próprio Schoenberg quem realizou a aplicação mais radical dos princípios brahmisianos às novas condições musicais. (...) Foi sem dúvida Schoenberg quem, por seu progresso no reino da ‘atonalidade’, nos primeiros anos do século XX, e em sua criação subsequente de ‘um método de composição com doze notas relacionadas apenas umas com as outras’, ocasionou os dois rompimentos decisivos com a linguagem musical como se entendia anteriormente. Comparada a isso, a ‘revolução’ iniciada pelos ‘neo-alemães’ Wagner e Liszt era seguramente um brando desvio da tradição clássica. Mas Schoenberg e seus seguidores – a chamada ‘Segunda Escola Vienense’ – não foram nada senão tradicionalistas: eles exclusivamente sustentaram que a tradição não pode ser mantida viva a não ser que suas implicações sejam reconhecidas, obedecidas e perseguidas até suas conclusões lógicas. Muitas dessas implicações Schoenberg descobriu em Brahms.” (MACDONALD, 1993, p. 363)

Em seu artigo, *Brahms, The Progressive*, Schoenberg escreve sobre as contribuições de Brahms para a linguagem musical e inicia seu texto comentando a respeito das comparações feitas entre Brahms e Wagner.

---

*nature of music and the necessity, if not exclusivity, of an education that empowered the elite individual truly to comprehend the purest and most objective form of art.” (BOTSTEIN, 2009, p. 17)*

“Mas sem dúvida os mais irritantes foram aqueles visitantes (como um compositor de Berlim) que lhe disseram: ‘Sou um admirador de Wagner, o progressista, o inovador, e de Brahms, o acadêmico, o clássico’ Não me lembro que tipo de rigidez ou grosseria ele aplicou nesse caso, mas sei que houveram várias histórias em Viena sobre a maneira pela qual Brahms apresentava sua estima por essa lisonja. Mas, afinal, era a atitude da época; aqueles que não gostavam de Wagner se apegavam a Brahms e vice-versa. Havia muitos que não gostavam de ambos. Eles eram, talvez, os únicos não partidários. Apenas um pequeno número conseguiu desconsiderar a polaridade dessas duas figuras contrastantes enquanto aproveitava as belezas de ambas.”<sup>20</sup> (SCHOENBERG, 1950, p. 53, tradução nossa)

Schoenberg deixa claro que o objetivo do ensaio é provar que Brahms era inovador e que, de fato, havia sido um progressista, não um acadêmico, clássico. Ele ressalta que o progresso em música “consiste no desenvolvimento de métodos de apresentação que correspondam às condições discutidas há pouco” (1950, p. 56). Schoenberg introduz a questão dos métodos de apresentação, explicando conceitos básicos da linguagem falada e da linguagem musical. A maneira como Brahms apresenta suas ideias é o ponto chave no ensaio, que evidencia como o compositor, tendo estudado compositores do passado, usou tais influências criativamente. Brahms compreendia o passado, mas mirava o futuro. Ele faz uma releitura da história, atualizando algumas técnicas. Utiliza formas antigas sob uma nova ótica, empregando técnicas composicionais tradicionais advindas do canto, dança ou música de câmara em sua música orquestral. Os estudos em relação ao passado se deram em busca de autoaperfeiçoamento.

“Em geral, porém, a utilização que Brahms faz do passado é ‘moderna’ no âmbito da diversidade e na liberdade de referência – seja revivendo formas ‘arcaicas’ como a passacale ou o prelúdio coral em novos contextos estruturais e expressivos, aplicando ‘antigos’ métodos polifônicos a material moderno, usando temas barrocos ou clássicos como bases para variação, seja indiretamente lembrando ou imitando temas específicos ou modelos formais a partir de seu incomparável conhecimento da tradição desde Schütz a Schumann.” (MACDONALD, 1993, p. 342)

Sobre a interação entre passado, presente e futuro na música de Brahms, Botstein (2009, p. 21) argumenta que o uso “histórico” em Brahms pode ser visto como uma estratégia de contextualização “para destacar as mudanças e inovações”. Essa hipótese trazida é um

---

<sup>20</sup> “But doubtless the most annoying were those visitors (like one composer from Berlin) who told him: ‘I am an admirer of Wagner, the progressive, the innovator, and of Brahms, the academician, the classicist.’ I do not remember what kind of dryness or rudeness he applied in this case, but I know there was a great story in Vienna about the manner in which Brahms presented his esteem for this flattery. But, after all, it was the attitude of the time; those who disliked Wagner clung to Brahms, and vice versa. There were many who disliked both. They were, perhaps, the only non-partisans. Only a small number were able to disregard the polarity of these two contrasting figures while enjoying the beauties of both of them.” (SCHOENBERG, 1950, p. 53)

aspecto a ser considerado; mesmo Brahms tendo toda a bagagem histórica, não seguiu à risca as regras de estruturas formais ou harmônicas, e foi exatamente essa maneira de se construir o discurso que propiciou seu progresso.

“No microcosmo de cada trabalho, o presente é separado pela transformação do evidentemente tradicional. Como Heinrich Koestlin escreveu sobre a música de Brahms logo após a morte do compositor, ‘a riqueza romântica de ideias é emoldurada pela disciplina de treinamento clássico e abarcada por uma estrutura formal consistente’. Esta última é única, nova e não uma simples repetição ou recriação, mas sim uma evolução progressiva orgânica e uma nova formação inteiramente moderna.”<sup>21</sup> (BOTSTEIN, 2009, p. 21, tradução nossa)

O empenho de Brahms nos estudos da música antiga e sua habilidade em controlar a polifonia gerou em sua música uma textura complexa. Sendo assim, ele não era um compositor clássico literalmente, onde a textura característica do repertório é outra. A rítmica enérgica é consequência da sobreposição de hemíolas e síncopas contrastando com trechos estáveis, com pulsos regulares, textura mais leve e intensidade mais delicada. A vitalidade e a força da música de Brahms são caracterizadas pelo modo diferenciado com que o ritmo é trabalhado por ele. Quando Brahms aplica o contraponto em suas composições, não considera apenas a questão da imitação de melodias, mas a sobreposição dos temas principais e o uso de polirritmias.

“A harmonia de Brahms podia ser tão cromaticamente complexa quanto a de Wagner, embora em geral atingida a partir de uma base mais diatônica, e sua maneira de tratar a tonalidade em formas de grande escala raramente satisfaz as expectativas tradicionais. Numa época em que a interação da linha fora subordinada à progressão dos acordes como principal agente da definição harmônica – e quando as formas mais sutis de organização rítmica tinham sido subordinadas ao acento regular do tempo forte – o estudo feito por Brahms da música antiga o levou a criar uma rica textura polifônica a qual cada voz contrapontística tinha uma independência ampliada e existência própria.” (MACDONALD, 1993, p. 342)

Segundo Macdonald, Brahms teve contato com a música do jovem Schoenberg e interessou-se a ponto de oferecer pagamento para os estudos dele no conservatório de Viena, ao que Schoenberg não aceitou. Segundo o autor, Brahms foi o primeiro pai artístico de Schoenberg, e Mahler, o segundo referencial para Schoenberg (1993, p. 365).

---

<sup>21</sup> “*In the microcosm of each work, the present is set apart by the transformation of the evidently traditional. As Heinrich Koestlin wrote about Brahms’s music shortly after the composer’s death, “The Romantic wealth of ideas is bordered by the discipline of Classical training, and contained by a hardnosed formal structure”. The latter is unique, new, and not a simple repetition or recreation, but rather an organic progressive evolution and an entirely modern new formation.*” (BOTSTEIN, 2009, p. 21)

“(...) Schoenberg era fascinado pela linguagem tonal da música de Brahms e especialmente pela liberdade e fluência das relações harmônicas que ele pode criar ou sugerir dentro de um registro relativamente pequeno. Longe de ignorar este aspecto, é mais provável que o encarasse como uma justificativa posterior para a linguagem totalmente cromática que adotou por volta de 1908-09 e mais tarde racionalizou através do método de doze notas. Pois ele nunca deixou de sustentar que isso não era a ‘atonalidade’, mas um natural estágio posterior no desenvolvimento da própria tonalidade e no qual a quantidade máxima de relações harmônicas eram sugeridas no espaço mínimo possível.” (MACDONALD, 1993, p. 366)

Sendo Wagner uma figura proeminente no século XIX, compositores e obras por vezes eram comparados a ele e suas composições. Wagner era a referência artística da época. Schoenberg observa alguns aspectos sobre como cada um deles utiliza a harmonia em diferentes situações.

“Se não há diferença decisiva entre Brahms e Wagner no que diz respeito à extensão do relacionamento dentro de uma tonalidade, não se deve esquecer que a harmonia de Wagner é mais rica em harmonias e errantes substitutos e em um uso mais livre de dissonâncias, especialmente de algumas não preparadas. Por outro lado, em formas estróficas e semelhantes a canções e em outras estruturas, como a versão wagneriana das árias, a harmonia se move de maneira menos expansiva e mais lenta do que em formas semelhantes de Brahms.”<sup>22</sup> (SCHOENBERG, 1950, p. 60, tradução nossa)

Schoenberg defende Brahms veementemente como progressista, acreditando que a maneira com que Brahms estruturava suas peças tornava-as mais complexas e, por essa razão, mais dificilmente acessíveis em sua densidade (1950, p. 64). O novo estilo de composição da Segunda Escola de Viena formada por Schoenberg, Berg e Webern procedem dessa tradição. Tanto Schoenberg quanto Berg e Webern escreveram a respeito dos compositores da Primeira Escola de Viena e suas inovações. No entanto, para eles, Brahms foi a ponte que os levou para o caminho da nova música.

“A veneração a Brahms se tornou um artigo de fé no meio da ‘Segunda Escola Vienense’, que foi sempre agudamente consciente da necessidade de explicar como sua música provinha naturalmente das tradições austro-alemãs já existentes. ‘Registramos (na p. 427 n. 15) a admiração de Anton Webern pelo *Gesang der Parzen*.’ Na mesma série de conferência ele observou: ‘[Em] Brahms a harmonia é um caso muito mais interessante do que, por exemplo, Wagner. Em Wagner, a harmonia é da maior importância, mas

---

<sup>22</sup> “*If there is no decisive difference between Brahms and Wagner as regards extension of the relationship within a tonality, it must not be overlooked that Wagner's harmony is richer in substitute harmonies and vagrants, and in a freer use of dissonances, especially of unprepared ones. On the other hand, in strophic, songlike forms and other structures, such as represent the Wagnerian version of arias, the harmony moves rather less expansively and more slowly than in similar forms of Brahms.*” (SCHOENBERG, 1950, p. 60)

Brahms é realmente mais rico em relações harmônicas.’” (MACDONALD, 1993, p. 366)

MacDonald acrescenta:

“Essa passagem, cujo movimento tonal descreve um arco de terças maiores ligadas por sextas aumentadas, despertou a admiração de Anton Webern, que a utilizou em suas conferências de 1933. ‘O caminho para a nova música’, como evidência fundamental de que Brahms antecipara os desenvolvimentos da Segunda Escola de Viena: ‘as cadências que se acham aqui são espantosas’, declarou Webern, e ‘ assim é que a direção de suas harmonias realmente admiráveis já a leva para longe da tonalidade! (...) O caminho cromático começou’ – o caminho (ele quis dizer) de Schoenberg, Berg e [dele mesmo] Webern.” (MACDONALD, 1993, p. 427)

A admiração da Segunda Escola de Viena por Brahms se refletiu em artigos, conferências e na obra desses compositores<sup>23</sup>. Macdonald observa que a *Passacale para Orquestra*, o op. 1 de Webern, é referência marcante ao IV Movimento da *Sinfonia nº 4* de Brahms e também que as formas complexas de alguns movimentos das sinfonias e as partes multifuncionais que essas formas possuem instigaram Webern a combinar estruturas polifônicas com princípios formais clássicos (1993, p. 366). Brahms constrói o discurso musical de maneira peculiar. Ele percorre a história assimilando características de mestres anteriores, unindo-as e dando a elas novos significados.

---

<sup>23</sup> Em "O Caminho para a Música Nova" (Título Original: *Der Weg Zur Neuen Musik*, 1960.), Webern declara o que segue: “[...] As formas surgiram [...] da diferenciação no espaço [...] entre a voz superior e seu acompanhamento. [...] Muito cedo começaram a explorar-se os elementos existentes na voz superior e ampliá-los a todo espaço musical restante. De uma maneira esquemática, podemos dizer que foi expandido o desenvolvimento dos motivos, contidos nas formas da voz superior. [...] Tudo deveria ter relação com o que já estava presente na voz principal. De fato, logo surgiu o esforço de se trabalhar de maneira ‘temática’, de se derivar elementos e formas parciais do tema principal. [...] O tema é repetido em várias combinações, [...] não é apenas horizontal, mas também vertical – trata-se então de uma recorrência do pensamento polifônico. [...] Na fuga, [...] tudo é derivado do tema. [...] A fuga é um produto da música instrumental. Desenvolveu-se assim uma forma polifônica de pensamento musical totalmente à parte da música vocal. [...] Nos referimos a Bach no que diz respeito ao enriquecimento do espaço sonoro. Pois tudo acontece em Bach: a geração das formas cíclicas, a conquista do espaço sonoro – e o imenso pensamento polifônico! [...] Aos poucos o desejo de trabalhar de maneira temática se manifesta igualmente no ‘acompanhamento’; era o começo de uma transformação, de uma ampliação das formas primitivas originais. [...] Desenvolver tudo a partir de uma idéia principal! Eis a coerência mais forte. [...] O acompanhamento, entretanto, também se transformou. [...] E aqui foi Gustav Mahler quem realizou o passo decisivo. [...] As formas de acompanhamento tornaram-se uma sequência de figuras contrapostas ao tema principal – o que é justamente uma característica do pensamento polifônico! Portanto o estilo que Schoenberg e sua escola pesquisam é uma nova forma de interpretação das dimensões horizontal e vertical do material, polifonia que atingiu seus pontos culminantes com os neerlandeses [os representantes da escola franco-flamenga dos séc. XV e XVI, como Josquin [des Près] e Bach, e mais tarde com os clássicos. Trata-se sempre desse desejo de deduzir [grifo meu] o maior número possível de coisas de uma idéia principal. [...] Retenhamos então o seguinte: nós não abandonamos as formas dos clássicos. O que aconteceu mais tarde foi apenas sua transformação [grifo meu], ampliação e redução; mas as formas permaneceram, mesmo em Schoenberg! [...] Entretanto [...] [houve] o desejo de intensificar cada vez mais a coerência e de retornar assim ao pensamento polifônico. Sob esse ponto de vista, Brahms é especialmente significativo e, como já disse, Gustav Mahler também” (WEBERN, 1984, pp. 81-85).

“Mas (a julgar a partir de muitos outros escritos [de Schoenberg]) o que ele mais admirava em Brahms era a sua variedade inexaurível de extensões de frases; sua imensa habilidade contrapontística e rítmica, na verdade polirrítmica; sua maestria das técnicas de variação, não apenas nos conjuntos formais de variações mas na ‘variação em desenvolvimento’<sup>24</sup> de temas como um contínuo de tessitura da composição; e a concomitante habilidade – bem ilustrada nas sinfonias e nos quartetos de cordas – de elaborar temas, períodos e estruturas com as menores unidades de motivo, proporcionando a todos os movimentos ou mesmo a todas as obras o que Schoenberg denominou uma unidade orgânica ‘subcutânea’. Nenhum desses traços é original de Brahms – são características que ele encontrou nos mestres clássicos e pré-clássicos, resgatou e refinou – mas a sua música apresenta todos esses elementos em formas altamente desenvolvidas, mais fundamentais para seu discurso (e conscientemente parte desse) do que tinham sido em compositores antecedentes.” (MACDONALD, 1993, p. 365)

Schoenberg esclarece que a organização irregular não é restrita a música dramática e retoma sua comparação entre Wagner e Brahms:

“A análise precedente pode ter sugerido a ideia de que a construção irregular e assimétrica é um resultado absoluto e inescapável da composição dramática. Se isso fosse verdade, dever-se-ia encontrar mais na música de Wagner. No entanto, Wagner, que em seu primeiro período foi fortemente influenciado pelos italianos contemporâneos, raramente abandonou uma construção de compassos dois por dois, mas fez um grande progresso na direção da prosa musical – isto é, em direção ao objetivo ao qual Brahms também se esforçou, mas em um caminho diferente. A diferença entre esses dois homens não é o que seus contemporâneos pensavam; não é a diferença entre a arte dionisíaca e a apolínea, como Nietzsche poderia tê-la chamado. Além disso, não é tão simples como entre Dionísio e Apolo: aquele que, em embriaguez, esmaga os copos que o outro produziu em uma intoxicação da imaginação. As coisas acontecem assim apenas (se não for uma palavra muito pomposa para o que é tão pequeno e tão tardio) na imaginação de um biógrafo ou de um musicólogo. A intoxicação, seja dionisíaca ou apolínea, da fantasia de um artista aumenta a clareza de sua visão.”<sup>25</sup> (SCHOENBERG, 1950, p. 71, tradução nossa)

---

<sup>24</sup> A expressão ‘Variação em Desenvolvimento’ citada por MacDonald é advinda de Schoenberg (1950) e trabalhada por Frisch (1984) como ‘Developing Variation’, foi traduzida por Norton Dudeque como ‘Variação Progressiva’ no livro *Análise Musical na Teoria e na Prática* (DUNSBY; WHITALL, 2011).

<sup>25</sup> “*The preceding analysis may have suggested the idea that irregular and unsymmetrical construction is an absolute and inescapable result of dramatic composing. If this were true one ought to find more of it in Wagner's music. However, Wagner, who in his first period was strongly influenced by contemporary Italians, has seldom abandoned a two-by-two-measure construction, but has made great progress in the direction of musical prose – that is, toward the goal which Brahms also strove for, but on a different road. The difference between these two men is not what their contemporaries thought; it is not the difference between Dionysian and Apollonian art, as Nietzsche might have called it. Besides, it is not as simple as that between Dionysius and Apollo: that the one, in intoxication, smashes the glasses which the other has produced in an intoxication of imagination. Things happen thus only (if this is not too pompous a word for what is so little and so late) in the imagination of a biographer or a musicologist. Intoxication, whether Dionysian or Apollonian, of an artist's fantasy increases the clarity of his vision.*” (SCHOENBERG, 1950, p. 71)

Schoenberg argumenta que a assimetria fraseológica é presente desde os primeiros trabalhos de Brahms, onde o fraseado não pode ser dividido por 2, 4 ou 8. As irregularidades podem servir a propósitos especiais tanto em Haydn, Mozart quanto em Brahms; podem ocorrer por conta do senso de forma, quebras de expectativas, separação de trechos, ou a caracterização deles. Estruturas assimétricas também ocorrem nas canções de Brahms, mas Schoenberg explica que parte de suas estruturas derivam das particularidades rítmicas dos poemas sobre os quais se baseiam (1950, p. 75).

Segundo Frisch, Brahms prefere textos que se aproximam da prosa. Também argumenta que as irregularidades rítmicas constantes na obra de Brahms, aliadas ao que o autor denominou como *Linkage Technique*, ou seja, evitar a cadência e continuar com uma nova ideia, promovem tais assimetrias nas frases (1984, p. 125).

“Suas técnicas rítmicas ‘se tornaram ferramentas de Variação Progressiva’, meios para modificar e transformar o material temático-motívico. Brahms emprega esses procedimentos não em momentos isolados, mas através de toda a composição ou movimento. Desta forma, elas também podem servir para articular a estrutura formal.”<sup>26</sup> (FRISCH, 1984, p. 93)

“Brahms desenvolve ou varia seus motivos quase de uma só vez, dispensando a simetria rítmica ou métrica de pequena escala e, assim, criando uma prosa musical genuína.”<sup>27</sup> (FRISCH, 1984, p. 9)

Ter uma visão de longo alcance, antecipar irregularidades e preparar mudanças estruturais é o que torna a composição coerente e equilibrada apesar das assimetrias e polirritmias, habilidades essas encontradas em Brahms. Há um senso de lógica e de desenvolvimento de pequenos motivos na música de Brahms. Ele trabalha a fluência melódica tanto de maneira horizontal quanto vertical, fazendo uso livre da textura e da forma, sem abdicar do equilíbrio, conectando e sobrepondo partes, quebrando as expectativas do ouvinte (SCHOENBERG, 1950, pp. 86-87).

---

<sup>26</sup> “become tools for developing variation, means for modifying and transforming thematic-motivic material. Brahms employs these procedures not at isolated moments, but throughout a composition or movement. In this way they can also serve to articulate the formal structure.” (FRISCH, 1984, p. 93)

<sup>27</sup> “Brahms develops or varies his motifs almost at once, dispensing with small-scale rhythmic or metrical symmetry and thereby creating genuine musical prose.” (FRISCH, 1984, p. 9)

“É importante perceber que, numa época em que todos acreditavam em ‘expressão’, Brahms, sem renunciar à beleza e à emoção, provou ser um progressista em um campo que não era cultivado há meio século. Ele teria sido um pioneiro se tivesse simplesmente retornado a Mozart. Mas ele não viveu da fortuna herdada; ele fez a sua. É verdade que Wagner contribuiu para o desenvolvimento de formulações estruturais através de sua técnica de repetições, variadas ou não-variadas, porque elas o libertaram da obrigação de elaborar mais tempo do que o necessário, assuntos que ele já havia claramente determinado. Assim, essa linguagem admitia voltar-se para outros assuntos, quando a ação no palco exigia isso.”<sup>28</sup> (SCHOENBERG, 1950, p. 99, tradução nossa)

Para os compositores da Segunda Escola de Viena, foi Brahms quem proporcionou a quebra dos limites para a música contemporânea. Schoenberg reconhece em Brahms e em seu estilo de expor as ideias musicais, uma certa independência das “regras”; independência da simetria e da “obrigatoriedade” das formas musicais, mas, ao mesmo tempo, Brahms faz uma construção lógica, coerente com o contexto musical. Assim como entendeu Schoenberg, para Macdonald, Brahms é o primeiro moderno; ele é o eixo que compreende o passado e aponta para o futuro (1993, p. 368).

“Parece – se isso não é ilusão – que já houve algum progresso nessa direção, algum progresso na direção de uma linguagem musical irrestrita que foi inaugurada por Brahms, o progressista.”<sup>29</sup> (SCHOENBERG, 1950, p. 101, tradução nossa)

### 1.3 Brahms e sua Concepção sobre Tempo Musical

A escolha do tempo é uma das decisões mais delicadas que o intérprete precisa definir. O andamento é determinado considerando alguns aspectos. Brown observa:

“Durante o período Clássico e o início do período romântico, a determinação do tempo era amplamente reconhecida como dependente de um equilíbrio e de uma relação sutil entre vários fatores básicos. Os mais importantes eram a métrica, o tempo, os valores das notas empregadas na peça, a quantidade de notas rápidas que ela continha e os tipos de figuração em que essas notas eram usadas. Influências adicionais podem incluir coisas como o caráter da peça e do gênero a que pertencia, o movimento harmônico ou qualquer

---

<sup>28</sup> “It is important to realize that at a time when all believed in “expression,” Brahms, without renouncing beauty and emotion, proved to be a progressive in a field which had not been cultivated for half a century. He would have been a pioneer if he had simply returned to Mozart. But he did not live on inherited fortune; he made one of his own. True, Wagner has contributed to the development of structural formulations through his technique of repetitions, varied or unvaried, because they freed him from the obligation of elaborating longer than necessary upon subjects which he had already clearly determined. Thus this language admitted turning to other subjects, when the action on the stage demanded it.” (SCHOENBERG, 1950, p. 99)

<sup>29</sup> “It seems – if this is not wishful thinking – that some progress has already been made in this direction, some progress in the direction toward an unrestricted musical language which was inaugurated by Brahms the Progressive.” (SCHOENBERG, 1950, p. 101)

relação próxima com um tipo específico de dança. Todas essas considerações estavam intimamente relacionadas à velocidade que compositores competentes concebiam para sua música, ou que músicos bem treinados escolheriam para ela. No entanto, é evidente que houve variações importantes na ênfase, dependendo da nacionalidade e da escola, e que os compositores individuais desenvolveram seus próprios usos, especialmente na questão de métrica e tempo.”<sup>30</sup> (BROWN, 1999, p. 290, tradução nossa)

Epstein (1990) comenta que o interesse de Brahms pela música da Renascença e do Barroco o influenciou para além do uso do contraponto, mas também em sua concepção de ritmo e métrica, o que inclui o conceito *Tactus*.

*Tactus* é um conceito que surge no final do século XV pela prática coral e pelo uso da polifonia. *Tactus* é a batida (a união do *levare* e do *batere*) da mão em um tempo constante, mas tem como referência a frequência cardíaca para se definir o pulso. Sendo assim, não há uma medida exata para a definição do *tactus*, já que a frequência cardíaca pode sofrer alterações, porém, o *tactus* estaria entre M.M.= 60 e 70. Não há um consenso sobre qual figura musical representa o *tactus*, por conta de sua característica proporcional, mas em muitos casos, durante a Renascença, ele é representado pela semibreve ou pela breve. O pulso permanece o mesmo: a diferença no ritmo se dá pelo uso da proporção em relação ao *tactus* (1:1, 1:2, 2:3, 3:4). Para cada uma das proporções, foi associado um “*ethos*”, uma característica predominante, que as fórmulas de compasso ainda carregam subjetivamente: 3/2 é lento, 3/4 é moderado, 3/8 é rápido, onde cada *tactus* (pulso) é dado pela mínima, semínima e colcheia<sup>31</sup> (SABAG, 2013).

Epstein (1990) sustenta a ideia de que Brahms considera um pulso básico para a execução de sua obra, implícito a todos os segmentos, seções e movimentos da peça e servindo como base referencial para mudanças explícitas de tempo. Por isso, acredita-se que Brahms usava o *Tactus*.

---

<sup>30</sup> “During the Classical period and the early part of the Romantic period, the determination of tempo was widely acknowledged to depend on a subtle balance and relationship between a number of basic factors. The most important of these were the metre, the tempo term, the note values employed in the piece, the quantity of fast notes that it contained, and the types of figuration in which these notes were used. Additional influences might include such things as the character of the piece and the genre to which it belonged, the harmonic movement, or any close relationship to a specific dance type. All these considerations were intimately related to the speed that competent composers conceived for their music or that well-trained musicians would have chosen for it. Nevertheless, it is evident that there were important variations in emphasis depending on nationality and school, and that individual composers developed their own usages, notably in the matter of metre and tempo terms.” (BROWN, 1999, p. 290)

<sup>31</sup> Vide Grove Music Online, verbetes: *Tactus*; *Proportional Notation*; *Rhythm*. Para informações mais detalhadas a respeito do *Tactus*, vide Sabag (2013).

“Esse é, de fato, o princípio de *Tactus* encontrado na música renascentista – mesmo o fluxo de batidas que regulava essa música tão plenamente, que as mudanças de movimento em todas as partes de uma peça eram *tactus* –, ligado por um sistema de proporções matemáticas. Brahms, com seu interesse e conhecimento da música renascentista, pode muito bem ter ficado impressionado com a coerência e a unidade que esse sistema proporcionou, pois a unidade e a coerência eram pedras angulares de seu próprio *ethos* musical.”<sup>32</sup> (EPSTEIN *apud* BOZARTH, 1990, p. 204-205, tradução nossa)

Sherman (2003) divide esta afirmativa de Epstein em duas partes, duas possibilidades, que ele denomina como Versão Forte e Versão Fraca. Segundo ele, a Versão Forte sustenta que a proporção *tactus* acontecia entre os movimentos:

“Se Brahms realmente pretendia que obras inteiras fossem mantidas juntas por uma batida unificadora, é intrigante que ele nunca tenha indicado isso em notação (...). Nem ele ou seus associados mencionaram a ideia na fala ou na escrita. Mas se um *tactus* unificado fosse sua prática normal, deveríamos pelo menos esperar que ele se refletisse nas marcas do metrônomo de seus trabalhos de movimento múltiplo - cinco obras, com um total de quarenta e um movimentos, fornecendo tais marcações - o primeiro e terceiro trio de piano, e o segundo concerto para piano, *Rinaldo* e *Ein Deutsches Requiem*. Os movimentos posteriores nesses trabalhos formam proporções de andamento de 1: 1, 1: 2, 2: 3 ou 3: 4 com seus primeiros movimentos? Epstein defende tais aproximações, referindo-se a um princípio geral da psicofísica chamada ‘lei Weber’. Aplicar essa lei à música produz o resultado intuitivamente óbvio de que percebemos uma mudança de andamento apenas se ela for suficientemente grande em relação ao tempo original. (...). Relacionar este princípio com a nossa questão, se o segundo de dois tempos diferir em menos de cinco por cento de uma proporção exata.”<sup>33</sup> (SHERMAN, 2003, p. 104-105, tradução nossa)

---

<sup>32</sup> “This is in fact the principle of the “Tactus” found in renaissance music – that even flow of beats that regulated this music so fully that changes of movement within all parts of a piece were “tactus” – bound through a system of mathematical proportions. Brahms, with his interest in and knowledge of Renaissance music, may well have been impressed by the coherence and unity this system provided, for unity and coherence were cornerstones of his own musical ethos.” (EPSTEIN *apud* BOZARTH, 1990, p. 204-205)

<sup>33</sup> “If Brahms really did intend for entire works to be held together by a unifying beat, it is puzzling that he never once indicated this in notation (...). Nor did he or his associates ever mention the idea in speech or writing. But if a unified “tactus” was his normal practice, we should at least expect to find it reflected in the metronome marks from his multi-movement works, five works, with a total of forty-one movements, provide such markings - the first and third piano trio, the second piano concerto, *Rinaldo* e *Ein Deutsches Requiem*. Do the later movements in these works form tempo proportions of 1:1, 1:2, 2:3, or 3:4 with their first movements? Epstein argues for a such approximation by referring to a general principle from psychophysics called Weber’s law. Applying this law to music yields the intuitively obvious result that we notice a tempo change only if it is sufficiently large relative to the original tempo. (...) To relate this principle to our question, if the second of two tempos differs by less than five per cent from an exact proportion.” (SHERMAN, 2003, p. 104-105)

[ Un poco sostenuto ♩ = 56 ]      [ Allegro non troppo ♩ = 108 ]

Horns, trpt.  
Fl. 8va, oboe      bassoons 8va bassa  
trpt. 8va bassa

E - wig - keit.  
E - wig - keit.  
E - wig - keit, in E - wig - keit. Die Er - lö - se - ten des Herrn

Org.

Figura 1: Exemplo de proporção *tactus* Réquiem Alemão op. 45, II Mov, c.203-208. (SHERMAN, 2003, p. 109)

Porém, Brahms alterou os tempos desses movimentos. Alterar as indicações sobre o tempo era algo recorrente; Brahms marcava e remarcava suas partituras, apontando novo andamento. O *tactus* auxilia e pode oferecer pistas ao intérprete sobre o aspecto do tempo proporcional, mas não é definitivo ou crucial para a escolha do tempo.

“Como observado acima, os movimentos de variação podem, em geral, exigir mais continuidade no andamento escolhido para a interpretação. Muitos intérpretes, por exemplo, mantêm um *tactus* mais ou menos constante ao longo do segundo movimento de op. 18, um tipo de movimento no qual cada variação flui diretamente para a próxima. Mas nem todos os conjuntos de variações são desse tipo. Dependendo da obra, pode-se solicitar pausas e contrastes entre variações. A notação de Brahms apoia a noção de que variações podem exigir contraste de tempo e continuidade. Na seção 9, a marcação da terceira variação, *Tempo di tema*, sugere que a primeira variação não marcada também mantém o ‘*tactus*’ do tema (...), com a segunda variação (*Poco più moto*) sendo reproduzida mais rapidamente. Mas depois da terceira variação, a notação sugere que o andamento varia de várias maneiras não proporcionais.”<sup>34</sup> (SHERMAN, 2003, p.107, tradução nossa)

A Versão Fraca, segundo Sherman, ou seja, a possibilidade menos provável é que a proporção *tactus* acontece entre as mudanças de caráter dentro do movimento, o que

<sup>34</sup> “As noted above, variation movements may in general call for more continuity of tempo in performance. Many performers, for example, keep a more-or-less steady *tactus* throughout the second movement of op.18, a type of movement in which each variation flows directly into next one. But not all variation sets are of this type; other variation Works may call for pauses and contrasts between variations. Brahms’s notation supports the notion that variations may require contrast of tempo as well as continuity. In op.9, the marking of the third variation, ‘*Tempo di tema*’, suggests that the unmarked first variation maintains the theme’s *tactus* as well (...), with the second variation (*Poco più moto*) played faster. But after the third variation, the notation suggests that the tempo varies in numerous non-proportional ways.” (SHERMAN, 2003, p. 107)

possibilitaria mais fluidez. Se o intérprete considerar a proporção entre as mudanças de caráter dentro do movimento, os contrastes da obra serão atenuados. Caso determinado trecho demande uma expressividade maior, seguindo apenas a lógica da proporção entre as partes, a dramaticidade inicialmente desejada pode se perder.

“Como Epstein explicou, as vantagens das relações de ritmos proporcionais é o fato de que elas criam continuidade de movimento e aumentam a unidade de uma obra. Mas essa explicação enfatiza o papel do tempo como um dispositivo estrutural. A escolha do tempo para a maioria dos músicos tem tanto a ver com a expressão quanto com a estrutura. Por essa razão, as proporções também apresentam desvantagens. Às vezes, alguém quer enfatizar não as continuidades de movimento, mas sim, os contrastes. Além disso, às vezes, insistindo em aplicar proporções, pode-se forçar alguém a definir um tempo que não se ajusta ao caráter expressivo de uma seção específica. A razão posterior pode ser o motivo pelo qual Brahms removeu a indicação proporcional do segundo Presto no Allegretto da Segunda Sinfonia.”<sup>35</sup> (SHERMAN, 2003, p. 111, tradução nossa)

A hipótese sobre a proporção *tactus* levantada por Epstein apontam caminhos que auxiliam o intérprete na escolha de seus tempos e podem proporcionar uma performance mais equilibrada. Não sabemos se Brahms tinha ou não em mente a proporção *tactus*, mas assim como não gostava de estabelecer um número exato advindo das marcas metronômicas, provavelmente ele não seria a favor de que as performances de suas obras fossem todas exatamente iguais.

“Epstein prestou um serviço lembrando o uso de Brahms em relação aos tempos proporcionais, e ilustrando algumas maneiras pelas quais Brahms poderia aplicá-las. Mas seria um desserviço insistir que os artistas sempre toquem Brahms dessa maneira (não que Epstein insista nisso). E como vimos, a evidência faz parecer improvável que Brahms tivesse um sistema difundido de proporções de tempo em mente. Ele parece tê-lo usado apenas para unir certas multisseções nos movimentos, e não trabalhos inteiros. Mesmo quando ele tinha claramente as proporções em mente, elas podem nem sempre ter sido destinadas a subjugar os artistas mais do que as marcas do metrônomo.”<sup>36</sup> (SHERMAN, 2003, p. 112, tradução nossa)

---

<sup>35</sup> “Some of these concerns may involve the weighing of costs and benefits. The advantages of proportional tempo relationships are, as Epstein has explained, that they create continuity of motion and add to the unity of a work. But this explanation emphasizes the role of tempo as a structural device. For most musicians, the choice of tempo has at least as much to do with expression as with structure. For this reason, proportions also have disadvantages. Sometimes one wants to emphasize not continuities of motion, but rather contrasts. Moreover, sometimes insisting on proportions can force one to take a tempo that does not suit the expressive character of a particular section. The later reason may be why Brahms removed the proportional indication for the second Presto in the Allegretto of the Second Symphony.” (SHERMAN, 2003, p. 111)

<sup>36</sup> “Epstein has done a service by reminding us of Brahms’s interest in proportional tempos, and by illustrating some ways in which Brahms might have applied them. But it would be a disservice to insist that performers always play Brahms this way (not that Epstein insists on this). And as we saw, the evidence makes it seem unlikely that Brahms had a pervasive system of tempo proportions in mind. He seems to have used it only to unite certain multi-section movements, not entire Works. Even when he clearly did have proportions in mind, they might not have always been meant to bind performers any more than the metronome marks.” (SHERMAN, 2003, p. 112)

### 1.3.1 Marcas Metronômicas

Brahms não era adepto a anotações relacionadas às marcas metronômicas<sup>37</sup>; ele rascunhava algumas em suas obras, mas quando as encaminhava para as editoras para a produção da versão impressa, normalmente as apagava. Ele não considerava que anotar o andamento seria aconselhável por conta das inúmeras variáveis, entre elas: acústica; tamanho da sala de concerto, do grupo e da capacidade técnica que possuíam; quantidade de ensaios que seriam feitos; e até mesmo se consideraria aquele tempo marcado como ideal na próxima semana, pois não havia como considerar, em sua prescrição do tempo (com M.M.), qual o contexto que sua composição estaria envolvida.

“Não é que Brahms fosse indiferente aos tempos escolhidos pelo intérprete. Pelo contrário: podemos inferir, a partir de sua correspondência, que ele estava ciente da possibilidade de que um trabalho é passível de múltiplas versões. É preciso acreditar que ele estava diferenciando entre o modo como ele faria aqueles mesmos trabalhos em um palco iluminado, pois ele entendia o poder de um clima para capturar um artista, e assim contribuir em sua interpretação, e que ele não estava disposto a prescrever antes o tempo, e como o artista deve se sentir sem considerar os diversos fatores para a definição do andamento.”<sup>38</sup> (AVINS, 2003, p. 21, tradução nossa)

Brahms cultivava amizade com instrumentistas, regentes, musicólogos e cientistas. Sua generosidade e modéstia eram admiráveis. Ele pedia sugestões e opiniões sobre suas obras àqueles que pertenciam a esse círculo de amizade – pessoas que certamente ele apreciava –, como Clara Schumann e Joachim. Joachim era violinista e amigo próximo de Clara, e os dois realizavam concertos pela Inglaterra juntos. Nos trechos das cartas de Brahms e Joachim, podemos aferir a admiração que um tinha pelo outro:

“Eu jamais deparei com um talento como o seu. Ele está a quilômetros à minha frente.” (De Joachim a Gisela von Armim, 1854.)

“Sinto-me tão imbecil (...). Não consigo compreender como você pode ter qualquer interesse pelas minhas coisas, por pequenas Variações e Sonatas como as minhas!” (De Brahms a Joachim, 1854. (MACDONALD, 1993, p. 63)

---

<sup>37</sup> Como o termo será citado por diversas vezes será utilizado a abreviação M.M. referente à Marca (s) Metronômica (s).

<sup>38</sup> “It is not that Brahms was indifferent to tempos. On the contrary: we can infer from his correspondence that he was keenly aware of the possibility that a work is amenable to multiple versions. (...) One must believe he was differentiating between the way he would play those the same Works on a brightly-lit stage, that he understood the power of a mood to capture a performer and so inform the performance, and that he was unwilling to prescribe ahead of time how the performer should feel.” (AVINS, 2003, p. 21)

Em suas correspondências com Clara Schumann, Brahms a aconselhava desistir de revisar os trabalhos de Schumann, e adicionar M.M. às peças. Brahms considerava que isso era um árduo trabalho, pois tinha pouca relevância, já que bons músicos não utilizariam as M.M. indicadas nas peças.

“Considero impossível e desnecessário; assim como também acredito menos ainda no metrônomo defeituoso de Schumann do que na própria incerteza de tomar uma decisão. [...]. Você, naturalmente, irá deixar o trabalho de lado por, pelo menos, um ano, e examiná-lo de tempos em tempos. Então, você irá marcá-los com números novos a cada vez, e, finalmente, terá a melhor seleção. Considere cuidadosamente, também, que não se pode arranjar performances de obras corais e orquestrais para si mesmo, apenas para esse propósito – e ao piano, por causa do som mais leve, tudo é tocado com mais vivacidade, mais rapidez, e o fator tempo é relativo. Eu a aconselho para que esteja ciente, pois as pessoas inteligentes darão pouca atenção ao seu trabalho árduo, e não o usarão.”<sup>39</sup> (AVINS, 2003, p. 21, tradução nossa)

A aversão de Brahms em relação às M.M. percorreu toda sua vida. Suas correspondências, de épocas diferentes, indicam que a ideia de que as M.M. tinham pouca importância; e isso se manteve, apesar dos anos. Brahms responde a Alwin von Beckerath, violinista amador, que gostaria de saber qual era o andamento correto para o último movimento do *Segundo Quarteto de Cordas op. 51*. Brahms escreve:

“No seu caso, [...] posso facilmente iniciar uma inscrição para marcações de metrônomo. Você me paga um ‘tidy sun’<sup>40</sup> e toda semana eu entrego para você – números diferentes; pois com pessoas normais, elas não podem permanecer válidas por mais de uma semana! Aliás, você está certo e o primeiro violino também!”<sup>41</sup> (AVINS, 2003, p. 21, tradução nossa)

Em outra ocasião, Brahms responde sobre tempos do *Réquiem* para George Henschel, que era seu amigo, compositor, cantor, maestro, e vivia nesta época na Inglaterra:

---

<sup>39</sup> “I consider it impossible as well as unnecessary; just as I also believe less in Schumann’s faulty metronome than in the uncertainty of marking a decision. [...] You will naturally set the work aside for at least a year and scrutinize it from time to time. Then you will mark them with fresh numbers each time and finally will have the best selection. Consider carefully, too, that one cannot arrange performances of choral and orchestral works for oneself just for this purpose – and on the piano because of the lighter sound, everything is played decidedly livelier, faster, also is more forgiving in tempo. I advise you to stay clear of it, for intelligent people will pay little attention to your painstaking labor and will not use it.” (AVINS, 2003, p. 21)

<sup>40</sup> Em pesquisa, não se encontrou o que é exatamente um “tidy sun”.

<sup>41</sup> “In you case [...] I can quite easily start you on a subscription for metronome markings. You pay me a tidy sun and each week I deliver to you – different numbers; for with normal people, they cannot remain valid for morethan a week! Incidentally, you are right, and the first violin as well!” (AVINS, 2003, p. 21)

“Na minha opinião, o metrônomo não vale muito; pelo menos, pelo que sei, muitos compositores retiraram suas marcações de metrônomo mais cedo ou mais tarde. Aqueles que são encontrados no *Réquiem* estão lá porque um bom amigo me solicitou. Pois eu mesmo nunca acreditei que meu sangue e um instrumento mecânico combinam bem. O chamado ritmo elástico não é, afinal de contas, uma nova descoberta e, para ele, como para muitos outros, deve-se aplicá-lo com ‘certa discrição’. Isso é uma resposta? Não conheço outra melhor; o que eu sei, no entanto, é que indico meus tempos no cabeçalho, sem números, modestamente, mas com o maior cuidado e clareza.”<sup>42</sup> (AVINS, 2003, p. 22, tradução nossa)

O método utilizado por Brahms para definir os andamentos era traduzir o que queria ou imaginava para a peça em expressões sobre o “clima”. Para ele, a indicação do caráter era mais importante do que um número fixo para o andamento.

“Um bom argumento pode ser válido para a crença de Brahms de que as melhores pistas para os artistas não eram suas marcas de metrônomo, mas suas marcações temporais de andamento. As ambiguidades de tais marcações – por suas frequentes revisões delas, e por levar os *Allegrettos* nas duas primeiras sinfonias mais lentamente do que alguns de seus contemporâneos – foram em alguns aspectos uma vantagem.”<sup>43</sup> (AVINS, 2003, p. 123, tradução nossa)

Observe-se o uso da expressão ao invés da M.M. em sua Primeira Sinfonia:



Figura 2: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, I Mov., c.1-9.

<sup>42</sup> “In my view, the metronome isn’t worth much; at least, so far as I know, many a composer has withdrawn his metronome markings sooner or later. Those which are found in the *Requiem* are there because a good friend talked me into them. For I myself have never believed that my blood and a mechanical instrument go well together. The so-called elastic tempo is not a new Discovery, after all, and to it, as to many another, one should attach a ‘com discrezione’. Is that an answer? I know of none better; what I know, however, is that I indicate my tempos in the heading, without numbers, modestly but with the greatest care and clarity.” (AVINS, 2003, p. 22)

<sup>43</sup> “A good case can be made for Brahms’s belief that the best clues for performers were not his metronome marks but his verbal tempo markings. The ambiguities of such markings – suggest by his frequent revisions of them, and by his taking the *Allegrettos* in the first two symphonies more slowly than some of his contemporaries – were in some respects a advantage.” (AVINS, 2003, p. 123)



Figura 3: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, I Mov., c.38-42.



Figura 4: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, I Mov., c. 495-500.



Figura 5: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, II Mov., c.1-6.



Figura 6: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, III Mov., c.1-10

Figura 7: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., Adagio c.1-5. Più Andante, c.30-38.

Figura 8: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 61-69.

Figura 9: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 391-396.

Brahms utilizava expressões em italiano, que indicavam não apenas a característica dramática do trecho, mas também uma mudança no andamento.

“Mas há um ponto geral e pertinente sobre o uso característico da terminologia italiana por Brahms. Para ele, descrever verbalmente o que, em primeira instância, indica uma qualidade de sentimento, de fraseado ou de caracterização, claramente carregam também uma forte implicação de mudança de andamento, sejam ou não acompanhados por termos que se referem explicitamente ao tempo. (...); em alguns casos, tais palavras parecem ter significado, principalmente para Brahms, como uma mudança no tempo: o exemplo mais forte é a palavra *sostenuto*, que é, em muitas ocasiões, seguida pela indicação criativa de *tempo* ou *tempo primo*, e, raramente ou nunca, parece exigir apenas mais *legato* ou interpretação sustentada que o termo normalmente implicaria hoje – embora seja relativamente fácil entender como esse fraseado especial, “sustentado”, pode, em alguns casos, ser resultado dos tempos mais lentos, como um sintoma e não uma causa.”<sup>44</sup> (PASCALL, 2003, p. 229, tradução nossa)

Mesmo preferindo o uso das expressões para caracterizar o andamento, Brahms considerava que os significados das palavras poderiam ser abstratos. Por isso era minucioso na escolha das palavras e até mesmo em como as escrevia (se utilizava letras maiúsculas para iniciar a escrita da expressão ou letras minúsculas). Cada detalhe é importante pois há diferenças significativas:

“Uma observação esclarecedora sobre indicações de andamento verbal vem da correspondência com seu editor, Robert Keller, que viu tantas obras-primas de Brahms sendo impressas. Keller sugere que há uma diferença entre *Tranquillo* e *tranquilo*, por exemplo: que com um minúsculo “t”, a palavra é apenas um aviso para não apressar, enquanto a letra maiúscula, indica uma mudança de tempo. Resposta de Brahms: ‘no que diz respeito a [...] *tranquilo*, etc., tudo o que você sugere está bem para mim’. Os artistas encontrarão a aplicação imediata dessa prática. Para escolher uma peça aleatoriamente, o *animato* no compasso 165 do Segundo Trio para Piano op.87, primeiro movimento, precisa ser distinguido do *Animato* que marca a *coda* (c. 309), um ponto que até agora tinha escapado pelo menos por um instrumentista de longo conhecimento - eu mesmo. (...) O princípio é válido quando se consideram os termos de letras minúsculas como direções expressivas que ocorrem dentro de um pulso global consistente, enquanto direções maiúsculas, em contraste, denotam uma mudança de tempo real e palpável.”<sup>45</sup> (AVINS, 2003, p. 22-23, tradução nossa)

---

<sup>44</sup> “But there is pertinent general point to be made here concerning Brahms’s characteristic use of Italian terminology. For him, verbal descriptions that in first instance indicate a quality of feeling, of phrasing or of characterization, clearly carry also a strong implication of modified tempo, whether or not they are also accompanied by terms that explicitly refer to tempo. (...), in some instances such words appear to have primarily signified for Brahms a shift in tempo: the most striking example is the word *sostenuto*, which is on many occasions followed by the creative indication a tempo or tempo primo, and rarely if ever seems to require just the more *legato* or sustained playing that the term would normally imply today – although it is relatively easy to understand how such special, ‘sustained’ phrasing might in some instances have resulted from the slower tempo, as a symptom rather than a cause. ” (PASCALL, 2003, p. 229)

<sup>45</sup> “An illuminating remark about verbal tempo indications comes from correspondence with his editor, Robert Keller, who saw so many of Brahms’s masterpieces into print. Keller suggests that there is a difference between *Tranquillo* and *tranquilo*, for example: that with a lower-case ‘t’, the word is just a warning not to rush, while capitalized, it indicates a change of tempo. Brahms’s answer: ‘as regards [...] *tranquillo*, etc., everything you suggest is fine with me’. Performers will find immediate application of this practice. To pick one piece at

Para uma performance que se utiliza dos recursos da reconstrução histórica é necessário saber muito mais do que apenas sobre os tempos, andamentos. Porém, a escolha do andamento possibilita a unidade da peça ou a relevância de seus contrastes, de acordo não só com seu contexto histórico, mas também de acordo com seu contexto atual. Afinal, basear-se no seu ambiente e definir o tempo de maneira que melhor se adaptasse a sua situação era o que Brahms e seus contemporâneos muitas vezes faziam.

“Uma ironia dos estudos da performance de Brahms tem sido sua ênfase no tempo como crucial para a reconstrução histórica da prática da performance. A razão para a ênfase é clara o suficiente: temos mais evidências sobre o tempo do que temos em muitos outros tópicos. Mas na prática, é evidente que Brahms e seus contemporâneos utilizaram tempos variados de uma performance para outra.”<sup>46</sup> (AVINS, 2003, p. 123, tradução nossa)

Talvez a razão pela qual Brahms não tenha aderido a andamentos fixados pelo metrônomo tenha justamente relação com o conceito da relativamente do tempo advindo do *Tactus*. Brahms adicionava M.M. em dadas exceções, algumas vezes concedia essa informação aos seus amigos. Graças a esses casos, podemos ter uma referência a respeito da prática da época.

“Brahms forneceu marcas metronômicas apenas quando ‘bons amigos o convenceram a colocá-las lá, porque ele mesmo nunca acreditou que seu sangue e um instrumento mecânico andassem bem juntos’. Ainda assim, temos motivos para sermos gratos a esses ‘bons amigos’. Embora Brahms não tenha pretendido que suas marcações decretassem tempos precisos, elas podem nos dizer algo sobre suas performances.”<sup>47</sup> (SHERMAN, 2003, p. 99, tradução nossa)

Pascall comenta que Brahms adicionou M.M. em seus manuscritos no *Segundo Concerto para Piano op. 83* e na *Sinfonia nº 4*, mas excluiu-as antes de suas publicações.

---

*random, the animato at bar 165 in the Second Piano Trio op.87, first movement, needs to be distinguished from the Animato which marks the coda (c.309), a point which had until now escaped at least one performer of long acquaintance- myself. (...) The principle holds good when one considers lower case terms as expressive directions which take place within a consistent overall pulse, while capitalized directions, in contrast, denote a real, palpable change of tempo.”* (AVINS, 2003, p. 22-23)

<sup>46</sup> “Na irony of studies of Brahms performance has been its emphasis on tempo as crucial to historical reconstruction of performance practice. The reason for the emphasis is clear enough: we have more evidence on tempo than we have on many other topics. But in practice, it is evident that Brahms and his contemporaries took varying tempos from performance to performance.” (AVINS, 2003, p. 123)

<sup>47</sup> “Brahms provided metronome marks only when ‘good friends have talked me into putting them there, for I myself have never believed that my blood and a mechanical instrumental go well together’. Still, we have reason to be grateful to those ‘good friends’. While Brahms did not intend his markings to decree precise tempos, they nevertheless can tell us something about his performance practices.” (SHERMAN, 2003, p. 99)

A hipótese que Pascall oferece é a que essas marcas metronômicas temporárias tinham o objetivo apenas de dar uma referência para os maestros sobre como deveriam ser os trabalhos para que pudessem preparar o grupo. Brahms regeu a *Sinfonia n° 4* em 1886 e Joachim solicita a Brahms marcas metronômicas, pois eles se preparavam para o concerto que o próprio Brahms iria reger em 1 de fevereiro de 1886.

“Brahms respondeu em 17 de janeiro: 'Não posso ajudar com números de metrônomo. Talvez eu escreva para você em Berlim algo mais sobre andamentos, etc. Caso contrário, dê a peça o que mais lhe agrada.' Alguns dias depois, Brahms enviou a grade e as partes, para aguardar o retorno de Joachim de Paris em 25 ou 26 de janeiro e ele escreveu uma carta explicando como e por que ele adicionou, não figuras metronômicas, mas marcações indicando modificações de tempo.”<sup>48</sup> (PASCALL, 2003, p. 221, tradução nossa)

A carta citada por Pascall segue abaixo. Brahms escreve para Joachim em janeiro de 1886 e a carta acompanhou o manuscrito da *Sinfonia n° 4*.

“Eu introduzi a lápis algumas modificações de tempo na partitura. Elas podem ser úteis, até mesmo necessárias, para uma primeira performance. (...) Tais exageros são realmente necessários, desde que um trabalho seja desconhecido da orquestra (ou solista). Nesse caso, muitas vezes não consigo fazer o suficiente para avançar e segurar o andamento, de modo que a expressão passional ou calma seja produzida mais ou menos como eu quero. Uma vez que um trabalho tenha entrado na corrente sanguínea, não deve haver mais conversas sobre tais coisas, na minha opinião, e quanto mais se afasta dessa regra, mais inartística, eu acho, o estilo de atuação. Eu experimentei bastante adicionar marcações metronômicas com minhas coisas mais antigas, e eu mesmo notei o quão supérfluo esse tipo de marcação é! Mas como as pessoas gostam de impressionar nos dias de hoje com esse estilo de interpretação 'artística livre', e como é fácil fazê-lo, mesmo com a pior orquestra e apenas com um ensaio! Uma orquestra como a Meiningen deveria se orgulhar de mostrar o contrário.”<sup>49</sup> (BRAHMS, 1886 apud PASCALL, 2003, p. 224, tradução nossa)

---

<sup>48</sup> “Brahms replied on 17 January: ‘I cannot help with metronome numbers. Perhaps I will write to you in Berlin something further about tempos, etc. Otherwise, give the piece just how it pleases you best.’ A few days later Brahms sent score and parts, to await Joachim’s return from Paris on 25 or 26 January, and he wrote a letter explaining how and why he had added, not metronomic figures, but markings indicating tempo modifications.” (PASCALL, 2003, p. 221)

<sup>49</sup> “I have entered some tempo modifications in pencil into the score. They may well be useful, even necessary, for a first performance. (...) Such exaggerations are only really necessary as long as a work is unknown to the orchestra (or soloist). In that case I often cannot do enough pushing forward and holding back, so that passionate or calm expression is produced more or less as I want it. Once a work has got into the bloodstream, there should be no more talk of such things in my view, and the more one departs from this [rule], the more inartistic I find the performing style. I experience often enough with my older things how everything goes so completely by itself, and how superfluous much marking-up of this type is! But how people like to impress these days with this so-called ‘free artistic’ performing style – and how easy that is with even the worst orchestra and just one rehearsal! An orchestra like the Meiningen should take pride in showing the opposite.” (BRAHMS apud PASCALL, 2003, p. 224)

Nessa carta, Pascall salienta quatro aspectos que são importantes considerar, relacionados ao ponto de vista de Brahms, para a definição do andamento das performances orquestrais: o primeiro aspecto a considerar é se a partitura é um manuscrito ou a edição impressa; segundo, o grau de familiaridade com a música que os instrumentistas possuem; terceiro, os gestos da regência; e quarto, o nível artístico das interpretações. Quando a partitura ainda era um manuscrito, Brahms adicionava alguns andamentos, mas acabava retirando essas marcações da edição oficial, como fez na *Sinfonia nº 4*. O grau de familiaridade dos instrumentistas com a peça influenciava nos andamentos e na possibilidade de flexibilizá-los. Em sua regência, utilizava o *rubato* (avançando, puxando o andamento para frente e/ou para trás), conforme a necessidade de dramaticidade do trecho. Em razão disso, Brahms dava importância a bons ensaios, e até preferia grupos menores, como a Orquestra de Meiningen, citado anteriormente.

Avins recomenda que os intérpretes consultem não só a grade do manuscrito ou as primeiras edições das obras de Brahms, mas que consultem também as partes individuais dos instrumentos. As partes podem conter marcações de articulação ou indicações que podem orientar o caminho interpretativo do *performer* (2003, p. 33). Brahms não teve intenção de restringir a liberdade do intérprete, buscando controlar cada passo do artista; mostrou-se aberto a interpretações diferentes, até mesmo de suas próprias ideias, sendo ele próprio intérprete – de acordo com Avins (2003), o “intérprete do século”, ainda que outros contemporâneos como Liszt e Clara Schumann fossem reconhecidamente virtuosos. Certamente, foi um intérprete competente e com destaque em seu século. Pelos relatos contemporâneos, é inegável que Brahms era um políartista, com capacidade técnica, base teórica sólida e sensibilidade.

“Para Brahms, a necessidade de sentir a música, em vez de simplesmente aguardar as indicações para a interpretação advinda do compositor, era evidente por si mesmo. A única conclusão que sei tirar disso é que, em sua opinião, o intérprete tem uma responsabilidade pela música que o compositor não pode e não deve prescrever completamente. Uma boa performance vem de dedos bem treinados, uma mente inteligente e educada, e um coração sensível. Dada a carreira de Brahms como intérprete do século, Clara Schumann e Joseph Joachim, e sua admiração franca, por exemplo, da arte performática de Franz Liszt e Gustav Mahler, não é de surpreender que ele tenha entendido mais do que muitos compositores quando uma peça musical, incluindo seus tempos, pode – deve – ser deixada em segurança nas mãos de um bom intérprete.”<sup>50</sup> (AVINS, 2003, p. 25-26, tradução nossa)

---

<sup>50</sup> “To Brahms the necessity to feel the music, rather than merely to await the composer’s performance indications, was self-evident. The only conclusion I know to draw from this is that in his view the performer has a responsibility to the music which the composer cannot and should not completely prescribe. A good

### 1.3.2 Agógica: O Uso da Flexibilidade no Tempo por Brahms

A dramaticidade, espontaneidade, impulsividade e liberdade são características elementares do período romântico. A independência das ideias e a expressividade que esse período trouxe para a história da performance musical pode ter sido a maior, tanto antes quanto depois desse século. Na prática, uma questão que reflete essa mudança no discurso musical é como o tempo musical é utilizado.

“O tempo musical, em performances durante a última parte do século XIX e primeira parte do século XX, foi consideravelmente mais flexível do que é hoje; eram comuns tanto as flutuações no ritmo de superfície e das passagens individuais, quanto no tempo básico [principal] para passagens mais longas. Essa liberdade rítmica atendia a funções estruturais. A flutuação no tempo musical, em um nível melódico, geralmente envolvia o roubo de tempo de certas partes de uma frase, e um retorno daquele tempo em outro lugar dentro dos limites de um pulso constante. Por uma questão de discussão, chamarei essa prática de *rubato*.”<sup>51</sup> (FINSON, 1984, p. 471, tradução nossa)

Essa liberdade rítmica a favor das funções estruturais tem relação com as partes pertencente a forma vigente. Ou seja, a liberdade rítmica envolve acelerar até o próximo trecho (desenvolvimento, ou *coda*, por exemplo); e quando o objetivo é alcançado, há uma compensação do tempo, uma leve desaceleração, e o tempo é restabelecido para essa nova parte da estrutura.

A flexibilidade rítmica nas interpretações é expandida, o tempo não é mais exato, a precisão é roubada. A impulsividade e expressividade são representadas e intensificadas também pela maneira em que o intérprete “controla” e molda o tempo. Kravitt (1973) identifica dois tipos de *rubato* que podem ser aplicados:

---

*performance comes from well-trained fingers, an intelligent and educated mind, and a feeling heart. Given Brahms's own career as a performer of the century, Clara Schumann and Joseph Joachim, and his frank admiration, for example, of the performing artistry of Franz Liszt and Gustav Mahler, it is not surprising that he understood more than many a composer how much of a piece of music, including its tempos, can – must – be left safely in the hands of a good interpreter.*” (AVINS, 2003, p. 25-26)

<sup>51</sup> “Musical time in performances during the last part of the nineteenth and the first part of the twentieth century was considerably more flexible than it is today, and fluctuations in the surface rhythm of individual passages as well as in basic tempo for longer passages were common. This rhythmic freedom served structural functions. Fluctuation in musical time at a melodic level usually involved the robbing of time from certain parts of a phrase and a return of that time elsewhere within the confines of a steady beat. For the sake of discussion, I will call this practice *rubato*.” (FINSON, 1984, p. 471)

“Um dos meios mais importantes de se intensificar a expressão é, evidentemente, o *rubato*. O músico romântico tardio considerava esse artifício como o meio mais importante de expressividade no tempo... No primeiro tipo de *rubato*, às vezes chamado de *rubato* clássico ou melódico, somente a melodia é afetada pela mudança de ritmo, enquanto o acompanhamento é tocado estritamente em tempo. No segundo tipo [de *rubato*], o tecido musical inteiro é afetado, tanto a melodia quanto o acompanhamento.”<sup>52</sup> (KRAVITT traduzido por POZZI, 1973, p. 497)

As concepções sobre a irregularidade do tempo durante o século XIX foram crescendo e se espalhando para outros lugares da Europa, como França e Itália. A questão sobre inserir modificações no tempo musical foi defendida e promulgada por Wagner e seus discípulos, não só na música dele, mas em seus escritos.

Em 1869, Wagner escreve *Über das Dirigieren*, na versão em inglês de 1989, *On Conducting*. Nesse texto, Wagner discorre sobre o tempo musical e traz exemplos de aplicação dessas ideias em suas composições, mas, também, em obras de Mozart e Beethoven. Anos mais tarde, em 1884, Hugo Riemann publica *Musikalische Dynamik und Agogik*, tratando da questão do movimento, da fluidez, dos fraseados, das nuances e do tempo musical. Apesar da questão sobre a flexibilidade do tempo ter sido mais explorada e desenvolvida no Romantismo, não significa que nos séculos anteriores as performances eram rígidas, sem liberdade e colorido. Danças e recitativos carregam em seu estilo mais expressividade. Mas, com certeza, a alteração da agógica foi mais enfatizada e utilizada muito mais no Romantismo do que nos períodos pré e pós-romântico.

“No século XIX, por outro lado, a promoção de tais ideias [modificação/flexibilidade do tempo] e sua prática era questão de convicção pelos principais músicos da época; provocaram fortes reações daqueles que permaneceram fiéis à estética mais antiga, adotada mais notavelmente talvez por Mendelssohn e seus seguidores. A força desse sentimento pode ser parcialmente explicada por uma aparente discrepância entre teoria e prática dos defensores da liberdade de tempo. Embora a maioria daqueles que apoiaram essa abordagem em escritos teóricos ou polêmicos, incluindo Wagner, insistissem que qualquer tipo de modificação de ritmo [tempo] estaria sob consideração, essa modificação deveria ser empregada com discrição; é evidente, a partir de reclamações frequentes, de que a ‘discrição’ de uma pessoa era o excesso de outra.”<sup>53</sup> (BROWN, 1999, p. 376, tradução nossa)

---

<sup>52</sup> “One of the most important means of intensifying expression is, of course, the *rubato*. The late romantic musician considered this device the heart of expressiveness in tempo... In the first kind of *rubato*, sometimes called the “classical” or “melodic” *rubato*, only the melody is affected by the change of tempo while the accompaniment is played strictly in time. In the second, the entire musical fabric is affected, both melody and accompaniment.” (KRAVITT, 1973, p. 497)

<sup>53</sup> “In the nineteenth century, on the other hand, the promotion of such ideas, and their practice as a matter of conviction by leading musicians of the day, provoked strong reactions from those who remained true to the older

Brown explica que as modificações de tempo e tal expressividade eram frequentes, inicialmente em apresentações solo e pequenos grupos de música de câmara, e somente depois chegariam até as performances de música orquestral (1999, p. 376).

Brahms e seus contemporâneos eram naturalmente mais flexíveis em relação ao pulso; conviveram com essas ideias que efervesciam em sua época, e as aplicaram em suas performances. Considerando a aplicação desses *rubatos* na música orquestral na época de Brahms, destaca-se Hans von Bülow, maestro da Orquestra Meiningen. Brahms e Bülow conviveram por algum tempo. Brahms regia a Orquestra de Meiningen, e Bülow regia as obras de Brahms. As performances de Bülow das peças orquestrais de Brahms nem sempre eram apreciadas pelo compositor.

“Essas observações indicam, com a máxima clareza, que Brahms considerou a regência de Bülow rebuscada, contrariamente à sua própria concepção de como as suas obras deveriam ser; conviveu com esse estilo interpretativo durante cerca de quatro anos (1881-1885), um preço que ele pagou pelas excelentes condições de ensaio e apresentações que ele teve com a Orquestra de Meiningen. Mas a veemência de suas observações mostra claramente como ele se irritava com esse estilo, até ao ponto da intolerância distinta: ‘a conduta de Bülow é sempre calculada para executar efeitos. No momento em que uma nova frase começa, ele consegue que os instrumentistas deixem um pequeno espaço, e ele também gosta de mudar um pouco o ritmo. Em minhas sinfonias, procurei evitar esse tipo de coisa. Se eu quisesse, eu teria escrito.’ Essa visão desaprovadora da direção orquestral de Bülow foi compartilhada por Clara Schumann, que observou que Bülow exagerou, fez muitas inflexões durante a performance, notavelmente, modificações de tempo: ‘só porque tudo é artificial e nada é sentido, então, tudo é levado ao extremo – *stringendos* e *ritardandos* são feitos com exagero’. No entanto, o próprio Bülow informou que Brahms lhe deu licença para ‘tocar suas coisas como quisesse’.”<sup>54</sup> (PASCALL, 2003, p. 230, tradução nossa)

---

*aesthetic, espoused most notably perhaps by Mendelssohn and his followers. The strength of feeling may partly be explained by an apparent discrepancy between theory and practice among the champions of freedom of tempo. Although most of those who supported this approach in theoretical or polemical writings, including Wagner, were insistent that whatever type of tempo modification might be under consideration it must be employed with discretion, it is evident from frequent complaints that one person's discretion was another's excess.*” (BROWN, 1999, p. 376)

<sup>54</sup> “These remarks indicate with the utmost clarity that Brahms found Bülow’s conduct mannered, with the utmost clarity that contrary to his own conception of how his works should go; living with this interpretative style during some four years (1881-1885) was a price he paid for the excellent rehearsal and performance conditions he enjoyed with the Meiningen Orchestra. But the vehemence of his remarks shows clearly how he chafed against this style, to the point at times of distinct intolerance: Bülow’s conducting is Always calculated for effect. At the moment when a new frase begins, he gets (the players) to leave a tiny gap, and he also likes to change the tempo ever so slightly. In my symphonies I have strenuously sought to avoid all this kind of thing. If I had wanted it, I would have written it in. This disapproving view of Bülow’s orchestral direction was shared by Clara Schumann, who observed that he exaggerated many performance inflections, most notably modifications of tempo: ‘just because everything is artificial and nothing is feel, so everything is taken to extremes – all *stringendos* and *ritardandos* alike are done too much’. Yet Bülow himself reported Brahms as having given him license to ‘play my things just as you wish’.” (PASCALL, 2003, p. 230)

Apesar das indicações e observações advindas do próprio Brahms, Bülow conservou seu estilo dramático e expressivo. É claro que a proximidade entre os dois proporcionou privilégios para ambas as partes: Brahms continuava a ser convidado para reger, e Bülow tinha uma independência em relação às suas escolhas interpretativas. Bülow sabia o que Brahms achava de suas performances, mas manteve o uso da sua criatividade artística e o uso de sua estética acima da vontade do compositor, mas, claro, com a permissão do mesmo.

“Richard Strauss trabalhou como assistente de Bülow em Meiningen a partir de 1885, e deixou um comentário intrigante e altamente sugestivo, ainda que breve, comparando as performances de Bülow das obras de Brahms e a forma com que Brahms moldava sua música orquestral: ‘Após a hiper-refinada, inventiva e engenhosa maneira que von Bülow interpretou a música de Brahms, Brahms reger a própria obra de maneira mais simples e sóbria, o que não causou nenhuma impressão especial. Mas ouvimos o trabalho em si’.”<sup>55</sup> (PASCALL, 2003, p. 231, tradução nossa)

Aparentemente, Brahms era mais econômico na aplicação de nuances e *rubatos* quando se tratava de sua música orquestral. Ouvir uma peça carregada de inflexões, e depois ouvir algo mais sóbrio, aparentemente causou estranhamento em Strauss, que notou contrastes como menos evidentes. Pascall afirma que as concepções de Brahms e Bülow não eram extremamente opostas: Brahms era mais equilibrado em uma apresentação mais sóbria e direta da música; e Bülow era mais contemplativo, fascinado por sutilezas e nuances que a peça poderia oferecer, o que resultava em uma comoção e forte impressão em seu público (2003, p. 232).

Essa era a tendência da época para solos e grupos menores, mas realizar esses efeitos com a orquestra eram ainda mais impactantes, não só pela massa sonora produzida pela orquestra, mas pelo desafio que era controlar um som tão grandioso. Era necessária uma capacidade de manipulação do andamento e controle das nuances muito maior do que em apresentações solo ou grupos de câmara, obviamente porque um número bem maior de instrumentistas estivesse envolvido no processo da interpretação.

Mesmo com as críticas que Brahms lançava a Bülow em relação a sua liberdade de tempo no repertório orquestral, Brahms ainda preferia a maneira como Bülow regia a um

---

<sup>55</sup> “Richard Strauss worked as Bülow’s assistant at Meiningen from 1885, and left an intriguing and highly suggestive, if rather brief, remark on his way of shaping Brahms’s orchestral music in comparison with the composer’s own performances: ‘After the hyper-refined, inventive and resourceful manner in which von Bülow had interpreted Brahms’s music, Brahms’s own simpler and more sober way of conducting these pieces made no particular impression. But one heard the work itself.’” (PASCALL, 2003, p. 231)

ritmo rígido e um fraseado sem nuances. De um lado, temos Bülow com sua flexibilidade de tempo, e do outro, Hans Richter, com uma performance em um tempo estrito e um fraseado mais linear. Charles Villiers Stanford relata:

“O tempo (de Brahms) era muito elástico, em vários lugares, assim como era o tempo de von Bülow; embora Brahms fosse mais contido, ele nunca permitiu que suas liberdades com o tempo interferissem no equilíbrio geral: elas eram da natureza do *rubato*. Ele odiava ter seus movimentos lentos tocados em um inexorável de compasso quatro por quatro com tempo estrito. Em uma ocasião, em uma performance de sua *Sinfonia em Dó menor*, ele estava sentado em um camarote ao lado de um amigo meu, e no *Andante*, que estava sendo tocado com uma rigidez metronômica, ele de repente agarrou seu amigo pelo ombro e exclamou: 'Heraus' ['FORA'], e literalmente o empurrou para fora da sala de concertos.”<sup>56</sup> (PASCALL, 2003, p. 233, tradução nossa)

Com a declaração de Stanford, pode-se aferir que Brahms adotava um tempo mais flexível, não por falta de capacidade técnica, mas na busca de uma performance mais equilibrada. Segundo Pascall (2003), Hans Richter, também maestro contemporâneo de Bülow e de Brahms, era muitas vezes inflexível em suas performances, principalmente de obras que não conhecia muito. Bülow jamais agiria assim. Brahms compara Hans Richter com Hans von Bülow em relação a preparação da performance da *Sinfonia nº 4*:

“Sim, como seria maravilhoso se tal peça pudesse ser ensaiada adequadamente com essas pessoas. Certamente, isso deve ser feito como por um *Kapellmeister* que conheça suas coisas! O último movimento da Quarta Sinfonia, quando devidamente ensaiado - como troveja! Mas mais uma vez será desvalorizada. Ninguém realmente sabe (como deveria ser), muito menos Richter. Mais uma vez será dito: é muito mal orquestrada etc. – em suma, é tudo culpa de Brahms. Mas como Bülow ensaiaria [bem] uma peça dessas!”<sup>57</sup> (PASCALL, 2003, p. 234, tradução nossa)

Pascall comenta a preferência de Brahms por Bülow ao invés de Richter. Bülow ensaiava as obras com muitas exigências e se preocupava com cada detalhe. O que Brahms

---

<sup>56</sup> “(Brahms’s) tempo was very elastic, as much so in places as von Bülow’s, though more restrained, but he never allowed his liberties with the time to interfere with general balance: they were of the nature of *rubato*. He loathed having his slow movements played in an inexorable four-square. On one occasion at a performance of his C minor Symphony he was sitting in a box next to a friend of mine, and in the *Andante*, which was being played with a metronomic stiffness, he suddenly seized his neighbor by the shoulder and ejaculating ‘Heraus’ literally pushed him out of the concert-room.” (PASCALL, 2003, p. 233)

<sup>57</sup> “Yes, how wonderful it would be if such a piece could for once be rehearsed properly with those people. Certainly this should be done by a *Kapellmeister* who knows his stuff! – The last movement of the Fourth Symphony, when properly rehearsed – how it thunders! But it will once again be daily underplayed. No one really knows [how it should go], least of all Richter. And then once more it’ll be said: it’s badly orchestrated etc. – in short, it’s all Brahms’s fault. But how Bülow rehearses such a piece!” (PASCALL, 2003, p. 234)

desejava era um equilíbrio entre a concepção de Bülow e de Richter: na música orquestral, não era a favor de exageros e modificações drásticas no tempo, mas preferia uma performance assim do que uma performance sem movimento, sem nuances e mal ensaiada.

“Um dos mais importantes testemunhos é do regente Adrian Boult, que em uma comunicação pessoal ao pianista Stephen Kovacevich contou como o compositor marcava os tempos: ‘Quando eu era jovem, toquei o primeiro concerto de Brahms sob a regência de Adrian Boult. Ele tinha um amigo que tocara o concerto sob a batuta de Brahms, e apesar de não poder se lembrar de nada sobre o tempo, lembrou que Brahms ‘batia’ o primeiro, o terceiro, o quarto e o sexto tempo’. Michael Musgrave sugere que esse amigo de Boult teria sido seu professor e colega Charles Villiers Stanford, que em 1914 escreveu sobre o tema, discutindo como a forma de reger pode revelar sobre a música. A regência de Brahms lançou uma nova luz sobre a composição, especialmente quanto à marcação rítmica do primeiro movimento de seu concerto Opus 15. Escrito no problemático tempo de 6/4, a maioria dos maestros regem-no muito rápido, dividindo o compasso em 2, ou muito lento, subdividindo-o em 6. A divisão de Brahms, desigualmente em 4, resolve os dois problemas, e mantém a linha do movimento até sua última nota.”<sup>58</sup> (MUSGRAVE, 2003, p. 6, tradução nossa)

De acordo com Philip (2003), o maestro Weingartner assistiu a um concerto, em 1886, em que Bülow regeu Beethoven, e Brahms regeu duas de suas composições: *Abertura Festival Acadêmico* e sua nova *Quarta Sinfonia*. Weingartner relata:

“Muitas pessoas eram da opinião de que Brahms era um mau regente. Eu sabia pouco de sua música naquela época, e a opinião geral me prejudicava. No concerto, no entanto, fiquei favoravelmente muito impressionado com sua aparência despreziosa, seus movimentos contidos e suas amplas concepções, enquanto a instabilidade mercurial de Bülow teve exatamente o efeito oposto em mim. Meu assento estava tão bem posicionado que pude observar o rosto de Brahms. Sua bela cabeça patriarcal, com seus cabelos grisalhos e seus gentis e francos olhos azuis, me afetaram profundamente.”<sup>59</sup> (WEINGARTNER, 1886, apud PHILIP, 2003, p. 352, tradução nossa)

---

<sup>58</sup> “One hope is that some of the discussions about performance practices will give insights into specific works. Stephen Kovacevich reports, ‘When I was a kid, I played the First Piano Concerto under Sir Adrian Boult. He had a friend who had played it under Brahms’s baton and although he didn’t remember anything about the tempo, he did recall that Brahms beat the first, the third, the fourth and the sixth beats.’ Michael Musgrave suggests that Boult’s friend may have been his teacher and associate, Charles Villiers Stanford, who in 1914 wrote about this very topic, and discusses what the baton use reveals about the music. Brahms’s conducting of the D Minor Concerto threw an entirely new light on the composition, especially as regards the rhythmical swing of the first movement. Written in the troublesome tempo of 6/4, most conductors either take it too quickly by beating two in a bar or too slowly by beating six. Brahms beat it in an uneven four, which entirely did away with undue dragging or hurrying and kept the line of the movement insistent up to the last note.” (MUSGRAVE, 2003, p. 6)

<sup>59</sup> “A good many people were of the opinion that Brahms was a poor conductor. I knew little of his music at that time and the general opinion had prejudiced me against him. At the concert, however, I was most favourably impressed by his unassuming appearance, his restrained movements and broad conceptions, while Bülow’s mercurial unrest had just the opposite effect on me. My seat was so placed that I was able to watch Brahms’s face. His fine patriarchal head with its grey hair and his kindly, frank blue eyes affected me profoundly.” (WEINGARTNER, 1886, apud PHILIP, 2003, p. 352)

A estabilidade, precisão e consistência das escolhas interpretativas de Brahms eram tão admiradas quanto a sua capacidade como intérprete e compositor.

“Como regente, Brahms era mais consistente e metucioso, e ele alcançou grande sucesso ao longo de sua vida. Com a Wiener Singakademie, em 1863, ele conduziu uma cantata de Bach ‘com uma coloração esplêndida e um discernimento espiritual’. Dez anos mais tarde, os seus concertos com o coro e orquestra da Gesellschaft der Musikfreunde foram amplamente elogiados: ‘A pessoa fica bastante envolvida com a qualidade de som produzida pelo coro, cujo *crescendos* e *decrescendos* (f e p) são levados a cabo como se fossem de uma única voz’. À medida em que sua reputação como compositor aumentava, ele regia cada vez mais seus próprios concertos, e com um sucesso cada vez maior.”<sup>60</sup> (PHILIP, 2003, p. 351, tradução nossa)

No entanto, há uma tênue diferença entre as performances das obras orquestrais de Brahms, sua postura como regente e as performances onde Brahms era pianista. As performances pianísticas de Brahms eram mais livres e flexíveis do que suas performances frente à orquestra. Segundo o que Fanny Davies<sup>61</sup> descreve de sua interpretação em música de câmara e seu estilo ao piano, eles se parecem com a liberdade de Bülow frente à orquestra.

Em seu artigo sobre Davies e a música de câmara de Brahms, Bozarth afirma:

“Uma coisa é lidar com um gênio criativo imponente recriando suas próprias criações. O modo de interpretação de Brahms era livre, muito elástico e expansivo, mas o equilíbrio estava sempre lá – sentia-se os ritmos fundamentais subjacentes aos ritmos da superfície. Seu fraseado foi notável em passagens líricas. Nesses fraseados, um Brahms estritamente metronômico é tão impensável quanto um Brahms agitado ou apressado em passagens que devem ser apresentadas com um ritmo adamantino [perfeito]. Por trás de seu tocar, muitas vezes robusto e quase esboçado, nunca deixava de aparecer aquela escola rotineira e definida de técnica sem a qual ele poderia, às vezes, se tornar quase uma caricatura de si mesmo. Quando Brahms tocava, sabia-se exatamente o que ele pretendia transmitir aos seus ouvintes: aspiração, voos fantásticos e selvagens, calma majestosa, ternura profunda sem sentimentalismo, delicadeza, humor rebelde, sinceridade, paixão nobre. Em seu tocar, como em sua música e em seu caráter, nunca houve um traço de sensualidade.”<sup>62</sup> (BOZARTH, 2003, p. 172, tradução nossa)

---

<sup>60</sup> “As conductor, Brahms was more consistently painstaking, and he achieved great success throughout his performing life. With the Wiener Singakademie in 1863 he conducted a Bach cantata ‘with splendid colouring and spiritual insight’. Ten years later his concerts with the choir and orchestra of the Gesellschaft der Musikfreunde were widely praised: ‘One becomes quite drunk with the beautiful quality of sound produced by the choir, whose increase and decrease (f and p) are carried on like those of one voice. As his reputation as a composer increased, he conducted more and more of his own concerts, and with greater and greater success.’” (PHILIP, 2003, p. 351)

<sup>61</sup> Fanny Davies era aluna de Clara Schumann e frequentemente tocava com intérpretes pertencentes ao círculo de Brahms e o ouvia tocando suas composições. Vide BOZARTH, 2003, pp. 171-199.

<sup>62</sup> “One is dealing with a towering creative genius recreating his own creations. Brahms’s manner of interpretation was free, very elastic and expansive; but the balance was always there – one felt the fundamental rhythms underlying the surface rhythms. His phrasing was notable in lyric passages. In these a strictly

Richard Specht era crítico, e assim como Fanny Davies, ouviu Brahms executando música de câmara, tocando suas últimas peças para piano e acompanhando canções. Ele descreve o estilo de Brahms ao piano:

“Com todo o controle e moderação (de Brahms), havia em seu toque um canto como se surgisse uma onda de luzes e um movimento de sombras, uma emoção viril brilhante e moribunda, autopossuída emoção masculina e paixão romântica autoesquecida – tocando com tal rapidez e individualidade como nunca ouvi de outra pessoa. Ele tocou sozinho: ele esqueceu completamente o público, totalmente imerso em seu próprio mundo e, experimentando sua própria música de novo, foi levado em um ato de recriação, perdido para si mesmo e para os outros. [...]. Em tal interpretação recreativa também a pessoa toda estava lá. Ele estava completamente ocupado em tudo o que fazia e vivia a cada momento com a maior intensidade.”<sup>63</sup> (SPECHT apud PASCALL, 2003, p. 232, tradução nossa)

A descrição de Specht é claramente romantizada, com comparações e exemplos abstratos e cheio de sentimentalismo. Embora não se atenha especificamente sobre questões musicais, ajuda-nos a reconstruir um pouco do estilo de crítica da época e de como a performance ao piano de Brahms repercutia. Philip (2003) cita outro relato a respeito desse assunto:

“Ethel Smyth, que ouviu Brahms na década de 1870, observou que 'as veias de sua testa se destacavam, seus maravilhosos olhos azuis se tornavam velados e ele parecia a encarnação do poder contido no qual seu próprio trabalho é forjado', acrescentando, vividamente: como citado anteriormente, que 'seu tocar nunca foi barulhento', e ao levantar um tema submerso de um emaranhado de música, ele usou seu 'polegar tenor' brincando como que nos pedindo para admirar a gentil sonoridade.”<sup>64</sup> (PHILIP, 2003, p. 351, tradução nossa)

---

*metronomic Brahms is as unthinkable as a fussy or hurried Brahms in passages, which must be presented with adamant rhythm. Behind his often rugged, and almost sketchy playing, there never failed to appear that routinized and definite school of technique without which he might sometimes have become almost a caricature of himself. When Brahms played, one knew exactly what he intended to convey to his listeners: aspiration, wild fantastic flights, majestic calm, deep tenderness without sentimentality, delicate, wayward humor, sincerity, noble passion. In his playing, as in his music and in his character, there was never a trace of sensuality.”* (BOZARTH, 2003, p. 172)

<sup>63</sup> “*With all (Brahms’s) control and restraint, there was in this playing a singing and surging, a flitting of lights and a scurrying of shadows, a glowing and a dying away, self-possessed manly emotion and self-forgetful romantic passion – playing of such immediacy and individuality as I have never heard from anyone else. He Always played alone: he forgot the audience entirely, wholly immersed in his own world, and, experiencing his own music afresh, was carried away in the act of recreation, lost to himself and to others. [...] In such recreated interpretation too the whole person was there. He was fully himself in everything he did, and lived every moment with that most intensity.”* (SPECHT apud PASCALL, 2003, p. 232)

<sup>64</sup> “*Ethel Smyth, who heard Brahms in the 1870s, observed that ‘The veins on his forehead stood out, his wonderful bright blue eyes became veiled and he seemed the incarnation of the restrained power in which his own work is forged’, adding vividly, as earlier quoted, that ‘his playing was never noisy, and when lifting a submerged theme out of a tangle of music, he used jokingly to ask us to admire the gentle sonority of his ‘tenor thumb’.*” (PHILIP, 2003, p. 351)

Brahms era uma figura que transmitia força e sensibilidade ao mesmo tempo. Seu semblante era marcante e foi digno de nota pelo maestro Weingartner, assim como por Ethel Smyth, que relatavam que suas expressões faciais eram parte indispensável de suas performances. Em seu artigo, Finson aborda as práticas para a performance do final do século XIX, dando ênfase à música de Brahms. Era a flexibilidade do tempo e a criação de nuances em anotações de *crescendo* e *decrescendo*, inflexões essas que realçavam o discurso musical do século XIX, que produziam movimento e eram ferramentas valiosas para um intérprete, como recurso de imprimir sua expressividade na performance.

“Além disso, o uso de frases curtas, *rubato* e modificação de tempo emprestaram variedade retórica a temas individuais e aumentaram os contrastes dramáticos para movimentos inteiros que perceberam o potencial expressivo na música de Brahms e revelaram a presença de qualidades emocionais raramente ouvidas em uma performance mecânica. Performances que normalmente ouvimos. (...) O apelo mais intenso aos sentimentos e emoções foi feito através do intelecto. Os artistas do século XIX não ‘sentiam’ a música, criavam sua performance e, embora sua prática não fosse arbitrária nem irracional, o resultado era tudo, menos infértil [insípido]. Essa abordagem deve ser atraente para os artistas modernos, pois os dispositivos da prática performática do século XIX promovem uma grande individualidade intelectual. A prática consiste não em rígidos requisitos, mas em estratégias flexíveis manipuladas para expressar a visão de um artista em particular. Em uma música como a de Brahms, destinada a múltiplas apresentações durante um longo período de tempo, essa prática performática só poderia ser uma virtude.”<sup>65</sup> (FINSON, 1984, p. 474-475, tradução nossa)

O exame das práticas interpretativas do Romantismo apresenta informações valiosas para o intérprete, que, a despeito de escolher segui-las em maior ou menor grau, pode dispor de tal conhecimento no uso de sua criatividade. Como Brahms tocava exatamente, jamais saberemos. Porém, as cartas de Brahms, acrescidas a relatos contemporâneos, comprovam a riqueza das performances e apontam algumas de suas possibilidades.

---

<sup>65</sup> “Moreover, use of short phrasing units, *rubato*, and tempo modification lent rhetorical variety to individual themes and heightened dramatic contrasts to whole movements which realized the expressive potential in Brahms's music and revealed the presence of emotional qualities seldom heard in the rather mechanical performances we normally hear. (...) The most intense appeal to the sentiments and emotions was made through the intellect. Nineteenth-century performers did not "feel" the music, they crafted its performance, and though their practice was neither arbitrary nor irrational the result was anything but sterile. This approach should be attractive to modern players, for the devices of nineteenth-century performing practice promote great intellectual individuality. The practice consists not so much of rigid requirements as of flexible strategies manipulated to express the view of a particular artist. In a music such as Brahms's, intended for multiple performances over an extended period of time, this performing practice could only be a virtue.” (FINSON, 1984, p. 474-475)

## **CAPÍTULO 2**

### **INTERPRETAÇÃO: FERRAMENTAS DE ELABORAÇÃO**

## CAPÍTULO 2 – INTERPRETAÇÃO: FERRAMENTAS DE ELABORAÇÃO

Verifica-se três concepções principais associadas a maneiras para se elaborar uma interpretação musical. A primeira delas é representada por Taruskin (1995) e Butt (2004), que defendem que a performance, o ato de interpretar/reproduzir uma obra, deve respeitar a maneira como ela foi concebida, seu contexto, sua instrumentação (reprodução com instrumentos antigos e quantidade específica do conjunto). Eles representam a corrente da música enquanto performance historicamente informada e executada. A segunda é representada por Berry (1989), teórico que defende a performance analiticamente informada para a performance. Nesse ideal, o analista está no comando da interpretação e é a partir dos resultados obtidos da análise que se constrói a interpretação da obra. A terceira concepção é representada por Rothstein, que segue outra linha de pensamento e observa que não se deve expor na interpretação de uma peça todos os dados encontrados nos estudos somente porque esses se destacaram na análise. Rothstein observa que muitas vezes os instrumentistas esquecem algo que os cantores parecem saber intuitivamente: a interpretação de uma peça é uma espécie de atuação. Logo, é o artista que controla como fará isso (1995, p. 237). Em outro paralelo, tão ilustrativo quanto o anterior, o autor compara o intérprete a um contador de histórias:

“Ao contar uma história, o artista não está apenas expondo fatos. Uma importante ferramenta do contador de histórias é a decepção. Uma coisa é estar convencido de que algo é verdade analiticamente, outra bem diferente é decidir como – até mesmo se – divulgar essa informação para os ouvintes em uma apresentação. [...] Verdade dramática e verdade analítica não são a mesma coisa; uma performance não é uma *explication du texte*. A tarefa do intérprete é fornecer ao ouvinte uma experiência vívida do trabalho, não uma compreensão analítica dele.”<sup>66</sup> (ROTHSTEIN, 1995, p. 238)

Observa-se que a concepção de Rothstein é a mais equilibrada; ele compreende a posição do artista e sua necessidade dramática, mas sem desconsiderar a constatação analítica, aspecto com o qual o artista também deve se preocupar. Sobre a última, o autor sugere que o intérprete utilize diferentes ferramentas de análise, a saber: análise baseada em temas e motivos (presente em SCHOENBERG, 1991 e TOVEY, 1981); análise métrica; análise de

---

<sup>66</sup> “*In telling a story, the performer is not merely laying out facts. An important tool of the story-teller is deception. It is one thing to be convinced that something is true analytically, quite another to decide how – even whether – to disclose such information to one's listeners in a performance. [...] Dramatic truth and analytical truth are not the same thing; a performance is not an explication du texte. The performer's task is to provide the listener with a vivid experience of the work, not an analytical understanding of it. But experience - the more vivid the better - will give the listener an avenue towards understanding.*” (ROTHSTEIN, 1995, p. 238)

frase; análise schenkeriana. Comenta que outras análises ainda podem ser incluídas nesse conjunto, como a análise de textura. A ideia é trabalhar com um conjunto de abordagens que se complementam. Caso essas ferramentas sejam utilizadas de maneira sensata, poderão contribuir para a interpretação musical e trazer à consciência determinados pontos que passariam despercebidos caso a elaboração se baseasse em apenas um tipo de análise. Como schenkeriano, Rothstein aponta que a ferramenta de análise de Schenker, que prioriza a “condução vocal” nas camadas intermediárias, ainda que tenha a virtude de ser sintética, é insuficiente para a abordagem interpretativa (1995, p. 238).

As diferentes concepções a respeito da obra e das ferramentas utilizadas para a elaboração de uma performance musical geram diferentes interpretações de composições dos séculos XVIII e XIX, frequentemente apresentadas no repertório das salas de concerto e festivais nos dias de hoje. No passado, foi graças a um intérprete – Mendelssohn – que resgatou a *Paixão Segundo São Mateus* de Bach, que a tradição de ouvirmos o legado deixado pelos compositores do passado começou a se estabelecer (APPLEGATE, 2005). O mercado fonográfico e videográfico apresenta performances nas quais o intérprete passou a tomar um lugar de proeminência, possibilitando a permanência das obras dos compositores da música erudita ocidental e sua disseminação (COOK, 2006).

O próximo item irá abordar a elaboração da performance segundo o referencial teórico definido para este trabalho, o de Heinrich Schenker. O objetivo deste capítulo é criar uma interpretação a partir dos conceitos de Schenker<sup>67</sup>. Deste modo, o texto será segmentado em quatro partes: 2.1) Schenker e seus Estudos Musicológicos; 2.2) Ferramenta de Análise; 2.3) Construção da Interpretação; 2.4) Elementos Interpretativos.

À luz das principais concepções de Schenker para a elaboração de uma interpretação, examinaremos se elas dialogam com as concepções dos seguintes teóricos atuais: Taruskin (1995), Butt (2004), Berry (1989) e Rothstein (1995).

---

<sup>67</sup> Contudo, é válido ressaltar que o gráfico em multiníveis de Schenker traz, intrínseco a si, uma interpretação do analista, a qual muitas vezes decorre de sua experiência como performer.

## 2.1 Schenker e seus Estudos Musicológicos

Heinrich Schenker foi um importante teórico do século XX; seus escritos têm sido amplamente estudados<sup>68</sup> e traduzidos principalmente para a língua inglesa. Schenker também foi pesquisador dos manuscritos e, como editor das obras dos grandes mestres da música germânica, defendia que as fontes primárias (manuscritos do compositor e copistas) deveriam ter precedência às interferências dos editores. A preocupação de Schenker era a de conservar a obra mais próxima do original do compositor. Sobre isso, Cook afirma:

“O principal objetivo de Schenker como editor era ser fiel às intenções do compositor. Esta não era, obviamente, uma ideia nova. Em seu *Versuch, C. P. E. Bach* já dizia que os artistas deveriam evitar distorções das ‘*intenções do compositor*’. No século XIX, compositores como Beethoven e Berlioz enfatizaram a importância de tocar a música exatamente como o compositor a escreveu, enquanto Mendelssohn e Brahms impuseram a mesma obrigação ao editor.”<sup>69</sup> (COOK, 1991, p. 82, tradução nossa)

Segundo Bent (2018), Schenker também recomendava os estudos de manuscritos aos seus alunos, enfatizando a importância de observar e analisar os documentos históricos e aprender com eles<sup>70</sup>. A insistência de Schenker para investigar a música diretamente a partir dos manuscritos tinha um propósito: conhecer o processo de composição da obra. Essa ideia o acompanhou até o fim de sua vida. Em *Free Composition* (1979), ele ainda observa:

---

<sup>68</sup> Bent (1987), Siegel (1990), Cadwallader (1990), Forte e Gilbert (1992), Schachter (1999), Rothstein (2001), Cook (2007), Fraga (2009).

<sup>69</sup> “Schenker’s principal aim as an editor was to be faithful to the composer’s intentions. ‘This was not of course a new idea. In his *Versuch, C. P. E. Bach* was already saying that performers should avoid distorting the composer’s intentions.’ In the nineteenth century, composers like Beethoven and Berlioz emphasized the importance of playing music exactly as the composer wrote it, while Mendelssohn and Brahms enjoined the same obligation on the editor.” (COOK, 1991, p. 82)

<sup>70</sup> “Schenker’s work with photostat copies of sources prompted him to propose the establishment of an archive of copies of “musical master manuscripts,” available for consultation by scholars. This took shape in 1927 as the *Photogrammarchiv*, located in the Austrian National Library, with Schenker’s pupil Anthony van Hoboken as its archivist. By 1934, it already held over 30,000 pages, and it continued to grow thereafter. In the *Archive of the Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna there was a Brahms autograph manuscript that bore testimony to the composer’s interest in contrapuntal technique and wide knowledge of the musical repertory and history of theory, which recorded 140 instances of parallel fifths and octaves in music from the mid-16th to the mid-19th century; some Brahms regarded as unacceptable, others as tolerable, others as entirely acceptable. For many years, Schenker had had his students study this manuscript, and in 1933 to mark the centenary of Brahms’s birth he published a facsimile of this eleven-page source with commentary.” (BENT, 2018)

“Qualquer um que tenha visto esboços dos grandes compositores deve ter encontrado conduções melódicas que são muito mais do que breves ideias ou meras sugestões. Essas progressões que conduzem a voz realmente apresentam metas estruturais e caminhos para elas de uma maneira que só poderia se originar da ampla inspiração de um gênio. (...) Portanto, um estudo minucioso dos grandes esboços dos mestres é muito necessário. Esses esboços revelam a coerência musical e seu processo de evolução.”<sup>71</sup> (SCHENKER, 1979, p. 7, tradução nossa)

Em esboços ou obras originais, podem-se encontrar informações valiosas sobre como se deu o planejamento do compositor, suas observações e principalmente as conduções melódicas e progressões harmônicas que deram origem à composição e indicam as metas estruturais. Contêm também fraseados, dinâmicas que o compositor da obra escreveu, mas sem indicações colocadas pelos editores ou intérpretes, que, na visão de Schenker, violavam o texto. No livro *The Art of Performance*, especificamente em seu segundo capítulo, Schenker traz mais um motivo pelo qual se deve recorrer ao manuscrito do compositor, que é o modo de confecção das edições, que mudou de cópias feitas à mão para a reprodução mecanicamente impressa. Segundo o autor, os traçados da grafia manual guardavam detalhes que passariam despercebidos numa edição impressa por máquinas (2000, p. 86). Estes fatos demonstram como Schenker valorizava a originalidade e as informações adquiridas de maneira autêntica, transmitidas a partir da obra.

Schenker advogava em favor da restituição de edições das partituras às suas versões originais – a fim de reconstruir a composição mais fielmente possível à ideia original. Cabe não só ao editor, mas também ao intérprete, buscar as informações em manuscritos, em cartas, e tentar reconstruir o processo da escrita do compositor. Segundo Cook:

“O principal objetivo de Schenker como editor era ser fiel às intenções do compositor. (...) E essa foi a posição que editores como Bischoff adotaram: eles poderiam dizer ser fiéis às intenções do compositor, mas o que eles geralmente queriam dizer era ser fiéis ao que o compositor escreveu. Ora, isso pode ser chamado de abordagem positivista da questão das intenções dos compositores, e não é de forma alguma o único caminho possível.”<sup>72</sup> (COOK, 1991, p. 82, tradução nossa)

---

<sup>71</sup> “Anyone who has seen sketches by the great composers must have encountered voice-leading progressions which are far more than brief ideas or mere suggestions. These voice-leading progressions really present structural goals and the paths to them in a manner which could only stem from the far-flung inspiration of a genius. (...). Therefore, a thorough going study of the extant sketches of the masters is most necessary. These sketches reveal musical coherence in the process of evolution.” (SCHENKER, 1979, p. 7)

<sup>72</sup> “Schenker's principal aim as an editor was to be faithful to the composer's intentions. (...) And this was the position which editors like Bischoff adopted: they might speak of being faithful to the composer's intentions, but what they generally meant was being faithful to what the composer wrote. Now this might be called the positivist approach to the issue of composers' intentions, and it is by no means the only possible one.” (COOK, 1991, p. 82)

A afirmação de Cook elucidada o significado da expressão “revelar as intenções do compositor”, que tanto Schenker almejava. Um ponto importante a ser observado é a questão da tradução dos textos de Schenker do alemão para o inglês<sup>73</sup>. Verificar o significado do texto original, em alemão, nos ajuda a compreender a expressão “intenção do compositor”: a palavra *vorsatz*, em alemão, traduzida como “intenção”, pode significar também premeditar, pretender ou planejar. Essa confusão foi gerada pelas sucessivas traduções da palavra *vorsatz*, do alemão para o inglês e depois para o português, fazendo com que o significado inicial se perdesse.

Schenker almejava reconstruir o planejamento do compositor, delineando o caminho inverso (da obra finalizada, ou seja, da superfície musical em direção à estrutura fundamental), apontando a estrutura fundamental e os demais níveis estruturais (por meio do gráfico em multiníveis). Este estudo possibilita uma compreensão tridimensional da obra e viabiliza uma performance musical com profundidade e diferentes relevos. Este processo de reconstrução proposto por Schenker inclui estudos dos esboços disponíveis e dos textos originais, manuscritos das obras ou cartas dos compositores sobre elas. Deste modo, havia a possibilidade de verificar o planejamento do compositor<sup>74</sup>, abarcando os rascunhos, as bases (como progressões harmônicas e linhas melódicas principais) e o desenvolvimento do projeto, no caso, da composição.

A preocupação de Schenker para que se mantenha a autenticidade nas edições torna-se ainda mais justificada se considerarmos seu contexto. No primeiro volume de *The Masterwork in Music*, Schenker escreve o artigo: *Abolish The Phrasing Slur*, abordando a questão das ligaduras adicionadas pelos revisores, que não estão nos manuscritos originais, às edições. Tais ligaduras se referem ao modo de execução dos motivos ou fragmentos, ou ainda, são adicionadas para indicar a arcada a ser executada pelas cordas. Seja como for, Schenker considera um atrevimento, argumentando que, ao se comparar o editor a um dramaturgo, o segundo não prescreve ao ator como deve ser a execução, apenas pode indicar o efeito que quer, mas o modo de interpretação é de responsabilidade do ator (SCHENKER, 1925, pp. 19-20).

---

<sup>73</sup> No prefácio de *Free Composition* (p. xiii), Oster comenta a dificuldade de traduzir os textos de Schenker para o inglês. Schenker tinha um estilo próprio de comunicar suas ideias, assim há muitas peculiaridades em seu texto.

<sup>74</sup> Pelos motivos descritos acima quanto aos problemas de sucessivas traduções, a autora não utilizará o termo “intenção” do compositor na tradução do inglês (*intention*), pois não se refere ao contexto e ao sentido referido por Schenker.

No final do século XIX e início do XX, várias correntes filosóficas e ideológicas permearam os escritos de Schenker<sup>75</sup>. Como crítico musical, seu contexto e sua visão de mundo influenciaram constantemente seus escritos. Schenker viveu em um tempo em que o comércio editorial crescia, em que intérpretes adicionavam suas escolhas interpretativas à partitura e as comercializavam. Logo, alteravam o texto do compositor; ou seja, o foco estava nos virtuosos – no culto à expressividade e à personalidade do gênio. Por outro lado, a história se encaminhava para o afastamento da tonalidade, com a Segunda Escola de Viena. Sobre essa insistência de Schenker com as fontes originais, Cook comenta em seu artigo:

“Para Schenker, a edição significava restaurar as obras-primas do passado ao seu estado autêntico (...), garantindo sua sobrevivência em um mundo que, aos seus olhos, perdeu a capacidade de apreciar sua importância. Tal edição exigia respeito pelas obras-primas e um profundo entendimento delas; daí a extraordinária virulência com que Schenker atacou editores como Bülow, que, a seu ver, carecia dessas qualidades. Em seu estudo da Sinfonia em Sol menor, Schenker escreveu: ‘As edições das obras de Mozart não têm mais nada em comum com os manuscritos originais’. E acrescentou: ‘Então Mozart está morto?’”<sup>76</sup> (COOK, 1991, p. 78, tradução nossa)

Saber o que o compositor deseja, o que ele “pensava” quando escreveu, qual a “vontade do compositor” no ato da composição não tem lógica ou possibilidade para Schenker. No entanto, a tarefa possível reside na busca de procurar aplicar na música e na performance os estilos de cada compositor ou o espírito da época da composição, motivo pelo qual Schenker recomendava aos seus alunos recorrer às cartas dos compositores ou aos tratados. Esse conhecimento, em sua opinião, contribuiria para o enriquecimento musical e coerência da performance. O que não está esboçado em documentos históricos (como manuscritos ou cartas), não há como adivinhar e permanecerá uma incógnita para nós. Schenker propõe um método de análise, não para revelar a imaginação, vontade ou pensamentos do compositor, mas para investigar o planejamento da composição baseado no que se pode observar nos manuscritos ao longo da vida do compositor e por meio dos gráficos em multiníveis.

---

<sup>75</sup> Vide *Free Compositon*, p. xiii; 3; 4; 6. Schenker cita filósofos e expressa algumas ideologias de seu tempo.

<sup>76</sup> “*For Schenker, editing meant restoring the masterworks of the past to their authentic state (...) and thereby ensuring their survival in a world that, in Schenker's eyes, had lost the capacity to appreciate their significance. And such editing called for respect for the masterworks and a profound understanding of them; hence the extraordinary virulence with which Schenker attacked editors such as Bülow, who in his view lacked these qualities. In his study of the G minor Symphony, Schenker wrote: 'Editions of Mozart's works no longer have anything in common with the original manuscripts.' And he added: 'Then is Mozart dead?'*” (COOK, 1991, p. 78)

“Eu não pretendo dizer como a inspiração vem sobre o gênio para declarar com certeza qual parte do plano intermediário ou do plano frontal se apresenta à sua imaginação: em última instância, alguns segredos sempre permanecerão inacessíveis para nós.”<sup>77</sup> (SCHENKER, 1979, p. 9, tradução nossa)

Visto que Schenker escreveu muito no decorrer de sua vida, seus textos incluem: críticas para jornal sobre a vida musical em Viena; artigos em edições de partituras e em análises; escritos teóricos; páginas e páginas de seus diários; e correspondências diversas. Apesar de sua obsessão pela fidelidade aos originais, em alguns momentos, o conhecimento profundo do material, da obra e do compositor o levou a, contraditoriamente, considerar deslizes algumas pequenas inconsistências na obra original, a exemplo do comentário de Cook:

“Ele [Schenker] atribui particular importância aos manuscritos como evidência sobre as intenções do compositor, mas não hesita ocasionalmente em anulá-los: no caso do *Estudo n.º 5, op. 10* de Chopin, por exemplo, há um  $Mib_3$  que Schenker confiantemente trata como um deslize da caneta, sob o argumento de que a voz principal exige um  $Solb_3$  (‘Condução vocal é uma entidade superior a Chopin’, observa ele). Assim, devemos dizer que é a compreensão do contexto musical do trabalho como uma entidade ideal – como um conjunto de efeitos composicionais corretamente deduzidos da partitura – que é aplicada à performance.”<sup>78</sup> (COOK, 2013, p. 37, tradução nossa)

Outro exemplo sobre a flexibilidade de Schenker em relação à autoridade da partitura é quando parte dela está faltando nos manuscritos. Cook comenta que a saída que os editores utilizavam para resolver esse impasse era usar as técnicas de reconstrução adaptadas da filologia, ou da escolha do “melhor texto” para substituir a parte faltante, ou ainda uma resposta que concordasse com ambas as partes. Schenker parecia ignorar este tipo de técnica, e, em casos como esses, se ele, a partir de seus estudos, considerasse que o contexto musical indicasse a mudança de alguma nota, assim o faria.

---

<sup>77</sup> “I would not presume to say how inspiration comes upon the genius, to declare with certainty which part of middleground or foreground first presents itself to his imagination: the ultimate secrets will always remain inaccessible to us.” (SCHENKER, 1979, p. 9)

<sup>78</sup> “He attributes particular importance to autographs as evidence of composer’s intentions, but does not hesitate on occasion to overrule them: in Chopin’s *Etude op. 10 no. 5*, for example, there is an  $e_b3$  that Schenker (1994: 98) confidently treats as a slip of the pen, on the grounds that the voice leading demands  $g_b3$  (‘voice-leading is a higher entity than Chopin’, he remarks). So properly speaking we should say that it is the understanding of the work as an ideal entity – as a set of compositional effects correctly deduced from the score – that is applied to the performance.” (COOK, 2013, p. 37)

“Para ele, se o manuscrito do compositor estiver perdido, a única base adequada para reconstruir o que o compositor deve ter escrito é uma compreensão completa do conteúdo musical; e se isso significar mudar as notas nas fontes, que assim seja. Consequentemente, discussões de leituras textuais nas anotações de Schenker à Fantasia e Fuga ‘Cromáticas’ invariavelmente tomam a forma de dar razões musicais pelas quais uma leitura deve ser preferida à outra.”<sup>79</sup> (COOK, 1991, p. 80, tradução nossa)

Tanto no caso do Estudo de Chopin quanto no caso de J. S. Bach, Schenker anexou textos às edições das partituras, fundamentando suas alterações ou adições e explicando o porquê de considerar o que estava fazendo como a solução mais correta. Schenker critica duas edições de sua época, onde os editores acrescentam barra dupla indicando o fim do trecho; para ele, há dois problemas: o primeiro, a alteração do texto original; o segundo, acrescentar a barra dupla de maneira errada, já que o fim da seção se daria em outro compasso. Schenker propõe a retomada da edição crítica, e assim o faz nas edições que elabora, apontando possíveis inconsistências existentes nas cópias manuscritas:

“Já se pode ver, a partir desse exemplo, quão urgente é a necessidade de um texto autêntico: um texto baseado em manuscritos e primeiras edições, lido não apenas de maneira filológica e diplomaticamente correta, mas também musicalmente. Pela exata realização [performance] da música dos mestres claramente sentida e considerando a notação escrita por eles, pode-se então alcançar uma plasticidade na performance que possivelmente permite que a peça apareça visivelmente, em luz e sombra.”<sup>80</sup> (SCHENKER, 2000, p. 6, tradução nossa)

Em um período histórico que defendia a liberdade de expressão e em que o artista (ou *performer*) era colocado no centro das atenções, juntamente com sua virtuosidade e sua independência com relação às suas escolhas interpretativas, Schenker mostrava-se completamente avesso a essa realidade, ou seja, avesso ao culto ao gênio, culto esse que, para ele, gerou um pedantismo que trouxe consequências para a prática interpretativa vinculada ao exibicionismo técnico dos instrumentistas (SCHENKER, 2000, resumo da contracapa).

---

<sup>79</sup> “For him, if the composer’s autograph is missing, then the only adequate basis for reconstructing what the composer must have written is a thorough understanding of the musical content; and if that means changing the notes in the sources, so be it. Accordingly, discussions of textual readings in Schenker’s annotations to the ‘Chromatic’ Fantasy and Fugue invariably take the form of giving musical reasons why one reading is to be preferred to another.” (COOK, 1991, p. 80)

<sup>80</sup> “One can already see from this example how urgent the need for an authentic text is: a text based on manuscripts and first editions, read not only in a philologically diplomatically accurate manner but also musically. By the exact realization of the masters’ clearly felt and considered mode of notation one can then achieve a plasticity of performance that virtually allows the piece to appear bodily, in light and shade.” (SCHENKER, 2000, p. 6)

Schenker também fazia “culto” ao gênio, mas os gênios para ele eram os compositores germânicos (começando em J. S. Bach até o último, Brahms) e não a celebridade do intérprete e sua vontade. É exatamente a essa quebra de paradigma que Schenker se propõe, apontando críticas sobre isso em textos anexos ao livro *The Art of Performance* (2000), intitulados *On the Degeneracy of the Virtuoso*<sup>81</sup>.

## 2.2 Ferramenta de Análise: Objetivo Inicial

A ferramenta de análise de Schenker foi desenvolvida inicialmente para auxiliar seus alunos de piano a se desenvolverem musicalmente e elaborarem suas interpretações de maneira coerente, baseada nos elementos da composição (nos planos estruturais); desse modo, não seriam dependentes apenas de suas intuições. Por isso, faz-se importante o entendimento da partitura e de sua construção: é necessário compreender a maneira como os planos de fundo e intermediário se desdobram, isto é, se desenvolvem mediante ao que Schenker chamou de progressões lineares. “A Progressão Linear (*Linear Progression, Zug*), é a progressão de graus conjuntos abrangendo uma terça ou mais e que conecta as notas de uma ou mais harmonias. A Linha Fundamental é uma progressão linear no plano de fundo” (FRAGA, 2006, p. 92). Progressão linear é a condução melódica subjacente a determinado trecho, ou seja, é a sequência de graus conjuntos intrínsecos às harmonias vigentes. Schenker acreditava que a obra trazia dentro de si um significado intrínseco, vinculado à condução de vozes dos estudos de contraponto, que não se curvava ao desejo do intérprete, e sim o contrário. A maneira como o discurso musical foi construído é imutável; Schenker interpreta essa construção de maneira linear, a partir de regras do contraponto, como: notas de passagem, bordaduras, notas vizinhas (bordadura incompleta ou apoiatura). As progressões lineares (os graus conjuntos nos planos intermediários) são encontradas considerando o caminho percorrido, partindo das regras de condução vocal tais como originárias do contraponto fundamental (sintetizado no contraponto de espécies). O tratamento da progressão linear pode passar por “desvios” ou “atrasos”, onde cada nota pertencente à progressão pode receber uma elaboração que a expanda, como bordadura ou arpejo. Quando as notas pertencentes à progressão linear recebem essas ornamentações ocorre um prolongamento; isto significa que uma única progressão linear contém ou pode conter

---

<sup>81</sup> Os compositores posteriores a Brahms também não escaparam das críticas de Schenker em *The Decline of the Art of Composition*, traduzido por William Drabkin.

diversos prolongamentos. Ao discorrer sobre o que é imutável em uma composição, Rothstein comenta:

“Em outro ponto do Entwurf, Schenker articula o que talvez seja o ponto mais importante: toda performance vem de dentro, não de fora. A performance deve vir de dentro da obra musical; a obra deve respirar por seus próprios pulmões, pelas suas progressões lineares, notas vizinhas, notas cromáticas, modulações... Sobre essas, naturalmente, não podem existir interpretações diferentes.”<sup>82</sup> (ROTHSTEIN, 1984, p. 10, tradução nossa)

A partir disso, verifica-se que o que deve permanecer inalterável é a escrita da peça: sua melodia, elaborações e harmonia. Os parâmetros composicionais da obra não sofrem alterações, e é nesse âmbito que Schenker afirma que há apenas uma maneira de compreendê-los. Mesmo com toda a importância que Schenker dava aos textos originais e à fidelidade à escrita do compositor, com a exceção do Estudo de Chopin e da Fantasia e Fuga de J. S. Bach, Schenker reconhece que o intérprete tem seu papel e carrega consigo uma responsabilidade.

É na busca desta interação entre o estudo da partitura original e a interpretação (ou performance musical) que Schenker elabora sua teoria sobre a coerência orgânica e as camadas estruturais (*schicht*), resultando em sua ferramenta de análise que visa refazer esse planejamento do compositor, mais precisamente o processo da composição. *Free Composition* (SCHENKER, 1979) é a obra final onde ele consolida seus estudos dos esboços de progressões lineares, que havia iniciado em suas edições de J. S. Bach, C. P. E. Bach e das sonatas de Beethoven. Em *Free Composition*, Schenker explica como sua teoria é sistematizada, apontando sua aplicabilidade em obras do repertório tonal. Traz indicações sobre a função do intérprete<sup>83</sup> e sua incumbência de evidenciar as progressões lineares de cada plano estrutural.

Por meio de uma série de camadas estruturais cada vez mais detalhadas, alcançamos a partitura real, com todos os seus detalhes. Os três níveis principais pertencentes a este processo de composição são: plano de fundo, intermediário e frontal (ou plano de superfície), estas camadas formam o plano estrutural (*Ursatz*) da obra (NEUEMEYER; TEPPING, 1992).

---

<sup>82</sup> “At another point in the Entwurf, Schenker articulates what is perhaps the most important point: All performance comes from within, not from without. Performance must come from within the work; the work must breathe from its own lungs—from the linear progressions, neighboring tones, chromatic tones, modulations.... About these, naturally, there cannot exist different interpretations.” (ROTHSTEIN, 1984, p. 10)

<sup>83</sup> *Free Composition* não é uma obra para aprender a fazer os gráficos criados por Schenker, que não publicou nenhuma obra sobre como realizar gráficos à sua maneira. Os gráficos mostram como a coerência orgânica contida nas obras se sustenta. Fornecem-nos direções para movimentos e a revelação de progressões lineares que foram elaboradas através das figurações melódicas.

O plano de fundo é análogo à estrutura fundamental (*Ursatz*), e é composto pela Linha Fundamental (*Urfinie*) e pelo arpejo do baixo I, V, I. A Linha Fundamental é a linha melódica estrutural descendente em relação à tônica. Existem três tipos de estrutura fundamental que são relacionadas às diferentes possibilidades de Linha Fundamental, que pode se iniciar a partir da terça, quinta ou oitava da tríade de tônica, e faz o caminho descendente por graus conjuntos até alcançar a tônica final (esta última é raramente encontrada):

- 1)  $\hat{3}, \hat{2}, \hat{1}$     ou    2)  $\hat{5}, \hat{4}, \hat{3}, \hat{2}, \hat{1}$     ou    3)  $\hat{8}, \hat{7}, \hat{6}, \hat{5}, \hat{4}, \hat{3}, \hat{2}, \hat{1}$   
           I V I                                I    V I                                I                                V I

Praticamente todas as obras tonais possuem o mesmo plano de fundo ou a mesma estrutura fundamental; o que as diferencia é a maneira como os compositores as ornamentam, as desdobram. O plano intermediário (*middleground, mittlegrund*) é a camada entre o plano de fundo e o plano frontal e pode ser subdividido em mais de um gráfico multinível, dependendo da complexidade da textura. O último plano a compor as camadas estruturais é o plano frontal (*Foreground, Vordergrund*) que é o plano mais semelhante à superfície musical (a partitura pronta). Neste plano, são omitidas apenas as ornamentações mais superficiais (como trinados, apojeturas, bordaduras) e notas repetidas, evidenciando maiores detalhes do desdobramento composicional quando comparado ao plano intermediário.

É válido ressaltar que cada um dos planos em gráficos multiníveis é considerado como parte de uma análise conjunta, e não de maneira autônoma, não há grau de hierarquia ou de importância entre eles (SALZER, 1982). Cada um dos planos propicia o entendimento da estrutura composicional da peça em maior ou menor detalhamento de seu desdobramento, possibilitando uma leitura tridimensional da obra.

Schenker nos diz que as mais variadas e ricas fontes de interpretação podem ser ensinadas e aprendidas quando as construímos a partir dos planos estruturais. É exatamente o comprometimento do intérprete com a orientação a respeito dos objetivos do movimento

concedida pelas progressões lineares que o afastará de uma performance baseada exclusivamente<sup>84</sup> em seu gosto pessoal (SCHENKER, 1979, p. xxiii).

Assim sendo,

“A interpretação [performance] de uma obra musical pode basear-se apenas na percepção da coerência orgânica dessa obra. [...] O instrumentista que tem consciência da coerência de uma obra encontrará meios interpretativos que possibilitam tornar essa coerência audível. Aquele que executa dessa forma tem o cuidado de não destruir as progressões lineares; uma vez destruídas, nossa participação [como ouvintes] seria interrompida. Tampouco ele irá superestimar o valor da barra de compasso, que não indica nem progressões nem sua direção. Consequentemente, o conceito de plano de fundo, plano intermediário e plano frontal tem uma importância prática decisiva para a interpretação.”<sup>85</sup> (SCHENKER, 1979, p. 8, tradução nossa)

Reconhecer as conduções melódicas e harmônicas fundamentais, discerni-las de seus desdobramentos e enxergar a arquitetura da obra oferecem um direcionamento para a *performance* musical. As progressões lineares durante a peça podem não coincidir com seções formais. Para Schenker, a estrutura diz respeito ao movimento harmônico e vocal em larga escala, e não à sua organização formal. Nesse sentido, tais progressões transcendem os elementos da superfície, não ocorrendo necessariamente uma cesura no discurso a cada vez que nos depararmos com o final de uma seção, por exemplo. O objetivo do movimento se torna mais amplo, é válido ressaltar, pois o fim do movimento tem correspondência direta com o fim da progressão linear, o que pode viabilizar um discurso musical mais fluente.

“Todas as soluções interpretativas propostas por Schenker dialogam com a estrutura fundamental e lhe são subordinadas. Ele irá chamar de ‘síntese’ (Synthese) a conexão entre os níveis fundamental e externo, através dos processos prolongacionais que ocupam os níveis intermediários. Em outras palavras, a síntese interpretativa é a identificação da unidade orgânica da obra, objetivo maior e traço original do pensamento schenkeriano.” (BARROS; GERLING, 2007, p. 143)

Mediante estas afirmações (SCHENKER, 1979, p. xiii e p. 8), ele propõe algumas restrições ao intérprete, tais como: o intérprete deve ser fiel à originalidade da escrita do compositor; seguir as orientações deixadas por ele no que tange à sua obra; considerar seu

---

<sup>84</sup> Ou seja, adicionar efeitos e elementos à performance musical conforme o gosto pessoal não é negado por Schenker, ele apenas recomenda que não se utilize somente a intuição ou o gosto pessoal como referência.

<sup>85</sup> “*The performance of a musical work of art can be based only upon a perception of that work’s organic coherence (...). The player who is aware of the coherence of a work will find interpretative means which allow the coherence to be heard. He who performs in this way will take care not to destroy the linear progressions; such destruction would paralyze our participation. Nor will he overestimate the value of the bar line, which indicates neither linear progression nor direction. Consequently, the concept of background, middleground, and foreground is of decisive and practical importance for performance.*” (SCHENKER, 1979, p. 8)

contexto e estilo. O desafio para o intérprete surge quando não há praticamente nenhuma recomendação nesses materiais e, se houver, tais recomendações podem ser bem subjetivas. Outro ponto a ser considerado é que simplesmente o intérprete pode não ter a possibilidade de consultar os manuscritos e/ou ter acesso a cartas e ensaios. Para além do preparo e do estudo sobre a obra e sua contextualização, Schenker frisa a importância de o intérprete ser cuidadoso e procurar não destruir as progressões lineares; sua responsabilidade está também em revelar o plano estrutural da obra<sup>86</sup> e devolver vida a ela. Contudo, essas são apenas algumas recomendações de Schenker (2000) para a performance de uma obra musical.

Partindo deste ponto, as questões que nos afligem são: 1) Como trazer à obra “a expressividade”, devolver vida à peça, sem se basear no gosto pessoal? 2) Quais os meios interpretativos que possibilitam tornar a coerência orgânica audível, e não destruir a direção dos movimentos e das progressões lineares?

Essas respostas não serão encontradas em *Free Composition* (SCHENKER, 1979), o que poderíamos supor, já que a obra é considerada como o coroamento das ideias de Schenker. No entanto, *Free Composition* é a demonstração de sua teoria sobre coerência tonal e plano estrutural, abordando as funções do intérprete e sugestões para performance de maneira abstrata ou geral. Para auxiliar na resolução dessas questões é necessário observar excertos dos escritos de Schenker anteriores a *Free Composition*, onde ele trabalha esses pontos de maneira mais concreta e prática, mas um tanto fragmentada. Para explorar esse assunto, o estudo do livro *The Art of Performance* (SCHENKER, 2000) e dos artigos de Burkhart (1983), Rothstein (1984)<sup>87</sup> e Cook (1995) se faz útil, necessário e esclarecedor.

---

<sup>86</sup> Cook comenta que o princípio que rege o intérprete, ou o artista, ao revelar a estrutura de uma obra, se relaciona não só com o princípio estruturalista, mas também dialoga com os conceitos de Bauhaus, escola alemã de arquitetura, artes plásticas e design, fundada em 1919. “A ideia de que a estrutura deveria ser trazida para fora, revelada aos ouvintes, reflete a estética da Bauhaus ou do modernismo internacional, como incorporada no slogan ‘a forma segue a função’ e vista na arquitetura modernista dos períodos entre guerras e pós-guerra. Na medida em que Schenker pode ser considerado um modernista, seu modernismo era da variedade vienense, da qual a ideia de ocultação é uma metáfora muito mais característica.” (COOK, 2013, p. 38) “*The idea that structure should as a matter of course be brought out, disclosed to listeners, reflects the aesthetics of Bauhaus or international modernism, as embodied in the slogan ‘form follows function’ and seen in the modernist architecture of the interwar and post-war periods. To the extent that Schenker can be regarded as a modernist at all, his modernism was of the Viennese variety, of which the idea of concealment is a much more characteristic trope.*” (COOK, 2013, p. 38)

<sup>87</sup> Burkhart, Rothstein e Schachter são considerados pedagogos da performance, baseados na teoria schenkeriana.

### 2.3 Elaboração da Interpretação

Apesar de seu aparente desprezo a determinado tipo de intérprete e o apoio à isenção de ideias pessoais e arbitrárias – isto é, ideias “injustificadas”, aleatórias, adicionadas pela vontade do intérprete, segundo ele, apenas para envaidecer-se –na performance (SCHENKER, 2000, p. 83). Schenker fez inúmeras análises, edições com observações e sugestões de “efeitos” a serem incluídos na interpretação. Pretendia escrever um tratado sobre a “Arte da Performance” (traduzido literalmente do alemão “Arte da Reprodução”) com o objetivo de abordar exatamente um conteúdo prático. Seus escritos e teoria voltados para a interação entre estudos dos originais, análise (abordando harmonia e contraponto) e performance mostram o zelo que tinha em relação a esse assunto.

A elaboração da interpretação musical (ou da performance) para Schenker inclui o entendimento da obra como um todo, respeitando-se sua leitura de plano estrutural e de unificação tal como elaborada pelo compositor, por meio do movimento tonal e das progressões lineares básicas.

Schenker sugere que não devemos destacar cada novo início pertencente à forma segmentando cada seção com cesura. A estrutura da peça para Schenker são as camadas estruturais (*schicht*), construídas a partir das progressões lineares. Desse modo, o intérprete poderia supor que, para comunicar a estrutura fundamental da obra, pode-se destacar as notas das progressões lineares aumentando sua intensidade dinâmica, ou dividir o discurso musical criando-se cesuras após o alcance da meta local. Porém, Schenker não quer dizer que tais progressões devam ser enfatizadas nota a nota; apenas afirma que, uma vez ciente de sua coerência orgânica, encontrará meios interpretativos que permitam que essas sejam ouvidas (1979, p. 8).

Em outras palavras, as orientações para o intérprete não são explícitas e cabe a ele descobrir e promover meios criativos para trazer vida à obra. Burkhart (1983) oferece indicações sobre como explorar a liberdade do intérprete e quais escolhas interpretativas se podem implementar pelo seu estilo pessoal: “são meios específicos de execução” que incluem “articulação, colorido das notas, ritmo, dinâmicas ou uma combinação desses elementos”. O conhecimento das notas estruturais tornará a aplicação de suas escolhas interpretativas mais coerentes. Segundo Cook, “a linha tênue que Burkhart percorre entre liberdade e restrição

tem suas origens nos escritos de 1911 [*The Art of Performance*] de Schenker” (2013, p. 37)<sup>88</sup>.

Segundo Schenker:

“Especificamente, a performance das obras clássicas deve ser moldada de forma livre e expressiva. Todos os contemporâneos relataram entusiasticamente as performances infinitamente livres e coloridas de J. S. Bach, C. P. E. Bach, Mozart e Beethoven, Mendelssohn e Brahms, tudo o que deveria ser tomado como evidência para esse fato. Se alguém acrescenta o que pode ser encontrado em ensaios e cartas escritas por eles, então não se pode senão convencer-se de que sua música é executada corretamente apenas se for tocada com a máxima liberdade.”<sup>89</sup> (SCHENKER, 2000, p. 70, tradução nossa)

Ao longo dos anos em que Schenker escreveu, ocorreram alterações em sua perspectiva pelo amadurecimento dos conceitos, pela aquisição de novos conhecimentos e por mudança de prioridades. Passou por uma mudança de foco: de uma teoria da performance (que não foi finalizada) para a teoria da coerência tonal (concluída e consolidada em *Free Composition*). Consequentemente, associar e equilibrar as recomendações práticas aos princípios da teoria é um desafio. Esse caminho é trilhado por professores conhecidos, de performance schenkeriana ou schenkerianos modernos, como Carl Schachter, William Rothstein e Charles Burkhart, que buscam conciliar o conhecimento da teoria aplicada à performance. Sobre essa tensão entre teoria e prática e os momentos em que ambas se contrapõem, Cook explica:

“(…) Ao contrário, eles [schenkerianos modernos] se basearam quase que exclusivamente em duas fontes: o livro de fragmentos de 1911 [*The Art of Performance*], cuja meta não concretizada era estabelecer uma teoria coerente da performance, e os escritos das décadas de 1920 e 1930, nos quais a teoria e a análise schenkeriana assumem a forma que conhecemos hoje, mas estão apenas esporadicamente conectadas à performance. No entanto, o pensamento de Schenker em 1911 era muito diferente do que mais tarde se tornou, e isso significa que essas fontes estão muito desajustadas uma com a outra.”<sup>90</sup> (COOK, 2013, p. 35, tradução nossa)

---

<sup>88</sup> “And on the final page of his article he writes that ‘The particular means of execution – be it articulation, rhythm, tone color, dynamics, or a combination of these – that the player employs to interpret the diminutions on the surface will depend ultimately on his personal style’. But, Burkhart continues (112), ‘he cannot even recognize the diminutions, much less interpret them, until he knows what is being ‘diminuted’ – has a clear conception of the underlying levels. In other words, only when he is aware of the “main” tones can he perceive the diminutions and perform them in the light of the main tones’. The fine line that Burkhart treads between freedom and constraint has its origins in Schenker’s 1911 writings.” (COOK, 2013, p. 37)

<sup>89</sup> “Specifically the performance of Classical works must be shaped freely and expressively. All that contemporaries have reported enthusiastically about the infinitely free and colorful performances of J. S. Bach, C. P. E. Bach, Mozart and Beethoven, Mendelssohn and Brahms, all that should be taken as evidence for this fact. If one adds what can be found in essays and letters by these masters, then one cannot but become convinced that their music is performed correctly only if it is played with the utmost freedom.” (SCHENKER, 2000, p. 70)

<sup>90</sup> “Instead they have drawn almost exclusively on two sources: the book fragments from 1911, the unrealised aim of which was to set out a coherent theory of performance, and the writings from the 1920s and 1930s in which Schenkerian theory and analysis take on the form in which we know them today, but are only sporadically

## 2.4 Elementos Interpretativos

O livro de fragmentos *The Art of Performance* (SCHENKER, 2000 [1911]), é uma publicação póstuma. Embora Schenker pretendesse escrever um tratado para a performance, não completou o projeto. O conteúdo do livro *The Art of Performance* é um compêndio de anotações, com observações e recomendações de Schenker em relação à exposição, reprodução e performance da obra. Os escritos de 1911, *The Art of Performance* (SCHENKER, 2000), unidos às recomendações para a performance que Schenker oferece em prefácios ou notas de rodapé das suas edições, análises, artigos – em *Der Tonwille I* (SCHENKER, 2004 [1921]) e *Der Tonwille II* (SCHENKER, 2005 [1923-24]), *The Masterwork in Music I* (SCHENKER, 1994 [1925]) e *The Masterwork in Music III* (SCHENKER, 1994 [1930]) – e em sua monografia sobre a *Nona Sinfonia* de Beethoven (escrita em 1912), proporcionam rudimentos a respeito do que seriam esses meios interpretativos utilizados pelo intérprete para dar vida à obra. Esses escritos apontam quais seriam os efeitos a que Schenker se refere que o intérprete pode empregar para expor o plano estrutural da obra e devolver movimento a ela.

Embora Dunsby (1995) comente que a teoria de Schenker tem como objetivo central demonstrar a coerência tonal, o que deve ser relevante para o intérprete, esse último deve atentar a outros elementos além da coerência orgânica. Pode-se classificar esses efeitos, segundo Schenker (2000), nas seguintes categorias: articulação, acentos, dinâmicas e agógica. O recorte definido para este trabalho abordará dinâmicas, acentos e agógica, pois esses itens serão utilizados tanto na análise das progressões lineares com vistas à interpretação da *Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68* (Capítulo 5), quanto no estudo e comparações das interpretações dessa obra dos maestros Furtwängler e Celibidache (Capítulo 6).

### 2.4.1 Dinâmicas

Em relação à execução das dinâmicas, Schenker (2000) julga equivocada considerá-las apenas pelo aspecto de que possuem forças físicas diferentes a serem aplicadas, visto que essa força física não é algo mensurável e absoluto. O *piano* e o *forte* pensados apenas na perspectiva da quantidade física de som são as condições básicas, mas geralmente as únicas aplicadas pelo *performer*. Ele lança o olhar sobre outro possível significado:

---

*linked to performance. However, Schenker's thinking in 1911 was very different from what it later became, and that means these sources are very much out of kilter with one another.*" (COOK, 2013, p. 35)

“(...) dois significados inteiramente diferentes são possíveis: às vezes, *piano* e *forte* na verdade são expressões de intensidade em um sentido puramente físico, comparável a um grande número de instrumentos tocando juntos na orquestra (assim, em um lugar específico em uma peça para piano corresponde a um *f* orquestral com instrumentação completa e ressonante, enquanto *p* corresponde a uma instrumentação mais modesta); outras vezes, no entanto, eles têm um significado que, infelizmente, é sempre negligenciado. Esse significado, indo bem, além da quantidade de força física, refere-se a uma qualidade psicológica de grande elasticidade e relatividade: assim ocasionalmente *forte* pode ser interpretado como tendo ressonância emocional e *piano* como uma expressão do íntimo em vez de significar menos força de som. A partir deste duplo significado, segue-se que apenas o conteúdo da composição pode decidir qual dos dois é apropriado.”<sup>91</sup> (SCHENKER, 2000, p. 39, tradução nossa)

Esse efeito psicológico<sup>92</sup> que Schenker traz como um segundo significado para *piano* e *forte* tem a ver com a execução de nuances e a criação de “sombras”; ou seja, a cor do som, que o *piano* e o *forte* podem proporcionar, é o que Schenker denomina de qualidade do som. As dinâmicas proporcionam mais do que contrastes de intensidade, mas timbres e cores diferentes. Segundo Schenker (2000), somente após a assimilação do segundo significado (qualidade psicológica) que as dinâmicas trazem, é possível entender a engenhosidade das indicações de nuances dos mestres germânicos. A falta do entendimento por parte do intérprete a respeito da qualidade emocional, dramática, que as dinâmicas *p* e *f* proporcionam faz com que, na maioria das vezes, as nuances dentro do *f* desapareçam.

“Como resultado [de não entender as dinâmicas além da força física], os *performers* nunca estiveram particularmente inclinados a reconhecer ou realizar nuances dentro do forte – sejam elas especificamente indicadas ou não. E embora, até certo ponto, os artistas tenham se preocupado com os matizes dentro do piano, eles interpretam forte apenas como uma demonstração de força física. Uma vez que eles [*performers*] são culpados disso, era inevitável que eles entendessem mal até nuances claramente marcadas, exatamente onde os compositores estavam mais inspirados. Basta ver os muitos sombreados sempre recorrentes / *cresc. f* na *Rapsódia op. 79, n.º 1*, de Brahms – virtualmente uma marca registrada desse compositor! –

---

<sup>91</sup> “(...) two entirely different meanings are possible: at times, *piano* and *forte* indeed are expressions of quantity in a purely physical sense, comparable to a large number of parts in the orchestra (thus, in a particular place in the piano work corresponds to an orchestral *forte* with full, resounding instrumentation while *p* corresponds to a more modest instrumentation); at other times, however, they have a meaning that is, unfortunately, always overlooked. This meaning, going well, beyond quantity, refers to a psychological quality of great elasticity and relativity: thus occasionally *forte* can be interpreted as having emotional resonance and *piano* as being less the low point of a physical quantity than an intimate utterance. From this double meaning it follows that only the content of the composition can decide which of the two is appropriate.” (SCHENKER, 2000, p. 39)

<sup>92</sup> Schenker não discorre sobre o exato significado da ‘qualidade ou efeitos psicológicos’. Pode-se supor a partir dos seus escritos que efeitos ou significados psicológicos são elementos que não podem ser mensurados a partir de algo físico, o efeito psicológico pode ocorrer de forma a expressar a qualidade emocional do trecho, propondo uma expressividade dramática que não está escrita literalmente na partitura. Ou seja, qualidade psicológica é relacionada ao intuito do intérprete para a reprodução da obra.

que, semelhantes ao *p cresc. p* significam novamente agitação dentro de um forte geral.”<sup>93</sup> (SCHENKER, 2000, p. 41, tradução nossa)

Em *The Masterwork in Music*, volume III (SCHENKER, 1994), escrito em 1930, ele realiza uma análise da *Sinfonia n° 3* de Beethoven abordando algumas questões a respeito da performance de cada movimento. Ele sugere inserir *crescendo* em determinados pontos, como arpejos e progressões lineares ascendentes. Alerta para o fato de que, se uma progressão linear não acabou, o intérprete não deve inserir um *diminuendo* no trecho somente porque houve alguma indicação ou alteração na superfície musical que aponte um fim, mas deve manter a intensidade até que a progressão seja realmente finalizada (2014, pp. 64-67).

Para Schenker, o *performer* tem a liberdade de executar essas nuances artificialmente (dinâmicas, *crescendo*, *diminuendo*), ou seja, não escritas na partitura, e que elas muitas vezes podem ser subjetivas ou complicadas de se escrever literalmente (ou seja, notar na partitura exatamente como se deseja o efeito). Mas é necessário desenvolver uma autodisciplina para adicionar as nuances à performance, principalmente quando acontecem no *forte* (2000, p. 42). Esse manusear da intensidade, adições de gradações de intensidade e inflexões favorece os impulsos para as dinâmicas escritas e traz vitalidade à obra.

Schenker não é a favor de adicionar essas nuances ao texto musical “oficial”; em suas edições, conserva o texto original e suas sugestões para a performance estão entre parênteses ou notas de rodapé. Além do mais, adicionar certas dinâmicas nas edições pode induzir o intérprete a uma execução equivocada. Por conta do próprio reflexo óptico, o intérprete poderia exagerar na execução da nuance, mas se ele tivesse sido levado pelos seus próprios recursos, essa nuance talvez ocorresse de maneira mais orgânica e suave (SCHENKER, 2000, p. 42).

Na busca de legitimar a liberdade do intérprete em criar inflexões e a inclusão de dinâmicas não escritas é que Schenker critica os editores e seu contemporâneos Strauss, Reger e Mahler. A desaprovação que teve a respeito de Mahler não era por sua habilidade técnica

---

<sup>93</sup> “Far more than nuances within piano, those within forte suffer from being misunderstood; already the basic conception of forte, which unfortunately never is interpreted in any but the physical sense, is entirely erroneous. As a result performers have never been particularly inclined to acknowledge or to carry out shadings within forte – whether they are specifically indicated or not. And while to a degree performers have concerned themselves with shadings within piano, they interpret forte merely as a show of physical strength. Once they were guilty of this, it was inevitable that they should misunderstand even clearly marked nuances, just where these were at their most inspired. One need only see the many, ever-recurring shadings / *cresc. f* in the Rhapsody op. 79, no. 1, by Brahms – virtually a hallmark of this composer! – which, similar to *p cresc. p* again mean agitation within a general forte.” (SCHENKER, 2000, p. 41)

como intérprete ou regente,<sup>94</sup> mas por seu ávido controle como compositor, deixando cada detalhe anotado em sua obra, sem dar espaço ao intérprete para agregar alguma coisa.

“Deve ser considerada uma contrarreacção em nosso tempo ver que as obras dos antigos compositores estão sendo restauradas precisamente ao seu estado original depois de tantas distorções anteriores. No entanto, uma consequência indesejável muito maior ocorre nas marcações de obras modernas (isto é, em Strauss, Reger, Mahler etc.). A maneira como esses compositores marcam suas obras é tão torturante, repleta de detalhes supérfluos, que se imagina a suspeita da incompetência de seus colegas músicos.”<sup>95</sup> (SCHENKER, 2000, p. 42, tradução nossa)

Schenker sugere a adição de dinâmicas artificiais para auxiliar o intérprete a visualizar o equilíbrio da textura e das vozes de alguns trechos, relembrar os contrastes locais. Ressalta que em C. P. E. Bach já é possível identificar esta prática; várias dinâmicas podem ser encontradas em um pequeno trecho, como objetivo de ilustrar o fraseado (2000, pp. 44-46). Buscar o equilíbrio entre as vozes é um ponto fundamental para Schenker, principalmente entre a melodia e o baixo, herança do contraponto. Em razão dos estudos e escritos de Schenker relacionados ao contraponto, o equilíbrio entre o baixo e melodia (*Cantus Firmus* e Contraponto) é fundamental. O baixo deve ser percebido praticamente com tanta nitidez quanto a melodia; porém, ouvir a linha do baixo de maneira satisfatória era um fato esporádico em seus dias (2000, p. 14). A performance da linha do baixo deve ser esculpida com tanto esmero quanto a da linha melódica. Isso é uma concepção presente nas performances do maestro Furtwängler; a linha do baixo tem um cuidado especial, é clara e possui um peso sonoro maior, sem encobrir a melodia. Talvez não à toa Schenker admirasse suas performances.

“Os maestros não podem ser poupados da crítica de que, como os maus pianistas, tendem a favorecer o registro agudo sobre os graves. Desse modo, eles se privam dos efeitos mais grandiosos – efeitos trazidos por um baixo com nuances e cuidadosamente moldado.”<sup>96</sup> (SCHENKER, 2000, p. 16, tradução nossa)

---

<sup>94</sup> No site *Schenker Documents Online* há uma carta de Mahler para Schenker: “Dear Dr. [Schenker], My heartfelt thanks to you for your friendly good wishes. Your most devoted, Mahler.” Segundo Bent, este agradecimento deve-se a uma boa crítica escrita por Schenker a respeito de um dos concertos que Mahler regeu. Mahler agradece a publicação. Disponível em: [http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/correspondence/OJ-12-48\\_1.html](http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/correspondence/OJ-12-48_1.html)

<sup>95</sup> “It must be considered a counter re action in our time that the Works of older composers are being restored precisely to their original state after so many earlier distortions. However, a far greater undesirable consequence occurs in the markings of modern works (i.e., in Strauss, Reger, Mahler, etc.). The manner in which these composers mark their works is so tortured, bursting with superfluous detail, that one senses their suspicion of the incompetence of their fellow musicians.” (SCHENKER, 2000, p. 42)

<sup>96</sup> “Conductors cannot be spared the criticism that, like bad pianists, they tend to favor the high register over the low. Thereby they deprive themselves of the most grandiose effects – effects brought about by a nuanced, carefully shaped bass.” (SCHENKER, 2000, p. 16)

## 2.4.2 Acentos

Acentos são destaques dados a uma nota ou a um grupo de notas durante a interpretação de uma peça. As notas podem ser enfatizadas de três formas, que podem ser utilizadas separadamente ou combinadas, considerando as possibilidades do instrumento: 1) Alteração da Intensidade: com modificações relacionadas ao nível da dinâmica (sf, >); 2) Alteração Agógica:<sup>97</sup> ocorrem mudanças na duração da figura; a nota pode ser ampliada utilizando o *tenuto* (-, ^) ou abreviada com aplicação de *stacatto*; 3) Adição de Inflexão: aplicação de nuances (*crescendo* e *diminuendo* < >). Essas acentuações são derivadas do canto e da dança: os acentos métricos, que alteram a intensidade das notas, são ligados ao ritmo de determinadas danças, e os acentos agógicos e de inflexões são associados ao canto e ao discurso oral (THIEMEL, 2001).

Schenker aborda o assunto utilizando o termo “acentos retóricos”, relacionando-os às diferentes ênfases que damos às palavras enquanto falamos para se estabelecer diálogo e manter o interesse do ouvinte. Nossas emoções (alegria, tristeza, nervosismo, euforia ou medo) influenciam na sonoridade e nos tipos de ênfases que daremos ao discurso. Esse fato é recorrente tanto no discurso oral quanto no discurso musical; porém, ocorre na fala de forma tão natural que essas nuances nem são percebidas. Schenker ressalta a relevância dos acentos agógicos que as notas podem receber: a ênfase que o acento retórico oferece não é só com relação à cor (ao timbre) do som, mas pela característica de alterar o aspecto rítmico da figura, ou seja, pelas diversas entonações que podem ser aplicadas dependendo do seu contexto (2000, pp. 45-47).

Schenker aborda várias possibilidades de acentuação, mas de maneira breve; essas sugestões auxiliam principalmente o intérprete iniciante, que muitas vezes não conhece as possibilidades básicas para a aplicação de acentos. Observou-se que as possibilidades de acentuação podem ser divididas em dois grupos: 1) Acentos que alteram a intensidade ou a duração da nota; 2) Acentuações por meio da criação de inflexão melódica (“garfo” < >).

A performance traz muitos desafios, visto que o texto musical pode ser interpretado de diversas formas. Entre os conflitos que o *performer* se depara está a decisão sobre quais trechos ou fragmentos irá separar e como reproduzir nuances e dinâmicas contrastantes. Schenker propõe que o intérprete organize as ideias musicais utilizando “*Atempause*” – que

---

<sup>97</sup> Vide *Accent* in Grove Music Online: “Riemann invented the concept and term ‘agogic accent’, described in his *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884) as a means of securing accent in phrasing where a dynamic accent is out of place (see *Articulation and phrasing*); he used a special shallow circumflex sign to indicate the agogic accent in his phrasing editions. Schoenberg adopted the marks ' and ~ (taken from metrics) to indicate rhythmically stressed and unstressed notes respectively”. (THIEMEL, 2001)

é semelhante à *Luftpause*<sup>98</sup> (FALLOWS, 2001) – , uma pequena respiração. Utilizar breves cesuras auxiliará o intérprete tanto em sua execução quanto na transmissão de contrastes presentes no discurso. Schenker lembra que não é possível executar determinados elementos rítmicos e suas nuances em um tempo estrito<sup>99</sup>, mas isso na maioria das vezes não está escrito literalmente na partitura (2000, p. 68).

Na ferramenta de análise proposta por Schenker, diferenciam-se as notas estruturais, principais, com cabeça maior e as que são consideradas “ornamentos”, com cabeças menores. A sugestão de Schenker é que as notas maiores sejam iluminadas, e que as notas com cabeças menores (que representam elaboração de uma nota como ornamentos, trinados), sejam tocadas com leveza tal que poderiam ser consideradas inexistentes; esse recurso é o que denomina de *Rahmenanschlag* (SCHENKER, 2000, pp. 49-50). Barros e Gerling comentam a aplicabilidade do termo:

“Diretamente relacionado ao conceito de dissimulação está um tipo de toque que Schenker define como “emoldurante”. Neste caso, notas estruturalmente relevantes são enfatizadas (iluminadas), enquanto as de menor importância são apresentadas em segundo plano (encobertas, sombreadas). Desse modo o intérprete delinea mais claramente a forma, ‘sublinhando’ os pontos focais na estrutura. Emoldurar (*Rahmenanschlag*) significa, portanto, delimitar grandes e pequenas seções, pôr em relevo a unidade sintética da obra e sua articulação em elementos menores. Schenker observa que este não é um conceito artificial, mas está diretamente ligado à noção de ‘diminuição’ e, conseqüentemente, à compreensão da obra musical como ‘prolongação’ da tríade fundamental.” (BARROS; GERLING, 2007, p.146)

### 2.4.3 Agógica

A agógica está relacionada com alterações de andamento aplicadas ao discurso musical. É um recurso utilizado para proporcionar ênfase a determinados fragmentos musicais. Mudanças agógicas são análogas aos acentos agógicos; *tenuto* ou *stacatto*, no entanto, ocorrem durante o delineamento do fraseado (um ou mais compassos), diferentes dos acentos

---

<sup>98</sup> “A momentary interruption of the metre by silence, often indicated by a comma or ‘V’ above the staff. Though strictly an opportunity for a singer or wind player to take a breath, this device was used by Mahler and others at moments of such musical tension as to make the actual intake of breath almost impracticable. Within the Viennese tradition the word *Cäsur* or *Zäsür* (‘caesura’) seems to have been preferred: Mahler used it in his scores, and it remains the standard word for the interruptions that have come to be considered traditional in the Viennese waltz repertory. In the same tradition, *Atempause* (‘breath-break’) has occasionally been used to designate a slight hesitation before the third beat of the bar in a waltz, but there is some disagreement as to whether a waltz should be performed in this way; the word is more often used to describe a breathing-pause indicated by a superscript comma. In some cases *Luftpause* designates such a break taken by the whole ensemble, whereas *Atempause* applies within a solo line.” (FALLOWS, 2001). Vide: *Luftpause*. Verbete in Grove Music Online.

<sup>99</sup> Vide exemplo 10.8 in SCHENKER, 2000.

agógicos, que geralmente ocorrem em uma nota, ou pequeno grupo de notas. Thiemel relata que na Idade Média era possível encontrar pequenas indicações de cesuras presentes nas partituras de *organum*, cantadas nas missas. Em 1602, Calvicius recomendava acelerar ou atrasar o andamento de acordo com a harmonia e com o texto que era cantado. As modificações no ritmo básico (adição de *accelerandos* e *ritardandos*) se tornaram cada vez mais comuns durante esse período, citadas por Monteverdi e descritas por Frescobaldi, no prefácio de seu livro de *Tocattas*. Anos mais tarde, os trabalhos mais significativos sobre este assunto são de Hugo Riemann: *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der Musikalischen Phrasierung* (Hamburgo, 1884) e *Zur Klärung der Phrasierungsfrage* (1894) – onde o autor padroniza símbolos de notação e seus significados, apontando como utilizá-los para representar alterações agógicas. Para Riemann, a melhor maneira de se enfatizar algumas funções sintáticas como clímax musicais, transições, temas secundários, reminiscências e conclusões, é por meio da alteração agógica (THIEMEL, 2001)<sup>100</sup>.

Esse tema não passou despercebido por Schenker, que abordou o assunto em seus escritos: por vezes, relacionando o andamento com indicações deixadas pelo compositor: a métrica e a textura, considerando questões acústicas. Schenker comenta que, dependendo da acústica, o tocar de maneira pesada (forte) e rápida pode atrapalhar o ouvinte na compreensão da peça, pois a reverberação do som influi diretamente na escolha do andamento. Por outro lado, tocar de maneira mecânica, seguindo exatamente a regularidade do metrônomo, pode trazer exatamente o efeito contrário que se deseja em relação a um movimento mais fluído (2000, p. 53). Esse conceito também é compartilhado por Brahms, como vimos no Capítulo 1 (item 1.3). Contudo, Schenker ressalta a importância de ter equilíbrio e ser capaz de se manter o andamento quando necessário. Sobre essa manipulação do tempo para conseguir movimento, Schenker acrescenta:

“Um tempo equilibrado ao longo de uma peça não exclui a liberdade. Assim como na dinâmica, o contraste de pressão e relaxamento, luz e sombra, ajuda a unificar a peça; similarmente ao tempo, o equilíbrio é estabelecido através do contraste de empurrar para frente / puxar para trás. Minhas indicações → | ← significam: acelerar - desacelerar | ← | → abrandar - acelerar. Tal alternância resulta na ilusão de um tempo estrito. O princípio pode ser formulado da seguinte maneira: o que foi retirado antes deve ser devolvido mais tarde (...). Este é o significado do verdadeiro *rubato*.”<sup>101</sup> (SCHENKER, 2000, p. 53-54, tradução nossa)

<sup>100</sup> Vide: *Agogic*. Verbete in Grove Music Online.

<sup>101</sup> “A balanced tempo throughout a piece does not exclude freedom. Just as in dynamics the contrast of pressure and release, light and shade, help to unify the piece, similarly in tempo, balance is established through the contrast of pushing ahead/holding back/holding back/pushing ahead. My indications speed up →, slow down ←, / slow down ← and speed up →. Such alternation results in the illusion of a strict tempo. The principle

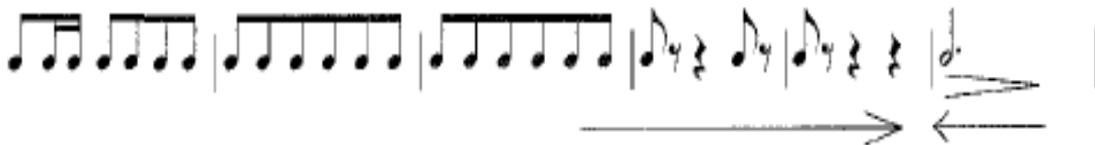


Figura 10: Beethoven, Piano Trio op.70, nº1, I, c. 1-6. (SCHENKER, 2000, p. 54)

VIOLINO.

VIOLONCELLO.

PIANOFORTE.

*ff* *stacc.*

**Allegro vivace e con brio.**

*ff* *stacc.* *p*

Figura 11: Beethoven, Piano Trio op.70, nº1, I, c. 1-6.

Em relação à figura 10, Schenker comenta que se os compassos forem tocados *a tempo* um *ritardando* ocorreria de maneira natural, pois a energia proporcionada pelas oitavas em *stacatto* nos c. 1-3 se dispersaria. Para evitar que uma desaceleração aconteça, Schenker aponta que é necessário acelerar até o c. 6, onde uma retenção do tempo compensaria o *accelerando*. Schenker observa que, ao se conservar o andamento exato durante uma cadência, seu efeito fica enfraquecido. A cadência se torna mais proeminente quando aliada ao *accelerando* (2000, p. 54). Outra razão colocada por Schenker para o aumento de tempo em direção às pausas é por conta do aumento de tensão que o *accelerando* cria. O *accelerando* abrandaria o relaxamento dado pela pausa e manteria relativa tensão (SCHENKER, 2000, p. 65).

A maneira “virtual” como Schenker sugere que os instrumentistas compreendam o tempo, para além de seu valor fixo e estrito, faz com que expectativas sejam criadas. Há um aumento de tensão quando se acelera e um relaxamento quando se desacelera.

Em *Der Tonville II* (SCHENKER, 2005), o autor analisa a *Sonata em F menor, op. 57* de Beethoven, em 1924. Schenker propõe a inserção de *accelerandos* e *ritardandos*, em determinados trechos; em outros momentos, aconselha que esses efeitos sejam combinados

---

may be formulated as follows: what was taken away earlier must be returned later. (...) This is the meaning of true rubato.” (SCHENKER, 2000, p. 53-54)

com as gradações de dinâmicas *crescendo* ou *diminuendo*. Schenker comenta que as adições/alterações são apenas sugestões, pois a liberdade de uma concepção musical é pertencente a cada intérprete; de todo modo, ele enfatiza que suas sugestões foram elaboradas a partir de um estudo fundamentado em sua análise da peça (2005, pp. 55-63).

Schenker observa que a repetição de padrões rítmicos ou notas repetidas exigem que o instrumentista se apresse para o próximo tempo forte do compasso. Essas acelerações aplicadas à repetição direcionam o ouvinte para uma “sílabra raiz”, tônica; ou seja, agilizar o conteúdo repetitivo “anuncia”, destaca o próximo trecho, que geralmente é de repouso (2000, p. 54).

Cada *accelerando* é seguido de um *diminuendo/ritardando*, que compensam o tempo que foi roubado ou adiantado no *accelerando*. O *ritardando* só ocorre após o ponto de chegada ter sido alcançado. Em outras palavras, alcança-se o objetivo da condução vocal ou harmônica com aumento de tensão e movimento – acelerando –, e quando o objetivo é conquistado perde-se energia e desacelera, “puxando o tempo para trás”, devolvendo-se o equilíbrio ao trecho. Usar as propriedades inerentes ao som (timbre, intensidade e duração) para enriquecer a performance, com elementos que a obra oferece, aliado à compreensão das possibilidades interpretativas por meio de dinâmicas, ritmo e harmonia, são fatores que exigem que o intérprete enxergue além do que está notado na partitura.

Outra sugestão apresentada por Schenker é “apressar o tempo para atenuar a separação das seções pertencentes a peça” ou encurtar a pausa que faz a divisão entre as partes. Para realçar e unificar a peça (e suas partes), pode-se “acelerar” nas pontes e transições, em vez de se criar cesuras para se iniciar a próxima parte –a segunda opção segmentaria a peça em diversas partes. A proposta de Schenker objetiva um discurso mais fluído.

Schenker recomenda que não se deve enfatizar notas individuais que não possuam significância estrutural, como figurações ou preenchimentos, adicionando *rubato* ou *ritardandos* (2000, p. 57).

Quando novos ritmos surgem, indicando variação no movimento, como, por exemplo: semicolcheias após as colcheias, fusas após semicolcheias etc., ou qualquer outro padrão rítmico que indique uma mudança no gesto musical, Schenker recomenda que esses gestos sejam preparados; esses novos padrões rítmicos devem ser introduzidos, sendo apresentados de maneira clara (2000, p. 57). Para que essa mudança no texto musical se manifeste ao ouvinte e proporcione um aumento do movimento, como propõe o aumento da rítmica, Schenker aponta a necessidade de executar as primeiras notas pertencentes ao novo padrão

rítmico de maneira mais lenta. A preparação do novo ritmo é dada pelo emprego do *rubato*; logo, um tempo metronomicamente mantido fará com que essa preparação e destaque para o novo trecho não aconteça. Sem uma intervenção direta do intérprete na alteração da agógica, essa preparação não se destacará no discurso (2000, p. 59).



Figura 12: Exemplo 9.13 - Beethoven, Sonata op. 10, n° 3, III, c. 67-68. (SCHENKER, 2000, p. 60)

“Cada tensão, seja no *piano* ou no *forte*, precisa ser antecipada; assim, o intérprete deve estar preparado para antecipar o acento principal com sombreamento [*diminuendo*]  $\text{>}$  <sup>s</sup>. Isso dá um ímpeto que colabora para a exposição tanto do conteúdo da obra quanto da forma: meios vívidos como esse parecem colocar até mesmo a mais ínfima parte do todo em intensa vibração; o conteúdo da obra vive e respira, e de outra forma seria simplesmente aniquilado pelo padrão métrico.”<sup>102</sup> (SCHENKER, 2000, p. 64, tradução nossa)

Alterar o andamento é um recurso para intensificar a dramaticidade da performance. É válido ressaltar que utilizar a flexibilidade no tempo foi uma concepção disseminada por Wagner em seu tratado *Über das Dirigieren* de 1869<sup>103</sup>. Os conceitos de Wagner foram preponderantes e influenciaram os mais variados intérpretes, instrumentistas e maestros como Hans von Bülow, Richter, Brahms, como vimos no item 1.3.2. As alterações agógicas

<sup>102</sup> “Each such stress, whether within piano or forte, needs to be anticipated; thus the performer must be prepared to anticipate the main accent with  $\text{>}$  <sup>s</sup> shadows. This gives an impetus that aids both content and form: vivid means such as this seem to set even the tiniest part of the whole into intense vibration; the content, which otherwise would simply be annihilated by the metrical pattern, lives and breathes.” (SCHENKER, 2000, p. 64)

<sup>103</sup> “For Wagner, conducting demanded a romantic perspective dominated by the imperative of subjective re-creation whose purpose was to dispense with classicist rigidities. All music had to be imbued with an expressiveness that communicated with the audience. Music at all times needed to be heard as breathing and singing. The conductor's task was overwhelmingly interpretative, driven by a perception of the inner spirit of the music correspondent to the continuous unfolding of narrative and poetic meaning. Rather than enslaving himself to metronome markings and the literal aspects of notation, the conductor had to penetrate the surface of the printed page to transmit in the present moment the spiritual power inherent in music.” (SPITZER, 2001)

propostas por Wagner influenciaram o próprio Schenker. Em oposição aos wagnerianos, Weingartner publica um tratado em 1896, com o mesmo título: *Über das Dirigieren* (em inglês: *On Conducting*). Esse tratado foi uma reação às alterações de andamento e adições de efeitos não escritos na partitura; Weingartner promove conceitos como: fidelidade à (notação da) partitura, permanência em um tempo estável e a utilização de gestos econômicos e menores na regência. Um dos discípulos de mais conhecidos de Weingartner é Toscanini (1867-1957), oposto ao seu contemporâneo Furtwängler (1886-1954), conhecido pela liberdade no tratamento da agógica (SPITZER, 2001)<sup>104</sup>.

“As modificações de tempo de Furtwängler na seção de desenvolvimento são bem julgadas em termos de estrutura musical [plano estrutural], mas não há nada muito incomum sobre esse tipo de nuance. O uso de *rallentandos*, cesuras e acentos agógicos para marcar pontos estruturais ainda é um lugar comum na prática da interpretação, embora os artistas de hoje evitem os extremos aos quais Furtwängler e outros regentes do período entre guerras rotineiramente seguiam. Há um princípio básico subjacente a essa prática, que é a de que a cesura ou *rallentando* será maior ou menor de acordo com a importância da divisão estrutural.”<sup>105</sup> (COOK, 1995, p. 117, tradução nossa)

## 2.5 Considerações Parciais

Ainda que Schenker fosse pesquisador, musicológico, professor, crítico, defensor da tradição da música tonal germânica, tido por conservador e antiquado em sua época, principalmente por defender os estudos do contraponto (nesse sentido, Schenker se relaciona com Brahms, que recebeu o rótulo de antiquado pelo mesmo motivo) e dos princípios tonais, ele não se colocou como impositivo do ponto de vista interpretativo, alguém restritivo com relação à criatividade do intérprete ou mesmo fixado apenas no que se está notado em uma partitura, como vimos. Como professor, apontava aos seus alunos o que era importante em uma performance. Suas sugestões elucidam conceitos fundamentais para a interpretação musical, mostram como trazer vida, timbres (cores) diferentes e movimento para a performance. As anotações de Schenker compiladas no livro *The Art of Performance* oferecem conselhos práticos ao intérprete. Para elaborar uma interpretação é necessário contemplar quais são as possibilidades: saber quais ideias incluir, o local para se aplicar os efeitos e como executá-los, sem deixar de lado a importância e a urgência de se desenvolver a

---

<sup>104</sup> VIDE: *Conducting*. Verbete in Grove Music Online.

<sup>105</sup> “Furtwängler's modifications of tempo in the development section are nicely judged in terms of musical structure, but there is nothing very unusual about this kind of nuance. The use of *rallentandos*, caesuras and agogic accents to mark structural points is still a commonplace of performance practice, although today's performers avoid the extremes to which Furtwängler and other conductors of the inter-war period routinely went. There is a basic principle underlying this practice, which is that the caesura or *rallentando* will be longer or shorter according to the importance of the structural division.” (COOK, 1995, p. 117)

capacidade técnica. A falta de habilidade técnica, segundo o autor, e todo o nervosismo que isso geralmente causa, impede que o intérprete tenha a capacidade de ouvir, avaliar e de executar os efeitos (SCHENKER, 2000, p. 78). O domínio técnico proporciona espaço para a criatividade, para construir a musicalidade e executar as nuances que a composição oferece. Corroboramos com Schenker quando aponta que é importante o intérprete ter a consciência e a intenção de produzir qualquer um dos efeitos, mesmo que eles sejam aplicados de maneira equivocada (Schenker não explica o que seria essa “maneira equivocada”, mas dado ao contexto supõe-se que tenha relação com a falta de entendimento da parte do intérprete do porquê de estar aplicando o efeito, ou quando contradiz involuntariamente resultados analíticos). Isso tornará sua interpretação mais envolvente, transmitirá segurança, demonstrando que o intérprete possui controle sobre o que está fazendo (SCHENKER, 2000, p. 78). A escolha de qual efeito usar ou a maneira como combinar esses efeitos se define a partir da criatividade do intérprete. Cabe ao *performer* compreender os limites da ortografia musical e o que o conteúdo da obra pode oferecer (COOK, 1995, p. 107).

Um ponto considerado pelo autor é o estilo romântico de adicionar elementos e alterar a agógica. Ainda no começo do século XX, o repertório era romantizado independentemente do seu período histórico (Wagner foi criticado por exagerar na flexibilidade de uma sinfonia de Beethoven). Atualmente, extremos são evitados, e procura-se interpretar a peça de acordo com seu contexto histórico e estilístico. Contudo, a música é uma forma de expressão, não é algo rígido; como vimos, desde o séc. XV já havia indicações sobre alterações agógicas. Um intérprete tem muito com o que se preocupar, equilibrar todas essas questões parece-nos a melhor possibilidade. O equilíbrio entre o que lhe parece imutável e o que o intérprete pode acrescentar à obra é instigante.

O objetivo da teoria de Schenker não era apenas científico, mas prático: oferecer ao intérprete uma ferramenta para a elaboração da performance. Verifica-se que Schenker, apesar de demonstrar um radicalismo em alguns de seus escritos, parece equilibrar as três diferentes concepções: a performance historicamente informada, a análise para a performance e a liberdade do intérprete para a elaboração de sua interpretação. É válido ressaltar que essas correntes são posteriores a Schenker; ou seja, mesmo com o passar dos anos, a concepção de Schenker mostra-se sensata e ponderada. É o conhecimento de alguns conceitos, ocorridos muitas vezes de maneira intuitiva em uma interpretação, que proporciona consistência, segurança e enriquecimento no caminho da construção de uma performance musical.

“Uma teoria responsável não procura substituir o princípio da intuição, mas confirmar a intuição com a ajuda do princípio – para ‘melhorar a opinião em conhecimento’, na frase de Samuel Johnson. No entanto, alguns princípios podem nos levar adiante: eles podem tornar a mente consciente de dimensões que até agora não foram percebidas – nem mesmo intuitivamente. Essa é a teoria de Schenker. Pode fornecer ao intérprete percepções não disponíveis por outros meios. Não oferece fórmulas mágicas, mas pode ajudar um bom intérprete a se tornar ainda melhor.”<sup>106</sup> (BURKHART, 1983, p. 113, tradução nossa)

Finalmente, as considerações de Schenker a respeito da elaboração da interpretação, do desenvolvimento da musicalidade e da capacidade técnica, da busca da compreensão dos manuscritos e seus contextos, do conhecimento profundo relacionado à estrutura composicional da obra mostram não apenas como sua visão era ampla, mas também sua constante preocupação com o desenvolvimento (musical) integral de seus alunos.

---

<sup>106</sup> “A responsible theory does not seek to substitute principle for intuition, but to confirm intuition with the help of principle - to ‘improve opinion into knowledge’, in Samuel Johnson's phrase. But some principles can take us further: They can make the mind aware of dimensions that have not either to been perceived – not even intuitively. Such is Schenker's theory. It can provide the performer with insights not available by others means. It offers no magic formulas, but it can help a good performer become even better.” (BURKHART, 1983, p. 113)

## **CAPÍTULO 3**

**SINFONIA Nº 1 EM DÓ MENOR, OP. 68,**

**DE JOHANNES BRAHMS**

## CAPÍTULO 3 - SINFONIA Nº 1 EM DÓ MENOR, OP. 68, DE JOHANNES BRAHMS

Para proporcionar ao intérprete uma concepção mais ampla a respeito da obra, será elaborado um panorama para contextualização. Sendo assim, este capítulo será dividido em duas partes: 3.1) Contexto histórico; abarcando o processo de composição e como foi a recepção da Sinfonia. 3.2) Referências, Forma e Transformações Rítmicas; onde serão apontados as principais alusões e o significado de alguns motivos que constituem a Sinfonia. Com relação à forma, após observações gerais sobre cada movimento, serão abordados aspectos mais detalhados pertencentes apenas ao IV Movimento.

### 3.1 Contexto Histórico

Em 4 de novembro de 1876, estreia em Karlsruhe a *Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68* de *Johannes Brahms*. Longe de se contentar com suas composições de imediato, com a sua primeira sinfonia, Brahms foi ainda mais rigoroso; foram anos e anos de estudos e esboços até o término da composição. Brahms era severamente autocrítico e meticuloso: suas autorrevisões das obras, aliadas ao seu senso de qualidade, impediram uma produção efêmera e rasa.

“[Para] George Henschel, que passou dez dias com o compositor em Sassnitz, Brahms expressou suas reflexões sobre o processo criativo, em palavras motivadas por uma análise da canção de Henschel *Wo Engel Hausen, op. 34, n. 3*, mas que cabem impressionantemente bem à sua própria e prolongada experiência com a sinfonia: ‘Nunca se deve esquecer que, quando efetivamente se aperfeiçoa uma peça, ganha-se e aprende-se muito mais do que começar ou terminar uma dúzia. Deixe-a descansar, repousar, e continue voltando a ela e trabalhando e retrabalhando nela, até concluí-la como uma obra de arte completa, até que não haja uma nota a mais ou a menos, nem um só compasso que você não tivesse procurado aperfeiçoar. Se, além disso, a peça for bela, isso é outra questão, mas perfeita ela deve ser. Você sabe que sou um pouco preguiçoso, mas nunca sou indolente com uma obra, uma vez começada deve-se tornar perfeita e incontestável’.” (BRODBECK, 2017, p. 44)

Brahms carregava uma enorme responsabilidade consigo desde o artigo *Neue Bahnen* (Novos Padrões) publicado por Schumann em 1853, onde foi anunciado como a nova promessa entre os compositores alemães (BROWN, 2003, p. 35). Esse artigo foi uma apresentação do trabalho de Brahms e, ao mesmo tempo, foi uma espécie de recomendação e consagração para ele. O artigo de Schumann abriu portas ao compositor, que chegou em Viena com certo prestígio, mas também lhe trouxe a incumbência de se fazer cumprir a promessa promulgada por Schumann.

Segundo Brodbeck, Schumann havia encontrado a “nova força musical”, que havia chegado repentinamente através do jovem Brahms. Esse era um verdadeiro Messias, “chamado para articular de maneira ideal a mais elevada expressão da época” (a música instrumental) (BRODBECK, 2017, p. 15). A expectativa criada a respeito das composições de Brahms e sua autoexigência contribuíram para que a Primeira Sinfonia só fosse concluída quando tinha 43 anos. Pode-se dizer que já era relativamente tarde para Brahms se comparado a Beethoven, que tinha 30 anos quando concluiu sua primeira sinfonia. Por outro lado, Beethoven não tinha uma sombra enorme o encobrindo para compor sua primeira sinfonia, como tinha Brahms, com a sombra da Nona Sinfonia (de Beethoven).

Das primeiras tentativas para escrita da Sinfonia até seu término foram aproximadamente 22 anos. O trabalho em cima da Sinfonia em Dó menor propriamente dita durou aproximadamente 14 anos, mas não há muitos registros históricos sobre o processo de composição. Musgrave aponta dois fatos principais: a primeira referência sobre a Sinfonia em Dó menor foi em uma carta para Clara, em 1862. Brahms envia a Clara o início da exposição do primeiro movimento escrita para piano<sup>107</sup>. Essa carta não sobreviveu, mas Clara compartilhou a notícia com Joachim, enviando para ele o que Brahms havia feito, apenas alguns meses depois. Outra referência sobre a Sinfonia é relacionada ao tema da trompa alpina pertencente ao IV Movimento que Brahms compôs em homenagem ao aniversário de Clara, em 1868 (MUSGRAVE, 1983, p. 118).

A sinfonia era o gênero mais aguardado pelo público. Nesse gênero, o compositor deveria mostrar toda sua habilidade e maestria. Até aproximadamente 1873, Brahms já havia escrito para quase todos os gêneros, exceto ópera e sinfonia. Mas é válido ressaltar que a *Sinfonia nº 1* não foi o primeiro trabalho orquestral de Brahms. O compositor percorreu um caminho considerável que proporcionou seu amadurecimento. Entre 1853 e 1854, Brahms iniciou a composição para aquela que deveria ser sua primeira sinfonia (em Ré menor), mas o projeto não evoluiu. O esforço não foi completamente perdido, já que Brahms reutilizou

---

<sup>107</sup> “Embora Brahms tenha registrado suas anotações em diversos sistemas de partitura para piano, ele raramente usava mais do que uma clave de sol. Obviamente, na maioria dos casos, não havia a necessidade de compor, mas meramente arranjar uma nova sequência do material já existente. Assim, o esboço pode ser visto como uma espécie de partitura linear, com uma melodia virtualmente contínua e apenas uma voz ocasional de acompanhamento ou em contraponto, mais notavelmente no início do reelaborado primeiro episódio (B), um cânone em inversão baseado no motivo do tema principal. Em outras palavras, isso servia como auxílio para transformar uma sessão ‘terminada’ do movimento em outro bem diferente.” (BRODBECK, 2017, p. 56)

O modo inicialmente linear de composição de Brahms vai ao encontro às concepções de Schenker, sobre progressões lineares e gráfico em multiníveis. Nos esboços de Brahms encontram-se pistas sobre seu planejamento inicial e apontam as ideias principais da composição.

algumas partes do que seria a sinfonia em seu Primeiro Concerto para Piano e no *Réquiem Alemão* (BRODBECK, 2017, p. 13). Respectivamente, as principais obras (pré-sinfônicas) relacionadas à escrita orquestral são: *Serenade n° 1 em Ré maior, op. 11* (1858); *Concerto para Piano n° 1 em Ré menor, op. 15* (1858); *Serenade n° 2 em Lá maior, op. 16* (1859); *Réquiem Alemão, op. 45* (1865-1868) – a mãe de Brahms morreu em fevereiro de 1865, esse fato pode tê-lo inspirado a escrever o Réquiem, elaborado com textos bíblicos protestantes, pertencentes a tradição luterana – ; e *Variações sobre um tema de Haydn em Sib maior, op. 56a* (1873).

Brahms soube resistir à cobrança da sociedade para compor uma sinfonia e toda pressão iminente que não a compor significava para um compositor promissor. Até sentir que estava pronto para se colocar ao lado de Beethoven, foram mais de duas décadas de estudos e trabalhos para compor a *Sinfonia n° 1 em Dó menor, op. 68*.

“Brahms personifica o princípio duradouro da tendência romântica: o princípio de se utilizar humores instáveis e momentâneos proporcionando vida às emoções. Mas Brahms supera todos os representantes anteriores do romantismo musical com seu espírito versátil, adquirido durante seu maravilhoso e enérgico desenvolvimento, com rigor, objetividade e diversidade como marcas de seu estilo. Entre todos os compositores sinfônicos de nosso século, Brahms é o único que iguala Beethoven na lógica e economia de sua estrutura; na elaboração de seu material há uma expansividade ininterrupta, aliada ao seu alto desprezo pelas convenções. Portanto, suas obras e, especificamente, suas sinfonias, nem sempre são fáceis de apreciar. Acima de todas, a sua primeira sinfonia, é a mais difícil.”<sup>108</sup> (KRETZSCHMAR, 1887 *apud* FRISCH, 2009, p. 234)

A citação acima possibilita a compreensão de como a *Sinfonia n° 1* era vista por contemporâneos de Brahms. Há um excesso nos elogios na transmissão de “percepções pessoais” e sentimentos a respeito da obra, mas era uma estratégia hermêutica comum entre os críticos do século XIX, que buscavam elucidar a eficácia e o valor da música desafiadora de Brahms para públicos não iniciados. As análises de Francis Tovey de 1935 (*Essays in Musical Analysis, Volume 1: Symphonies*) seguem o caminho iniciado por Kretzschmar. O maestro Kretzschmar elaborava suas análises para explicar o repertório ao público que

---

<sup>108</sup> “Brahms, who emerged from the circles of the Romantics, embodies the enduring principle of the Romantic tendency: the principle of mixed moods and rapid movement in the life of the emotions. But Brahms surpasses all previous representatives of musical Romanticism in the versatility of his spirit, acquired in the course of a wonderfully purposeful and energetic development, and in the objectivity, stringency, and diversity of his style. Among all the symphonic composers of our century, Brahms is the only one who equals Beethoven in the logic and economy of his structure, the unbroken expansiveness of his material and creations, and his lofty disdain for convention. Therefore, his works, and naturally his symphonies in particular, are not always easy to enjoy. Difficult, above all, is his First Symphony.” (KRETZSCHMAR, 1887 *apud* FRISCH, 2009, p. 234)

assistiria ao concerto que ele regeria. O maestro Kretzschmar escrevia os textos e a análise, e adicionava ilustrações com os fragmentos musicais comentados; o objetivo era preparar o público para as interpretações das obras não familiares ou difíceis.

Hans von Bülow, maestro, crítico e, muitas vezes, parceiro de Brahms na realização de concertos em Meiningen, chegou a intitular a obra como a “Décima Sinfonia de Beethoven”. Logo no primeiro contato com a Sinfonia, tocada ao piano pelo próprio Brahms (setembro de 1877), Bülow criou o “apelido” que divulgaria algumas semanas depois em uma de suas críticas. Uma hipótese é que a intenção de Bülow não era diminuir a importância de Brahms, mas mostrar que a *Sinfonia n° 1* de Brahms estava à altura de uma sinfonia de Beethoven, a maior referência até então. Este apelido dado por Bülow criou uma polêmica na época, por conta de seus aliados Liszt e Wagner. Principalmente Wagner, que não concordou com essa afirmação de Bülow. Wagner reconheceu a grandiosidade da *Sinfonia n° 1*, mas compará-la a Beethoven era exagero. Wagner se incomodou porque, para ele, Brahms não direcionou o gênero da sinfonia para a população, como fez Beethoven, que havia deixado suas composições mais complexas para a música de câmara. Billroth, médico e músico amador, participou de um concerto regido por Wagner e enviou uma carta à Brahms, contando o que Wagner havia dito no ensaio da *Sinfonia n° 1*: Ele “achava que, na melhor das hipóteses, apenas metade do público teria inteligência e percepção artística para apreender na primeira audição a essência da obra, porque esperar que o público compreendesse a obra toda era exigir muito.” Isso já o irritava. Wagner ainda disse: “Espero, porém, que as massas aqui tenham instinto musical o bastante para entender que algo grandioso está acontecendo na orquestra<sup>109</sup>” (Billroth und Brahms, 1935, *apud* Brodbeck 2017, p. 150). Viver em um tempo com figuras tão importantes para a música ocidental não era uma situação simples, era uma guerra de egos (da qual o próprio Brahms se absteve: suas críticas eram mais relacionadas ao virtuosismo e à personalidade de Liszt), além de um alto nível de competitividade. Segundo Brodbeck, Wagner agarrou-se à opinião de que apenas ele havia compreendido a missão de Beethoven e executava o trabalho a ele atribuído; Wagner se considerava herdeiro de Beethoven (2017, pp. 141-150).

Mesmo com os críticos apontando toda a complexidade da *Sinfonia n° 1*, a obra foi bem recebida pelo público. As primeiras cidades a recebê-la após Karlsruhe (em 4 de

---

<sup>109</sup> [as referências completas vão apenas nas referências finais.] Apesar do livro de Brodbeck datar a carta de Billroth com o ano de 1876, acredita-se que pode ter havido erro de digitação no ano referido. Já que na p. 131, Brodbeck refere-se a uma carta de Wagner solicitando as partituras da Sinfonia de Brahms em 2 de fevereiro 1878. Uma outra razão para isso é que em dezembro de 1876, a estreia da sinfonia era muito recente, o que dificultava a aquisição da partitura e tão prontamente, a execução dela por Wagner.

novembro de 1876) foram: Mannheim (7 de novembro de 1876), Munique (15 de novembro), Viena (17 de dezembro) e Leipzig (18 de janeiro de 1877). De maneira geral, as estreias em Karlsruhe e Mannheim foram bem sucedidas e as críticas, elaboradas por Richard Pohle, presente nos dois primeiros concertos, foram positivas. Hanslick, amigo de Brahms, elaborou a crítica da estréia em Viena, apontando a eficácia de Brahms em relação ao padrão Beethoven; por outro lado, não deixou de dizer que Brahms valorizava excessivamente o estilo solene, sério, difícil e complexo. A crítica da estreia em Leipzig, elaborada por Eduard Bernsdorff (crítico considerado conservador), foi ácida: “[...] o maior obstáculo por nosso amor por Brahms é que sua qualidade inventiva tem pouco ou nada que nos toque o coração e nos faça felizes; que a reflexão, nele, é primordial à inspiração; [...]” (BRODBECK, 2017, pp. 135-139).

De todo modo, essas críticas (principalmente a de Hans von Bülow) foram amplamente disseminadas e promoveram a divulgação da nova sinfonia, o que ocasionou, na temporada seguinte à estreia, mais de trinta apresentações em vários lugares, como Estados Unidos e Rússia.

### 3.2 Referências, Forma e Transformações Rítmicas

A *Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68* é composta em moldes aparentemente tradicionais: quatro movimentos, com direito à introdução lenta também para o IV Movimento. De forma breve, serão retratados alguns aspectos relacionados à estrutura formal tradicional e ao significado de determinados motivos. Sobre a coerência motívica da Sinfonia, Musgrave afirma:

“Em relação a unidade temática da Primeira Sinfonia, Brahms foi mais preocupado com o papel das ideias dentro dos movimentos do que entre eles. De fato, existe pouca sugestão de coerência ou evolução temática geral. Por exemplo, muitos escritores apontam para a antecipação do primeiro tema do finale no terceiro ou no segundo movimento, ou o sombreamento do tema principal do Finale, em sua introdução lenta. Poucos propõem relações diversas com significância fundamental para uma visão do todo.”<sup>110</sup>(MUSGRAVE, 1983, p. 120)

---

<sup>110</sup> “Reference to the thematic unity of the First Symphony has been more concerned with the role of ideas within movements than between them. Indeed, little suggestion exists of overall thematic coherence or evolution. Thus, for example, many writers point to the anticipation of the first theme of the third movement in the second, or the shadowing of the main theme of the Finale in its slow introduction. Few propose relationships of more fundamental significance to a view of the whole.” (MUSGRAVE, 1983, p. 120)

Os movimentos centrais na *Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68* contrastam com a dramaticidade do I e do IV, são menores e possuem densidade textural mais leve e suave. Brahms compôs os movimentos II e III por último (possivelmente no verão de 1876). Em suas revisões ao editor, ainda os reduziu, pois “o *finale* exigia... consideração”, para assegurar que o *finale* tivesse supremacia (BRODBECK, 2017, pp. 91-105). Apesar do que diz Musgrave (1983), com relação à pouca unidade temática entre os movimentos, Brodbeck (2017) afirma:

“A preocupação de Brahms com a ‘unidade’ do todo – com relação de um movimento com outro – fica mais evidente no esquema tonal geral da sinfonia, baseado em um ciclo de terças maiores ascendentes. De fato, o *andante* e o *allegretto* formam uma ponte tonal simétrica entre os movimentos externos: (i) Dó menor, terminando em Dó Maior; (ii) Mi maior; (iii) Lá bemol maior; (iv) Dó menor, levando a Dó maior. Ao mesmo tempo, (...), cada um oferece sua contribuição para uma rede de referências motivicas que mantem o todo coeso.” (BRODBECK, 2017, p. 92)

Com relação ao Terceiro Movimento (*Un poco allegretto e grazioso*), segundo Brown, Brahms preferiu ignorar a prática beethoveniana de um *Scherzo* em métrica tripla, devido à sua inclinação para uma composição menos agitada. O autor comenta que esse movimento é mais próximo à tradição de uma peça característica de *intermezzo* e o que faz nele remete a uma das suas *Variações de Haydn, op. 56a*. Por outro lado, a simplicidade desse movimento e sua organização temática são características de uma forma rondó (BROWN, 2003, p. 60). Brodbeck possui um parecer semelhante em relação ao III Movimento:

“O terceiro movimento (*un poco allegretto e grazioso*, Lá bemol, 2/4) não é um *scherzo* autêntico. Ele pode ser mais bem comparado, segundo Richard Pohl observou em sua crítica das duas primeiras audições [estreias da Sinfonia 1], ‘a um doce idílio, que emerge como um *intermezzo*, como um breve e agradável repouso, para logo desaparecer novamente.’ Ainda assim, a música contém doses salutares do elemento de diversão que habita o coração do estilo *scherzo*, e sua estrutura é mais prontamente compreendida em termos da forma ternária simples tradicionalmente associada a esse gênero.” (BRODBECK, 2017, p. 101)

No Quarto Movimento (*Adagio - Più Andante - Allegro non troppo, ma con brio - Più Allegro*), além da textura contrapontística rica em imitação, melodia polifônica, baixo ostinato, Brahms utiliza uma “textura rítmica em camadas” que proporciona impacto e força aos trechos com sobreposições de síncopas, como se observa na Figura 13.

Figura 13: Textura rítmica em camadas. Brahms, Sinfonia n.º 1 em Dó menor, op. 68, IV mov. c. 96-105.

Observa-se a partir do exemplo acima que o fraseado é moldado a partir de vários contornos rítmicos com acentos deslocados. No c. 96, Brahms adiciona *sf* na segunda colcheia dos tempos fortes do compasso (1 e 3), gerando ambiguidade com relação à fórmula de compasso e a sensação de que o compasso de 4/4 foi alterado para 6/8.

Nos c. 102-105, Brahms utiliza três camadas rítmicas diferentes por meio de síncopas: as violas mantêm a estabilidade do pulso executando a subdivisão em semicolcheias, os baixos (violoncelo, contrabaixo, fagote e contrafagote) e as trompas deslocam o acento quaternário para os tempos fracos, enquanto flautas, oboés e clarinetes deslocam o acento para o terceiro tempo, e os violinos mantêm o acento regular. Ou seja, temos um 4/4 regular, outro deslocado para o segundo tempo, e outro para o terceiro.

Brahms liga os tempos fracos aos fortes, proporcionando força e aumento da tensão rítmica. O deslocamento fortalece o tempo regular, uma vez que cria essa fricção que se resolverá adiante. Ele cria tensão e, por isso mesmo, senso de urgência na resolução. Sendo

assim, é uma forma de criar movimento, apontando sua direção e enfatizando a resolução.

Schuller comenta que, dada a polirritmia existente no trecho, cada instrumento deve executar claros ataques, mas sem adicionar acentos. Observa-se que é desnecessário adicionar acentos de dinâmica, uma vez que eles estão implícitos na escrita rítmica, ou seja, na hierarquia formada entre notas curtas e longas. O maestro exemplifica a textura (1997, p. 357):



Figura 14: Esquema rítmico nos compassos 102-103 do Primeiro Movimento da Sinfonia n. 1 em Dó menor, op. 68 de Johannes Brahms (SCHULLER, 1997, p. 357)

Musgrave (1983) comenta que essa Sinfonia pode ter um significado especial que envolve a vida pessoal de Brahms. Observando o que ocorre na Sinfonia como um todo é uma afirmação coerente, pois se tem referência de dois mestres para Brahms: a presença de Beethoven (com referências à 5ª Sinfonia, como a tonalidade da obra, o uso do tema do destino (I Mov.), inserção dos trombones apenas no último movimento; e à 9ª Sinfonia, utilizando o tema coral apenas no último movimento) e a influência de Bach no contraponto (especificamente na construção do segundo grupo temático do IV Movimento, c. 118-127; melodia polifônica aliado ao baixo ostinato). No Primeiro Movimento, há recorrência do tema Clara<sup>111</sup>, a introdução turbulenta seria ligada à morte de Schumann<sup>112</sup>; no Quarto Movimento, há o tema da trompa alpina composto para Clara, como também a utilização do tema Joachim, amigo querido de Clara e Brahms, no coral de trombones (segundo Musgrave, o tema foi

<sup>111</sup> Robert Schumann homenageou sua esposa elaborando um motivo que transliterava o nome de Clara: utilizou este tema em sua *Sinfonia nº 4*, que ficou conhecida como Sinfonia Clara. (BRODBECK, 2017, pp. 71-79)

<sup>112</sup> “Este *Adagio* se origina do impacto da morte de Schumann. Como é bem sabido, Brahms foi muito ligado a Schumann. E essa devoção pode ser encontrada até nos aspectos temáticos dessa sinfonia. O segundo tema do primeiro movimento (c. 121) respira um espírito inteiramente ‘schumaniano’, no humor de Manfred. Kalbeck [biógrafo de Brahms] sugere que Brahms teve de escrever de maneira a libertar-se definitivamente da influência de Schumann para formar e encontrar seu próprio caminho.” (BLUME *apud* FRISCH, 2003, p. 267) Original: “This *Adagio* originate under the impact of Schumann’s death. As is well know, Brahms was very attached to Schumann. And this devotion can be found even in the thematic aspects of this symphony. The second theme of the first movement (b. 121) breathes an entirely Schumanesque spirit, in the mood of Manfred. Kalbeck [Brahms’s biographer] suggests that Brahms had to write in such a way in order to free himself definitively from Schumann’s influence and find his own way.” (BLUME *apud* FRISCH, 2003, p. 267)

criado por Brahms para referir-se a Joachim na seguinte ordem Fá-Mi-Lá, mas Brahms o utiliza a versão invertida, Lá-Mi -Fá, na linha melódica do coral de trombones).



Figura 15: Inversão do Tema Joachim no Primeiro Trombone: Lá-Mi-Fá. Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 47-50.

Em referência ao Quarto Movimento da Sinfonia, Musgrave afirma:

“Brahms queria incluir uma homenagem a sua outra grande amizade artística em um *finale* que se despede de sua juventude musical, lembrada através de símbolos românticos que lhes são familiares, como a chamada das trompas alpinas e flautas, as cordas em *tremolo* [que sustentam o tema da trompa alpina, referindo-se a Clara] e, logo após, um sonoro coral. Ele também estava se despedindo de tais gestos explícitos, pois, à medida em que sua linguagem musical crescia em sutileza e controle, pistas sobre seus pensamentos pessoais e os significados simbólicos de sua composição tornaram-se mais obscuros. A Primeira Sinfonia apresenta o fim de uma fase musical de Brahms.”<sup>113</sup> (MUSGRAVE, 1983, p. 131)

Brodbeck (2017) aponta uma rede de alusões feita por Brahms que inclui: corais de Bach, as sinfonias e uma ópera de Schumann, e as sinfonias de Beethoven no Quarto Movimento da Sinfonia nº 1. Veremos mais de perto como se configura a influência da 5ª e 9ª Sinfonias de Beethoven sobre a Primeira Sinfonia de Brahms. Logo na estreia da Sinfonia nº 1, o público percebeu a influência da 9ª Sinfonia de Beethoven, quando associaram a melodia diatônica do tema 1 do Quarto Movimento à melodia “Ode da Alegria”. Isso parecia importunar Brahms. Quando se dirigiram a ele com essa comparação, Brahms soltou: “São todos imbecis!”.

<sup>113</sup> “Brahms wished to include a homage to his other great artistic friendship in a finale which bids farewell to his musical youth, recalled through the familiar romantic symbols of horn and flute calls, tremolo strings and sonorous chorale. He was also bidding farewell to such explicit gestures, for as his musical language grew in subtlety and control, clues to his personal thoughts and the symbolic meanings of his composition became more obscure. The First Symphony presents one of Brahms's last, relatively cleanshaven musical countenances.” (MUSGRAVE, 1983, p. 131)

“Ainda assim, Brahms nunca negou a presença de um eco da Nona Sinfonia, e melhor seria interpretar seu conhecido comentário sobre ‘todos imbecis’ que observaram essa semelhança não como uma indicação de que a alusão era de pouca consequência, mas como um mecanismo de defesa totalmente típico contra essa espécie de exploração de seu ofício composicional, mecanismo que uma atitude mais acessível o teria instigado.” (BRODBECK, 2017, p. 112)

Apesar da tentativa inicial de Brahms em compor uma sinfonia ter sido em Ré menor, mesma tonalidade da 9ª Sinfonia de Beethoven, a influência da 5ª Sinfonia desse compositor é ainda maior, o mesmo conflito harmônico existente nos movimentos externos em Dó menor e o triunfo de Dó maior que ocorrem na Quinta de Beethoven, ocorre na Primeira Sinfonia de Brahms. Há uma reincidência do motivo do destino (♩♩♩ 1.♩) durante o primeiro e o segundo movimentos.



Figura 16: Alusões à 5ª Sinfonia de Beethoven. Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, I Mov., c. 263-272.

492 **Meno Allegro**

Fl.  
Ob.  
Klar. (B)  
Fag.  
K-Fag.  
(C)  
Hr.  
(Es)  
Pk.  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.B.

**Meno Allegro**

Figura 17: Alusões à 5ª Sinfonia do Beethoven. Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, I Mov., c. 492-500.

**Andante sostenuto**

2 Flöten  
2 Oboen  
2 Klarinetten in A  
2 Fagotte  
Kontrafagott  
2 Hörner in E  
2 Trompeten in E  
Pauken in H E  
1. Violine  
2. Violine  
Bratsche  
Violoncell  
Kontrabaß

**Andante sostenuto**

Figura 18: Alusões à 5ª Sinfonia do Beethoven. Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, II Mov., c. 1-6.

Outra figura motívica recorrente no Quarto Movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven (Figura 31A) pode ter inspirado Brahms na elaboração do III Movimento e na construção do tema da trompa alpina, presente no IV Movimento.

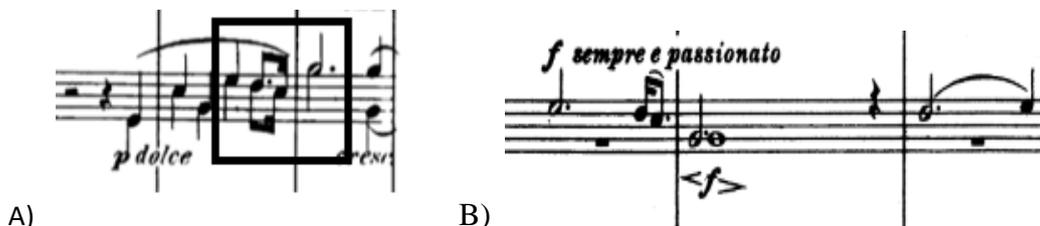


Figura 19: A) Beethoven, Sinfonia nº 5 em Dó menor, op. 67, IV Mov. c.339-341, Trompa em dó. B) Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 30-32 – Tema da Trompa Alpina.



Figura 20: Alusões à 5ª Sinfonia de Beethoven e ligação ao IV Mov. Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, III Mov., c. 11-18.

Em homenagem a Clara Schumann, por ocasião de seu aniversário, Brahms escreve a melodia do tema da trompa alpina em setembro de 1868, e a envia em um cartão postal para ela, que estava na Suíça. Abaixo da melodia, Brahms escreve: “Assim como soou a trompa alpina hoje: no alto da montanha, no fundo do vale, eu a cumprimento mais de mil vezes.” (BRODBECK, 2017, pp. 36-37).

### 3.2.1 A Forma Sonata do Quarto Movimento da Sinfonia n ° 1 em Dó menor, op. 68 de Johannes Brahms

Uma vez feito um panorama no item anterior da *Sinfonia n ° 1* completa, abordaremos especificamente como se desdobra a Forma Sonata no IV Movimento dessa obra.

A Forma Sonata tradicional é entendida diferentemente por duas correntes teóricas: 1) o princípio binário que se refere a duas tonalidades principais presentes na forma (I-V ou i-III, e o retorno a I ou i); 2) o princípio ternário que se refere à quantidade de seções fundamentais da obra; Exposição, Desenvolvimento e Reexposição, sendo a *coda* (assim como a *codetta*) e a introdução partes acessórias (ROSEN, 1988, p. 1-2; p. 17). Segundo Webster (2001)<sup>114</sup>, a Forma Sonata possui origens no Barroco, desenvolvendo-se a partir da forma binária de dança pertencente ao período. No século XVIII, o plano tonal (binário) era o aspecto mais importante da Forma Sonata. Mesmo com Beethoven trabalhando os motivos de maneira a derivar toda forma, o esquema harmônico ainda oferecia suporte a ela. Foi no século XIX, que o foco se voltou para os materiais temáticos que compunham a Forma Sonata<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Vide : *Sonata Form*. Verbete in Grove Music Online.

<sup>115</sup> “Duas grandes tendências podem ser identificadas na música do século XIX: uma tendência ‘Romântica’, centrada na música vocal, na música programática e na peça característica para piano; e a segunda tendência voltada para a ‘classicização’, focando nos gêneros tradicionais da música absoluta. Somente aqueles voltados à segunda tendência deram à sonata uma grande proeminência. [...] Mudanças de estilo no século XIX deram novo significado a muitos aspectos da forma sonata. O mais importante deles foi a atitude dos românticos em relação ao material musical. Suas tendências programáticas e autoexpressivas concentraram-se no conteúdo explícito da música de maneira sem precedentes. O foco principal da ‘inspiração’ composicional do século XIX compreendia temas impressionantes e originais, muitas vezes harmonizados com progressões harmônicas cromáticas ou aparentemente livres. Essa concentração nos temas por si só estava relacionada à ascensão do *lied* e à característica das peças para piano, onde a qualidade do tema era a principal razão de ser da composição.” (WEBSTER, 2001) Original: “Two broad strains may be identified in 19th-century music: a ‘Romantic’ one, focusing on vocal music, programme music and the characteristic piece for piano; and a ‘classicizing’ one, focusing on the traditional genres of absolute music. Only the latter tradition gave sonata form much prominence. [...] Changes of style in the 19th century lent new meaning to many aspects of sonata form. The most important of these was the Romantics’ attitude towards musical material. Their programmatic and self-expressive tendencies focused on the explicit content of music in unprecedented fashion. The primary focus of 19th-century compositional ‘inspiration’ comprised striking and original themes, often harmonized with chromatic or apparently free harmonic progressions. This concentration on themes for their own sake was related to the rise of the *lied* and the characteristic piano piece, where the quality of the theme was the chief *raison d’être* of the composition.” (WEBSTER, 2001)

Para sintetizar os principais aspectos da Forma Sonata tradicional, segue a ilustração:

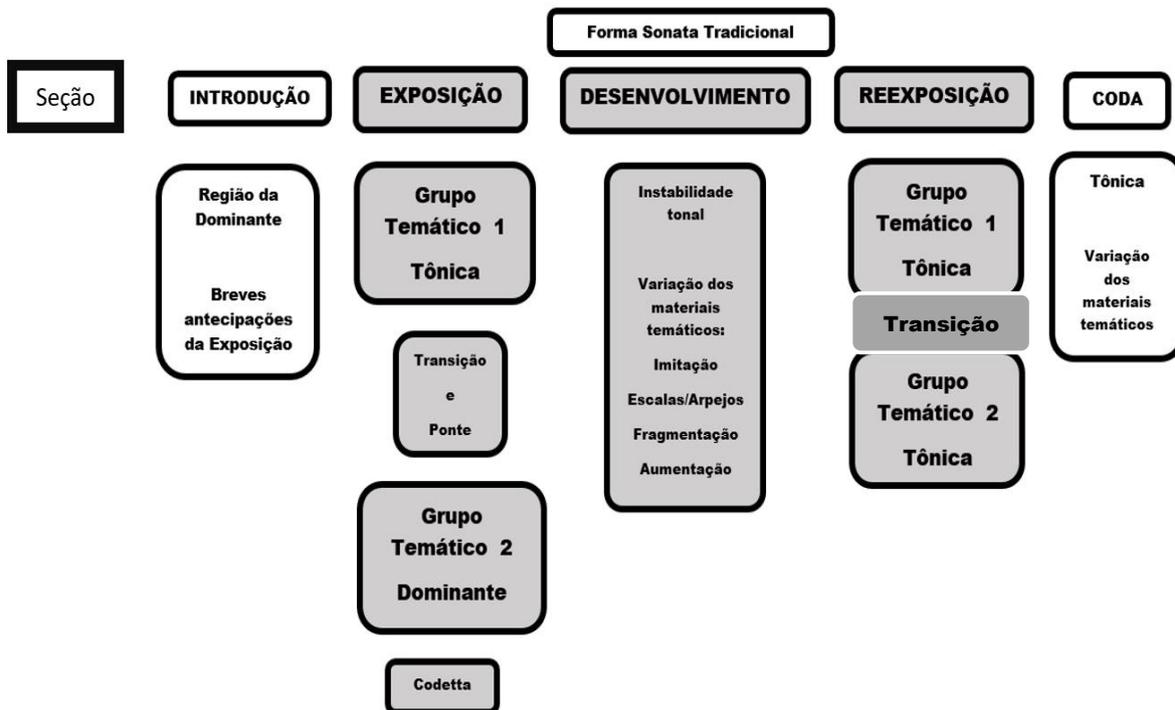


Figura 21: Esquema Forma Sonata Tradicional, baseado em Rosen (1988)–figura nossa.

Citamos aqui duas análises relevantes que abordam a forma do Quarto Movimento, de Brodbeck (2017) e de Schuller (1997). Observa-se que na análise de Brodbeck, o autor não aponta a seção de desenvolvimento com clareza; talvez tenha relação com o objetivo principal de seu trabalho, que é apontar as alusões a Beethoven, Bach, Schumann, Schubert, presentes na Sinfonia.

A seguir, podem-se visualizar as tabelas referentes à estrutura formal (tradicional) do IV Movimento da *Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68* de Brahms, baseadas na análise de Brodbeck:

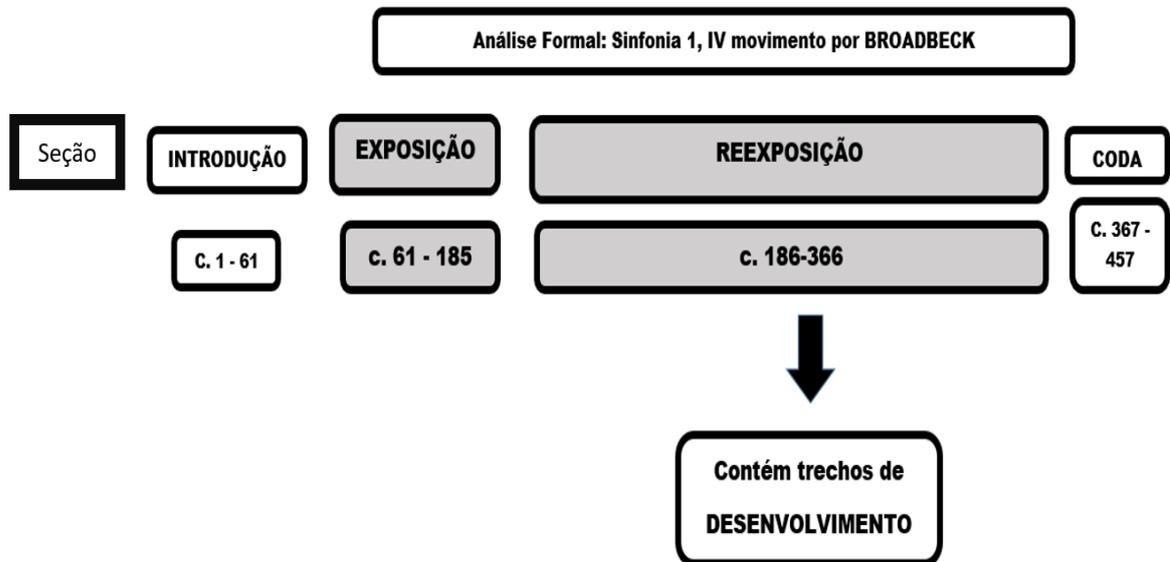


Figura 22: Resumo sobre Forma Sonata da Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Movimento. Segundo: Brodbeck, 2017 – figura nossa.

O maestro Schuller, por outro lado, aplica uma análise formal mais detalhada do Quarto Movimento, seguindo o caminho proposto por Schoenberg em *Fundamentos da Composição Musical* (1996)<sup>116</sup>, segmentando cada parte pertencente a cada seção. Schuller aponta as letras C e E como mini-desenvolvimentos, e a letra G como clímax do movimento, preparando o retorno da exposição.

Exposition	{	A	62–77
		B	78–93
		C	94–117
		D	118–67
		E	168–85
Re-exposition	{	A <sup>1</sup>	186–203
		B <sup>1</sup>	204–19
		C <sup>1</sup>	220–33
Development		F	234–84
		G*	285–300
Re-exposition cont.	{	D <sup>1</sup>	301–51
		E <sup>1</sup>	352–70
Transition		H	371–90
Coda		I	390–457

Figura 23: Análise Formal Tradicional, in SCHULLER, 1997, p. 361.

<sup>116</sup> Vide capítulo “Construção de Temas” in SCHOENBERG, 1996.

A tendência romântica na contemplação dos temas, possível influência do *lied*, do bel canto, na Forma Sonata (WEBSTER, 2001)<sup>117</sup>, é verificada no IV Movimento da *Sinfonia nº 1*. Na busca de sintetizar as análises acima, a figura abaixo ilustra brevemente o que ocorre nessa Forma Sonata proposta por Brahms, apontando a segmentação elaborada através dos temas pertencentes ao movimento.

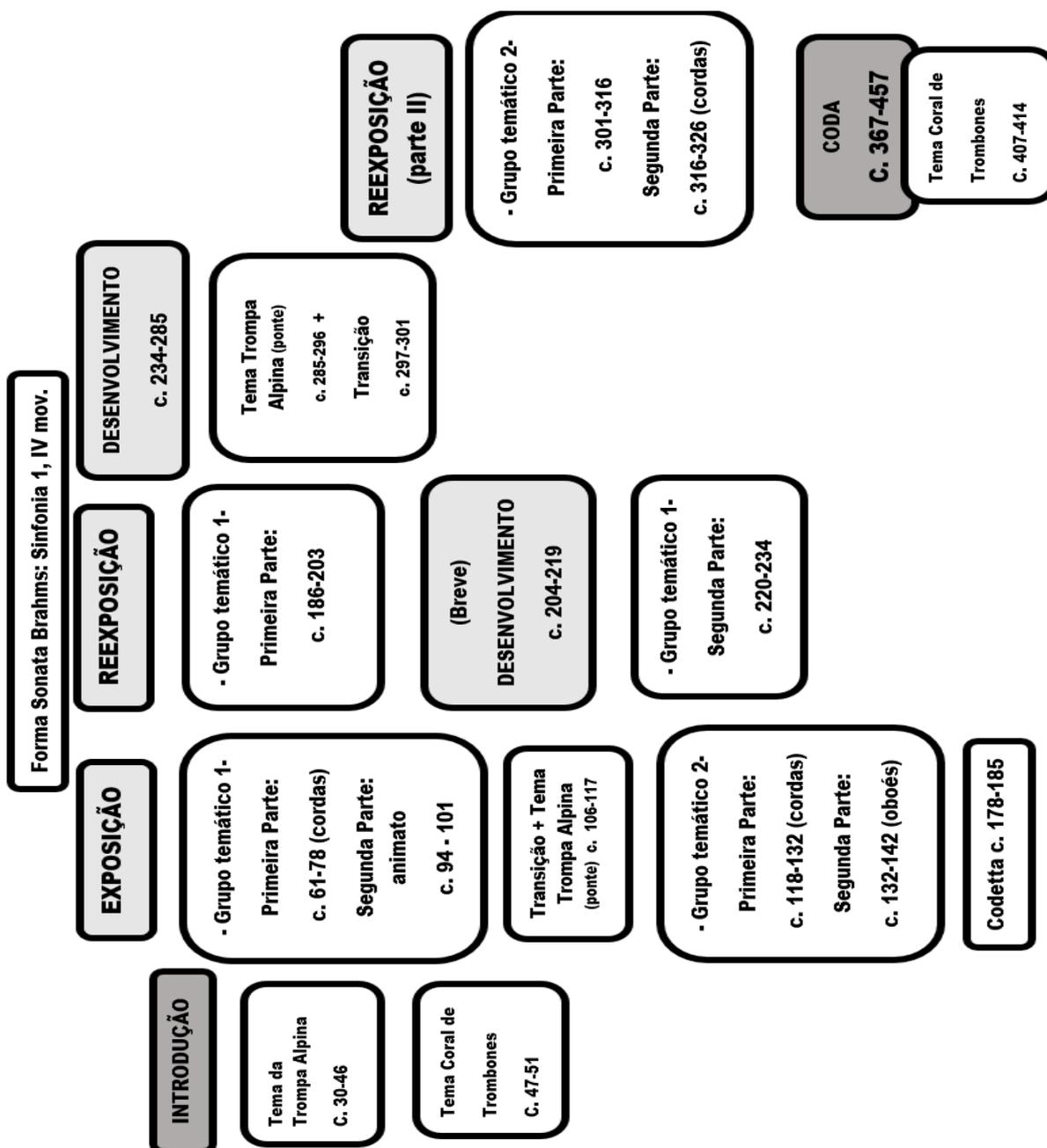


Figura 24: Breve Resumo do Esquema Formal do IV Mov. – figura nossa.

<sup>117</sup> Vide: *Sonata Form.* Verbete in Grove Music Online.

Esse esquema formal “brahmisiano” diminui o contraste normalmente gerado por um desenvolvimento aos moldes “beethovenianos”. A recorrência de quartas ascendentes e descendentes (destacadas pelos colchetes nas ilustrações abaixo) forma sequências, que é um procedimento típico de desenvolvimento (fazendo com que as cadências sejam evitadas) e transição. Assim sendo, essas sequências não necessariamente envolvem cadências ou construções fraseológicas coesas, como períodos com antecedente e consequente, ou sentenças.



Figura 25: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 1-4 (Fagotes).

Figura 26: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov. A) c.106-107; B) c. 242.

Há trechos com características de desenvolvimentos interpostos durante o movimento, e mesmo no fragmento musical que possui um desenvolvimento mais significativo (c. 234-285), esse não é harmonicamente tão instável e ambíguo; as tonicizações ocorrem na região da dominante, mediante ou por empréstimos modais (Mib e Láb).

c. 234

1. Viol.   
 2. Viol.   
 Br.   
 Vcl.   
 K.-B.

Measures 234-237. The first violin part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic figures.

1. Viol.   
 2. Viol.   
 Br.   
 Vcl.   
 K.-B.

Measures 238-241. The first violin part continues with its complex rhythmic pattern. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic figures.

1. Viol.   
 2. Viol.   
 Br.   
 Vcl.   
 K.-B.

Measures 242-245. The first violin part continues with its complex rhythmic pattern. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic figures. A **L** (Lento) marking is present below the bass line.

1. Viol.   
 2. Viol.   
 Br.   
 Vcl.   
 K.-B.

Measures 246-249. The first violin part continues with its complex rhythmic pattern. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic figures. Dynamic markings include *dim.* and *poco cresc.* in the first and second violin parts, and *pizz.* and *poco cresc.* in the cello part.

1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl. (pizz.)  
K.-B. (pizz.)

*poco cresc.*

*dolce*

1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

*pp*  
*p dim.*  
*p dim.*  
*p dim.*  
*p dim.*

*arco*  
*arco*

1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vel.  
K.-B.

M

1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vel.  
K.-B.

1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vel.  
K.-B.

*ff marc.*

1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vel.  
K.-B.

*ff marc.*

1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vel.  
K.-B.

*ff marc.*

N

Figura 27: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 234-285, cordas.

De qualquer maneira, o tratamento dado à seção de desenvolvimento é um indício da próxima fase estilística de Brahms, na qual a técnica de “*developing variation*”, ou “variação em desenvolvimento”, expressão inicialmente cunhada por Schoenberg (1950, pp. 52-101), é amadurecida. Frisch julga que a “variação progressiva” característica de Brahms torna-se mais forte na 2ª Sinfonia e se estabelece com as 3ª e 4ª sinfonias (1984, p. 121).

## **CAPÍTULO 4**

### **MAESTROS STEINBACH E SCHULLER: TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE RELACIONADAS À INTERPRETAÇÃO DA SINFONIA Nº 1 DE JOHANNES BRAHMS**

## **CAPÍTULO 4 - MAESTROS STEINBACH E SCHULLER: TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE RELACIONADAS À INTERPRETAÇÃO DA SINFONIA Nº 1 DE JOHANNES BRAHMS**

A proposta deste capítulo é sintetizar as principais sugestões para a interpretação do IV Movimento da Sinfonia deixadas pelos maestros Gunther Schuller e Steinbach. Verificar se há semelhanças entre as concepções musicais dos maestros, e observar a aplicabilidade dessas concepções.

Gunther Schuller nasceu em Nova Iorque, em 22 de novembro de 1925, e faleceu em 21 de junho de 2015. Foi maestro, trompista, compositor e escritor, atuando tanto na música clássica quanto no jazz, e vindo de uma família de músicos. Seu avô atuou como maestro na Alemanha, e seu pai, como violinista da Filarmônica de Nova Iorque. Como compositor, inspirava-se em Webern e no método dodecafônico. Em sua obra *Twelve by Eleven*, combinou o método com um grupo de câmara orquestral e improvisações pertencentes ao Jazz (LUEBERING, 2019)<sup>118</sup>. Schuller, em seu livro *The Compleat Conductor* (1997), analisa diversas gravações (não apenas da *Sinfonia nº 1*, mas de várias outras sinfonias), apontando principalmente o que os maestros não fazem ou o que, em sua opinião, não deveriam ter feito, propondo soluções para alguns problemas recorrentes nas gravações.

Fritz Steinbach (1855-1916) foi o maestro sucessor de Hans von Bülow. Ele dirigiu a Orquestra de Meiningen entre 1885 e 1902, e suas interpretações das obras de Brahms eram aceitas e admiradas. Desejava tornar Meiningen um centro de referência, com festivais do repertório de Brahms, em contraste com o Festival de Bayreuth. Quando era convidado a reger na Europa, era o principal divulgador das obras de Brahms (MULLER, 2001)<sup>119</sup>. As famosas análises de Tovey (1981) sobre as sinfonias de Brahms foram baseadas em uma das apresentações da orquestra na Inglaterra, em 1902. Quando Steinbach se muda para Munique, Walter Blume se torna seu aluno de regência, por volta de 1914-1915. Blume também desfrutava de algum prestígio e era frequentemente convidado para reger no *Konzertverein*. O maestro Steinbach adicionava marcações em suas partituras sobre como alguns trechos da obra deveriam soar. Blume, aluno aplicado, copiou determinados trechos da partitura de Steinbach, acrescentando alguns comentários a respeito da interpretação de Steinbach referentes à *Sinfonia nº 1 de Brahms* (FRISCH, 2003, pp. 244-245).

---

<sup>118</sup> Disponível em: < <https://www.britannica.com/biography/Gunther-Schuller> > Acesso: 06.04.2019 às 16h47.

<sup>119</sup> Vide: *Steinbach, Fritz*. Verbete in Grove Music Online

Este capítulo utilizará os exemplos e comentários tecidos por Blume, advindos da observação da interpretação do maestro Steinbach, que proporcionam subsídios sobre como se daria a tradição interpretativa da *Sinfonia n° 1* de Brahms em Meiningen. Sendo assim, Blume é o principal representante de Steinbach, ambos possivelmente retratam a tradição interpretativa da obra, e Schuller é o representante de uma concepção interpretativa contemporânea. Temos aqui, dois intérpretes que representam mundos distintos, Blume; intérprete europeu, e Schuller; intérprete norte americano.

Schuller (1997) e Blume (FRISCH, 2003, pp. 244-277) proporcionam sugestões com vistas à interpretação da *Sinfonia n° 1*, em trechos dos quatro movimentos; no entanto, serão abordadas apenas as principais sugestões relacionadas ao IV Movimento.

#### **4.1 Aspectos Interpretativos da Sinfonia n° 1 em Dó menor, op. 68, de Johannes Brahms**

Iniciando o IV Movimento, encontra-se o Adágio, que introduz desafios técnicos para regentes em sua comunicação com a orquestra. Schuller sugere que o *fp* do c. 2 não seja muito explosivo e que a frase deve se manter em *p* (1997, p. 348). É interessante notar que o maestro Schuller demonstra resistência à adição de dinâmicas e nuances não escritas na partitura, sendo que isso pode ser um recurso de grande utilidade. Como vimos, adicionar dinâmicas e nuances pode ajudar a resolver questões de equilíbrio orquestral (alterações no timbre dos instrumentos ou aspectos da acústica do local), e colaborar na construção do delineamento do fraseado, trazendo expressividade. Sobre a recomendação de Schuller de que a frase inicial deve se manter em *p*, é relevante atentar-se para a própria partitura; o tímpano entra no c. 2 com a dinâmica em *f*; no c. 3, a dinâmica está em *p*; e, no c. 5, em *pp*. Observando apenas a linha do tímpano, já se pode notar que uma frase mais plana (em *p*) não é a proposta do trecho. Ao que parece, Schuller tem certa resistência em adicionar elementos à partitura, mas retirar elementos dela não é um problema para o maestro. De um jeito (adicionando elementos à partitura) ou de outro (retirando elementos da partitura), está ocorrendo uma espécie de alteração na interpretação da peça em relação ao que está escrito na partitura.

The image shows a musical score for the first movement of Brahms' Symphony No. 1, measures 1-6. The score is for a string quartet and timpani. The instruments are: Pauken in C u. G, 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, Violoncell, and Kontrabaß. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature is two flats (B-flat major/D minor). The score includes dynamics such as *p*, *fp*, *dim.*, and *pizz.*. The timpani part has trills and dynamics *f*, *p*, and *pp*. The string parts have various dynamics and articulations like *div.* and *pizz.*.

Figura 28: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 1-6.

Os *stringendos* da introdução são o ponto de maior desafio e atenção para que não haja desencontros entre o naipe de cordas. Blume observa que o episódio iniciado no c. 6 (*pizz.* em colcheias) é a razão do andamento inicial ser muito lento. O ritmo não deve ser intensificado a partir do c. 6, mas uma forte aceleração deve ser feita quando inicia a escala ascendente no c. 10 até o final, no c. 13, onde o acorde deve ser cortado com força; a semínima deve ser curta e sem projeção do som. Logo após o acorde, deve ser inserida uma breve pausa, para que, a partir do segundo tempo do c. 13, o tempo lento do início seja retomado. Após o c. 19 (na barra de compasso para o retorno do *a tempo* – *p*), deve ser inserida uma fermata, e no c. 22, o tempo deve “ser puxado para frente”, mas mantido a partir do c. 23 (FRISCH, 2003, p. 267). Blume aponta que o andamento durante o coral de trombones, iniciado no c. 47, deve ser um pouco mais lento:

“Para que em C (c. 47) os sopros possam ter o efeito solene apropriado, as cordas não devem desaparecer completamente no compasso anterior. Omitir a última semicolcheia das sextinas pode fornecer a pequena pausa desejada aqui. Os sopros fazem um *crescendo* no terceiro compasso, como mostra o exemplo [9.45], e eles executam esse motivo de maneira um pouco mais ampla que o tempo principal; com o tema das trompas do c. 52, o tempo original é retomado. Uma pequena pausa deve seguir a fermata antes do *Allegro* (c. 61).”<sup>120</sup> (BLUME *apud* FRISCH, 2003, p. 268)

<sup>120</sup> “In order that at C (b. 47) the winds can have the proper solemn effect, the strings should not be allowed to disappear completely in the previous bar. Omitting the last sixteenth note of the sextuples can provide the small pause desire here. The winds make a *crescendo* in the third bar, as the example shows, and they perform this

Blume comenta que o andamento da introdução é lento por conta do movimento corrente no *stringendo*; o que ocorre aqui é um lembrete eficiente a todo músico na definição de um andamento: considerar os diferentes ritmos existentes no trecho e encontrar um andamento que os equilibre. Identificar quais os fragmentos com ritmos mais lentos e, também, quais os fragmentos ritmicamente mais rápidos, para que seja exequível ao intérprete, perceptível ao público, e que abarque as diferentes proporções rítmicas de maneira coerente. Blume não justifica as orientações que fornece dos c. 13-23, nem do c. 47 (letra C, que envolve o coral de trombones); considerando o contexto em que se deram essas orientações, pode-se entender o motivo. Essas anotações foram elaboradas por Blume, muito provavelmente, ao observar a interpretação do maestro Steinbach. Pode ser também que tais anotações tenham ocorrido durante uma aula de regência de Steinbach para Blume. De um modo ou de outro, o ensaio ocorre de maneira dinâmica, geralmente, pelo pouco tempo disponível, o maestro não tem a possibilidade de explicar cada elemento que adiciona à sua interpretação, ou justificar sua concepção de forma detalhada; por isso, normalmente o maestro costuma ser mais diretivo nas orientações. Se essas orientações foram advindas de uma aula de regência, Blume pode até ter recebido alguma fundamentação de Steinbach sobre o porquê de fazer desse modo, mas, para seu estudo, preferiu anotar apenas o que fazer, e não o porquê. Para um estudante de regência, que ainda coleciona uma gama de gestos e padrões de regência, é importante saber como transmitir sua ideia ao grupo, quais os gestos que darão os impulsos necessários para a interpretação do trecho (se haverá cortes, cesuras, *crescendo*), e, nesse sentido, Blume nos deixa uma clara orientação sobre uma possibilidade de se reger esse trecho.

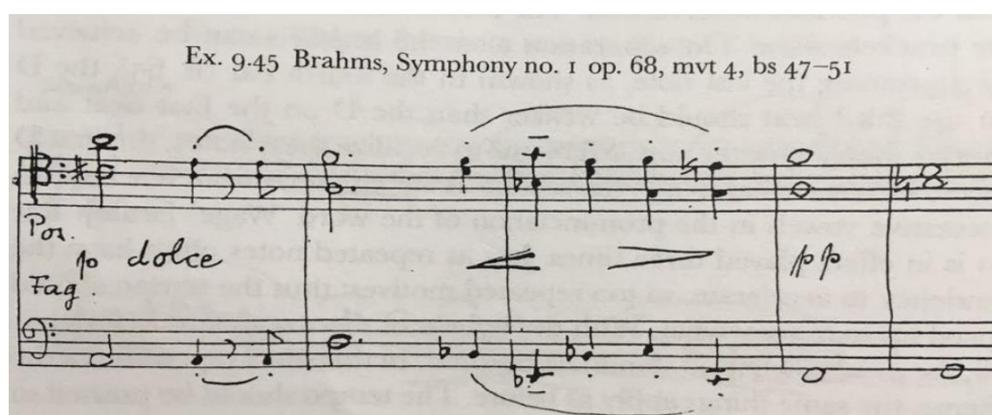


Figura 29: (BLUME apud FRISCH, 2003, p. 268).

*motive somewhat more broadly than the principal tempo [ex.9.45] with the horn theme of bar 52 the original tempo is resumed. A small pause should follow the fermata before the Allegro (b.61).*" (BLUME apud FRISCH, 2003, p. 268)

A figura 29 traz pistas sobre o equilíbrio orquestral que utilizavam no trecho. Observe que na voz superior há a anotação apontando o trombone e o 1º fagote, o que pode se supor que o maestro Steinbach preferiu construir a sonoridade do trecho pelo dueto entre o trombone I e fagote I, ao invés da opção mais comumente escolhida, trombone I e II. O maestro Schuller menciona que os trombonistas costumam tocar bem esse trecho, o que geralmente o incomodava era a quantidade de vezes que eles respiram; em algumas gravações, respiram até quatro vezes em uma frase que era possível executar em apenas uma respiração. Esse seccionamento da frase ocorre por conta do andamento extremamente lento que os maestros aplicam à frase (1997, p. 353). Nesse ponto, o maestro Schuller nos oferece uma pista em relação ao andamento de sua preferência, para que os trombones respirem apenas uma vez durante o trecho, pois a frase precisa ser mais fluida (mais rápida). Em muitos casos, quando nos referimos à interpretação e ao delineamento de fraseado, não há certo ou errado, mas o que o intérprete precisa ter definido em sua mente é qual seu objetivo, sua verdade dramática para o trecho. Por exemplo, se o intérprete deseja que o coral de trombones soe de forma ampla e solene, implicará em um andamento mais lento, e, provavelmente, mais cesuras ocorrerão pela própria necessidade respiratória dos instrumentistas. No entanto, se a preferência for por uma continuidade, uma frase sem interrupções, o andamento terá de ser mais rápido, correndo o risco de se perder a solenidade do trecho. É importante que o intérprete tenha claro que cada uma de suas escolhas interpretativas terá uma consequência: ao se preferir um aspecto, muito provavelmente outro será preterido. Isso não é uma regra, mas quanto mais escolhas interpretativas puderem ser utilizadas de forma conjunta na interpretação, mais vivida ela será. Deve-se haver, entretanto, não só criatividade e uma perspectiva musical ampla, mas habilidade para encontrar os meios que possibilitarão conciliar suas escolhas interpretativas.

Em relação ao primeiro grupo temático, c. 61-93, Schuller ressalta a importância de seguir o equilíbrio orquestral deixado por Brahms. Segundo o maestro, as trompas (c. 61) costumam soar fortes e não há um equilíbrio entre as violas e os violinos, pois os I e II violinos, além de tocar forte (não somente pela dinâmica, mas por conta da própria projeção sonora da corda Sol), são maiores em quantidade do que o naipe de violas, encobrindo-as. Para alcançar o equilíbrio proposto por Brahms e solucionar esse problema, a dinâmica para os violinos poderia ser *mp*, e para as violas, *mf* (1997, p. 354). A preocupação relacionada ao equilíbrio orquestral do maestro Schuller é legítima; a solução proposta por ele é benéfica e parece resolver o problema. É válido ressaltar que nesse ponto, Schuller não apenas justifica

sua concepção, mas sugere uma alteração na dinâmica escrita na partitura para a resolução do problema. A intenção dele é válida: alcançar o equilíbrio proposto por Brahms. Todavia, em outros momentos, Schuller se incomoda quando os demais maestros não seguem a dinâmica escrita, sem considerar que esses outros maestros podem ter tido a mesma intenção que ele teve ao sugerir a alteração da dinâmica: evidenciar vozes e alcançar o equilíbrio proposto por Brahms, ou um equilíbrio para valorizar a obra. Uma outra observação é feita pelo maestro Schuller, relacionada ao delineamento do fraseado, o comentário benéfico é baseado no manuscrito de Brahms:

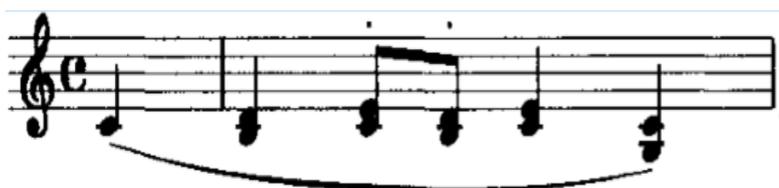


Figura 30: (SCHULLER, 1997, p. 355). Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 64.

“Eu também devo apontar uma outra pista que aparentemente ninguém observou – principalmente eu suponho porque não está incluída na partitura e nas partes comumente usadas nas performances, mas que podem ser prontamente vistas na partitura manuscrita de Brahms (...) –, a saber, é sobre os pontos de articulação que estão situados acima das duas colcheias no primeiro e segundo violino no c. 64. Não conheço nenhuma performance ou gravação que tenha considerado essa articulação em seu fraseado, que automaticamente empresta um toque de leveza para a passagem, em oposição ao som pegajoso, maçante, sensual, favorecido pela maioria dos maestros aqui. Como eu disse antes, não admira que muitas pessoas tenham a impressão de que a música de Brahms é túrgida, grossa e pesada.”<sup>121</sup> (SCHULLER, 1997, p. 355)

Sobre a execução do tema, Blume descreve o fraseado utilizado por Steinbach; além da notação do trecho (figura 31), ele se apropria de exemplos da fonética para uma autoexplicação, bem prática, de como o fraseado deveria soar:

<sup>121</sup> “I should also point out another clue which seemingly no one has observed— primarily I suppose because it is not included in the score and parts usually used in performances, but which can readily be seen in Brahms's manuscript score (which has been available to be viewed for more than forty years and some years ago was published in facsimile) – namely, that articulation dots are situated above the two middle notes in first and second violins in m.64 I know of no performance or recording that has considered this phrasing articulation, which automatically lends a touch of lightness to the passage, as opposed to the gluey, syrupy, 'sexy' sound that most conductors favor here. As I have said before, no wonder many people have the impression that Brahms's music is turgid, thick, and heavy.” (SCHULLER, 1997, p. 355)

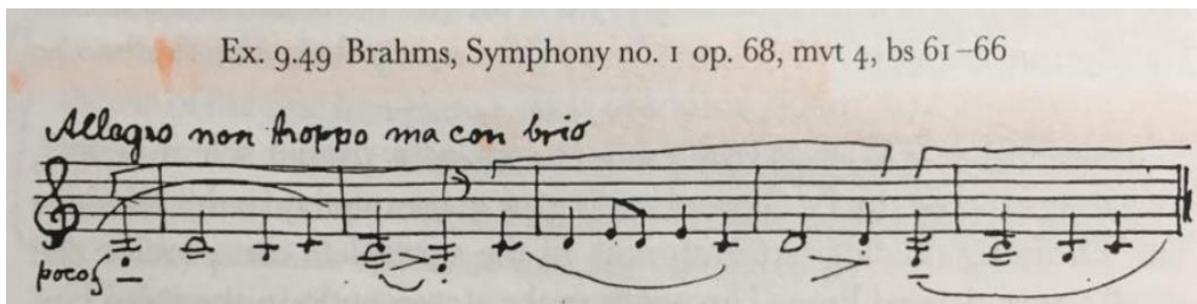


Figura 31: (BLUME apud FRISCH, 2003, p. 271).

“Neste tema (c. 62), o anacruse deve ser alongado, de acordo com as observações anteriores. O tema consiste em dois compassos, como indicam os colchetes. A separação após os colchetes pode ser obtida encurtando a última nota, como mostrado. No quarto compasso (c. 65), o Ré no terceiro tempo deve ser mais fraco que o Ré do primeiro, e menor que uma semínima. Se fosse para vocalizar essas notas, o primeiro Ré seria tratado como um ‘ah’, o segundo como um ‘eh’, semelhante as duas vogais sucessivas na pronúncia da palavra ‘Wage’ (escala). O compasso 70 é, na verdade, tocado três vezes. Assim como as notas repetidas costumam ter a tendência de acelerar, motivos repetidos também: assim, o andamento deve acelerar um pouco. Antes do compasso 78, o ritmo principal deve ser restaurado, por conta da agilidade das madeiras. Nesta breve repetição do tema [c.78-93], as mesmas coisas se aplicam como antes. O ritmo deve ser empurrado [acelerado] para que, na letra D (c. 94), o *animato* possa ser ‘pulsado’ em colcheias.”<sup>122</sup> (BLUME apud FRISCH, 2003, p. 271)

A adição de *accelerando* (ou pequenos *accelerandos*) não anotados parece ser algo comum a Blume. Essa alteração na agógica da frase proporciona uma maior sensação de fluência. Para que a ideia se fixe ainda melhor, mas sem apontar uma razão, Blume observou que essa orientação é válida para motivos e notas repetidas, ainda sugerindo mais um *accelerando* em direção ao *animato*, no c. 94. Nesse ponto, a maior contribuição de Blume é evidenciar quando um *accelerando* pode ser utilizado. Aplicar o *accelerando* em motivos e notas repetidas é um recurso para gerar movimento e interesse; repetir um motivo melódico por duas ou três vezes, sem leves alterações, pode ser um tanto quanto monótono. Utilizar o

<sup>122</sup> “In this theme (b.62) the upbeat should be broadened, in accordance with the previous observations. The theme consists of two-bar units, as the brackets show. The separation after the brackets can be achieved by shortening the last note, as shown. In the fourth bar (b.65), the D on the third beat should be weaker than the D on the first beat and shorter than a quarter note. Were one to vocalize these notes, the first D would be treated as an ‘ah’, the second as an ‘eh’, somewhat like the two successive vowels in the pronunciation of the word ‘Wage’ (scale). Bar 70 is in effect played three times. Just as repeated notes often have the tendency to accelerate, so too repeated motives: thus the tempo should speed up here somewhat. With the upbeat of the woodwind before bar 78, the principal tempo should be restored. In this short repetition of the theme, the same things apply as before. The tempo should be pushed so that at D (b.94), the *animato* can be beaten in half notes.” (BLUME apud FRISCH, 2003, p. 271)

*accelerando* também é um proveitoso recurso para enfatizar a direção musical do trecho; para Blume, o ponto de chegada é o c. 94. A ideia de adicionar *accelerando* em direção ao *animato* não agrada Schuller, que considera algo desnecessário, pois Brahms já propõe pela sua notação um aumento na atividade rítmica, e lista outros motivos:

“Muitos maestros fazem um *accelerando* nos c. 90-93 para chegar ao *animato* no c. 94. Eu me oponho a essa ideia: (a) porque é muito mais eficaz e é mais condizente com a estruturação e periodização das frases de Brahms, que o *animato* seja alcançado diretamente no c. 94; (b) não estou absolutamente convencido da autenticidade da designação do *animato* – ela não está na partitura do manuscrito de Brahms (mas pode ter sido adicionada por ele após a estreia da sinfonia, e antes da primeira impressão da partitura); (c) não estou convencido de que esse *animato* (impresso em letras pequenas em itálico) signifique uma mudança de andamento e, nesse caso, uma mudança de andamento radical, ou se pode significar apenas um brilho sutil, animando o caráter da música – ou uma combinação sutil de ambas as ideias. Eu sugiro uma abordagem cautelosa e moderada em relação ao trecho, porque, para muitos maestros, essa passagem, especialmente as que possuem fragmentos escalares, como nos c. 106-113, tornou-se uma exibição desenfreada de virtuosismo técnico, utilizando um tempo de cerca de ♩ = 144. Naturalmente, isso é emocionante, mas, novamente, destrói o bom senso de forma, proporção e equilíbrio de estrutura de Brahms.”<sup>123</sup> (SCHULLER, 1997, p. 356)

Sobre o motivo (c) na citação acima, o maestro Schuller parece ter razão. Como vimos no Capítulo 1 (em cartas entre Brahms e seu editor), Brahms observa que, quando ele escreve o caráter iniciando com letras maiúsculas, pode-se encarar que houve uma mudança de andamento significativa, mas quando escreve com letras minúsculas, é apenas uma indicação da mudança do “clima” da passagem. Nesse sentido, a impressão do maestro Schuller condiz mais com o padrão de Brahms em suas composições. Mediante as duas possibilidades propostas por Blume e Schuller, o intérprete se deparará com mais uma questão a ser definida: não alterar o caráter do trecho e nem adicionar *accelerando*, conforme Schuller, ou adicionar

---

<sup>123</sup> “Many conductors make an *accelerando* in mm.90-93 to arrive at the *animato* in m.94. I am opposed to this idea (a) because it is much more effective and in keeping with Brahms' s structuring and periodization that the *animato* be achieved directly at m.94; (b ) I am not absolutely convinced of the authenticity of the *animato* designation – it is not in Brahms's manuscript score (but it may have been added by him after the premiere but before the score's first printing); (c) I am not convinced that this *animato* (printed in small italic letters) signifies a tempo change , and if so, a radical tempo change, or whether it might mean just a subtle brightening , animating of the temper of the music – or a subtle combination of both ideas. I suggest this moderate cautious approach to m.94 because for many conductors this passage, especially the scalar runs in mm. 106 13, has become an unbridled display of technical virtuosity, gaining a tempo of around ♩= 144 . This is, of course, superficially exciting but, again, destroys Brahms's fine sense of form, proportion, and balance of structure.” (SCHULLER, 1997, p. 356)

*accelerandos* gradativos, como propõe Blume. É importante considerar a visão de Brahms e o seu objetivo de não alterar o caráter (por isso, escreveu o *animato* com letras minúsculas), mas o compositor não deixa claramente indicado que não pode haver alterações agógicas; é sábio que Brahms utilizava essas alterações. Talvez uma saída coerente é conciliar Brahms e Blume, adicionar o *accelerando* para conquistar movimento, porém, de maneira sutil, de modo que não altere drasticamente o caráter, mas indique essa mudança de humor ocorrida no trecho. Sobre o *animato* (a partir do c. 94, figura 32) e a chegada do segundo grupo temático (c. 118, figura 33), Blume não tece muitos comentários, pois diz que os exemplos notados bastam, e apenas relembra que deve atentar-se para as notas ampliadas, marcadas com *tenuto* (FRISCH, 2003, p. 271).

Ex. 9.50 Brahms, Symphony no. 1 op. 68, mvt 4, bs 94-107

Figura 32: (BLUME apud FRISCH, 2003, p. 272).

Ex. 9.51 Brahms, Symphony no. 1 op. 68, mvt 4, bs 118-26

Figura 33: (BLUME apud FRISCH, 2003, p. 272).

É válido observar as fórmulas de compasso escritas acima da pauta na figura 32; na partitura não há alterações na fórmula de compasso original. O que Blume provavelmente indica é algo comum e muito útil a maestros, que devido ao fraseado, não regem a fórmula de compasso escrita. Reger os c. 94-96; 98-100; 102-105 em dois é reger o gesto musical vigente; é mais orgânico, claro e fluído. Já reger em dois os c. 97 e 102, poderia atrapalhar um pouco, pois não daria o impulso necessário aos instrumentistas para executar os acentos; logo, nesses compassos, reger os quatro tempos é o mais apropriado. Blume também anota algumas palavras em alemão abaixo da pauta. Frisch fornece um apêndice com as traduções para as palavras em alemão, a saber: *Kurz* e *Gezogen* (FRISCH, 2003, pp. 275-276). *Kurz* = (*short*) curto, ou seja, Blume indica a diminuição da duração da nota. Com a palavra *Gezogen* = (*draw out*) prolongado, surgem duas hipóteses: Blume pode estar apenas reforçando o *tenuto* marcado sobre as notas, ou estar indicando um pequeno *ritardando* (uma ampliação no tempo) aliado ao *tenuto*. As anotações de Blume são objetivas e práticas, e esclarecem não apenas o delineamento do fraseado, mas também como regê-lo.

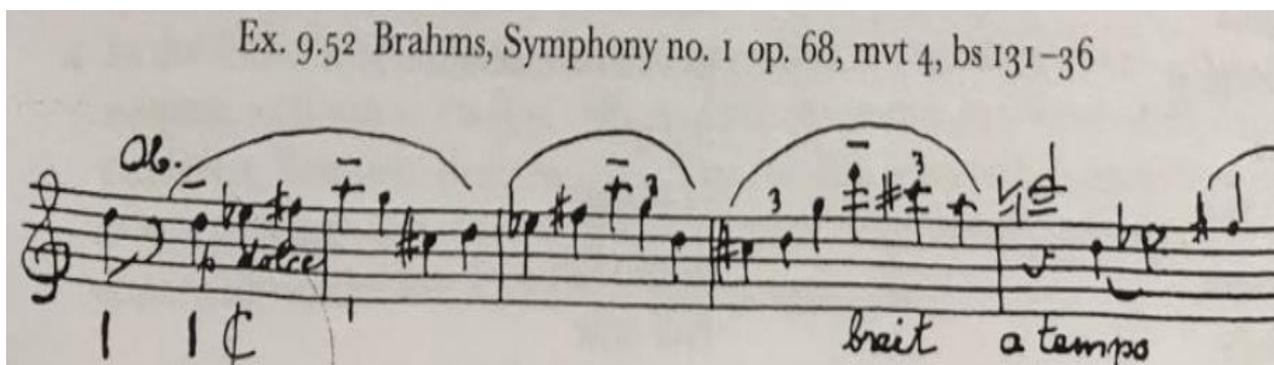


Figura 34: (BLUME apud FRISCH, 2003, p. 272).

Nos c. 130-131, com forte perfil rítmico, Blume apenas aponta que eles devem ser regidos em quatro, sem alterar o *alla breve* precedente, e também que um novo andamento se inicia no c. 132 (FRISCH, 2003, p. 271). Essa observação de Blume oferece um forte indício sobre o tratamento dado aos c. 118-129, segundo grupo temático, possivelmente regido em dois, fato que explicaria sua referência ao “*alla breve* precedente”. No c. 132, ocorre a entrada dos oboés. Na figura 34, temos as seguintes observações de Blume:

“Ambos os compassos [c.130-31] devem ser muito precisos! Um novo tempo começa com o tema no oboé que se segue (c. 132). É claro que todo o *alla breve* deve ser preparado. Isso acontece quando alguém faz uma quase-fermata antes da entrada do oboé. Uma fermata real seria muito longa. O ‘quase’ pode ser alcançado quando as primeiras semínimas do compasso são ‘batidas’, mas de uma forma distintamente mais lenta do que antes. O tempo em *alla breve* é retomado no terceiro tempo. O Ré no segundo tempo deve ser prolongado.”<sup>124</sup> (BLUME *apud* FRISCH, 2003, p. 271-72)

Blume reforça sua observação com a anotação sobre o retorno do *alla breve* marcando o C (cortado) a partir do terceiro tempo do c. 131. Reforça também o destaque que a nota da nota Ré recebe em sua notação na partitura com a palavra *Breit* = (*Broadly*), amplamente (FRISCH, 2003). Essa pista de Blume é apropriada e nos mostra, mais uma vez, como reger o trecho. No caso, reger em dois proporcionará um fraseado mais fluido, principalmente no segundo tempo, quando se executam as tercinas. O comentário de Schuller sobre o segundo grupo temático está mais relacionado ao equilíbrio orquestral do que com o fraseado a ser utilizado, ou como regê-lo. O maestro Schuller aponta que ocorrem problemas na interpretação do segundo grupo temático (c. 118-131) causados pelo excesso de força (dinâmica) aplicado ao trecho: os maestros não alcançam o *p dolce* (c. 118), mas um “*mezzofortíssimo*”, que lhe parece muito industrial, (ou seja, forçado e sem nenhuma naturalidade). O motivo desse “*mezzofortíssimo*” ocorrer deve-se às violas, aos violoncelos e aos contrabaixos tocarem em três oitavas, executando as quatro notas do *ostinato* na mesma arcada, utilizando toda a extensão do arco, o que aumenta o nível da dinâmica consideravelmente. Para resolver essa questão, Schuller sugere que o maestro encoraje os naipes de violas, violoncelos e baixos a tocarem levemente e a utilizarem pouco arco nesse trecho (1997, p. 358). Mesmo Schuller não sendo instrumentista de cordas com arco, o pai do maestro foi primeiro violino da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque por 41 anos (LUEBERING, 2019). Essa pode ter sido a razão para que Schuller indicasse como as cordas poderiam executar a passagem, uma solução válida que resolve a questão de maneira simples. Sobre a interpretação dos maestros Schuller e Blume relacionada ao segundo grupo temático, verifica-se que seus conceitos não são excludentes, mas perfeitamente complementares.

---

<sup>124</sup> “Both these bars [bs 130-131] should be very precise! A new tempo begins with the oboe theme that follows (b.132). It is clearly *alla breve*, but must be prepared. That happens when one makes a quasi-fermata before the entrance of the oboe. A real fermata would be too long. The ‘quasi’ can be achieved when the first two quarter notes beaten, but in a fashion distinctly slower than before. The *alla breve* tempo is then resumed on the third beat. The D on the second beat should be treated as an extended upbeat.” (BLUME *apud* FRISCH, 2003, p. 271-72)

Porém, não entrariam em total acordo a respeito dos c. 297-301, visto que Schuller não é adepto a elementos adicionados na interpretação não advindos do compositor, evidenciando sua preferência por maestros que preferem uma sonoridade homogênea e plana (sem demasiadas nuances), e que mantêm um tempo estável, evitando alterações na agógica, como Toscanini.

“Devo salientar que o diminuendo dos violinos no c. 299 está incorreto. O correto, e muito mais lógico, é a repetição posicionamento da dinâmica [ $< >$ , nuance dos c. 298-299] no naipe das cordas presente no manuscrito de Brahms; o *dim.* que aparece nas partituras impressas deveria ser eliminado. O *animato* no c. 301, correspondente ao *animato* do c.118, e foi necessário anotá-lo em razão do *calando* precedente [c. 297], mas se torna desnecessário ou autoevidente se o *allegro* tiver sido mantido o tempo todo. O que me parece muito mais importante, e quase nunca percebi, é a voz incomum, notavelmente sombria dos segundos violoncelos nos c. 296-300, uma sexta abaixo dos primeiros violoncelos. Permita que o leitor – e o intérprete em perspectiva – tenha a certeza de que quanto mais o *crescendo* e o *stringendo* puderem ser retidos ou atrasados, mais emocionante e avassaladora será a chegada ao clímax do movimento (c. 391). Os maestros que mais corretamente, e ainda mais empolgantemente, realizam essa passagem em gravações são Toscanini, e, mais recentemente, Skrowaczewski.”<sup>125</sup> (SCHULLER, 1997, p. 371)

Schuller, mais uma vez, presta um serviço eficiente aos maestros quando aponta sobre o equivocado diminuendo nas cordas, que aparece nas edições entre os c. 299 e c. 300. Algumas páginas do manuscrito da *Sinfonia nº 1* estão disponíveis no site do The Morgan Library & Museum de Nova York<sup>126</sup>, e o manuscrito do IV Movimento da Sinfonia está praticamente completo. Verifica-se no manuscrito o pertinente comentário do maestro: não há o *dim.* no c. 300, e sim, a nuance  $< >$  nos violoncelos e contrabaixos, e logo após a dinâmica em *p*.

---

<sup>125</sup> “I should point out that the diminuendo in the violins in m.299 is incorrect. The correct, and much more logical, placement of the hairpin dynamics in all the strings should be, as in Brahms's autograph and the *dim.* found in the printed scores should be eliminated. The *animato* in m. 301, corresponding to the one in m.118, is necessitated by the foregoing *calando*, but becomes unnecessary or self-evident if the *allegro* tempo has been maintained all along. What is much more important, it seems to me, and almost never realized, is the unusual, remarkably somber voicing in the second cellos in mm.296-300, a sixth below the first cellos. Let the reader—and the prospective performer – be assured that the more the *crescendo* and *stringendo* can be held down or delayed, the more exciting and overwhelming will be the releasing climax at the *più allegro* (m.391). The conductors who most correctly and yet most excitingly realize this passage on recordings are Toscanini, and, more recently, Skrowaczewski.” (SCHULLER, 1997, p. 371)

<sup>126</sup> Disponível em:  $< \text{http://www.themorgan.org/music/manuscript/114285} >$  acesso: 30.04.2019 às 8h52. Também encontra-se no site do *The Morgan Library & Museum*, manuscritos de algumas outras obras de Brahms ou de outros compositores como Bach, Beethoven, Chopin etc.



Figura 35: Fac símile do manuscrito. Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov. c. 295-302, cordas.<sup>127</sup>

Blume aponta que no c. 285, o andamento deve ser ampliado; para isso, deve ser regido em quatro, em andamento mais lento para que o *alla breve* (que não está notado, mas entende-se por um tempo mais rápido regido em 2) seja preparado. Nota-se que a sugestão de Blume é referente à agógica do trecho, alterando o andamento. A maneira de se preparar o início de um andamento mais rápido é utilizar um andamento mais lento antes, um recurso eficaz utilizado para dar ênfase a um novo andamento, caráter ou a uma textura rítmica mais agitada ou elaborada. Blume indica que um “relaxamento” só deve ocorrer a partir do *calando* do c. 297, e, finalmente, que as notas Lá-Sib (presentes nos violoncelos e contrabaixos no c. 300) devem ser particularmente realçadas com a adição de um *ritardando*, e que, após o primeiro tempo do c. 301, deve haver um claro corte (FRISCH, 2003, p. 275). O autor não explica por que utilizar um corte, mas entende-se que o forte corte no c. 301, indicado por Blume, tem a ver com o início da reexposição do segundo grupo temático, dividindo o trecho. O gesto é eficiente, pois torna mais compreensível aos instrumentistas o início do novo trecho, evidenciando qual será o novo andamento pela utilização do *levare*, que geralmente é associado ao corte.

Sobre o alcance do *Più Allegro* no c. 391, Schuller observa que a maioria dos maestros analisados por ele toleram um crescendo precoce; o problema é que o *ff* do c. 391 é alcançado cinco compassos antes, ocorrendo um sequestro do clímax que só deveria ocorrer

<sup>127</sup> Disponível em : <https://www.themorgan.org/music/manuscript/114285/78> . BRAHMS, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov. p. 41 do manuscrito. Acesso: 30.04.2019 às 9h28.

no *Più Allegro*. Essa é uma preocupação legítima do maestro; há uma certa tendência de se perder nuances dentro da dinâmica *f* ou *ff*, principalmente quando o andamento é mais rápido. Inclusive, é função do maestro auxiliar os instrumentistas para que não se deixem levar à tendência natural de associar o andamento rápido à dinâmica *f* ou *ff*. É claro que em determinados trechos, é exatamente a energia de um andamento rápido aliada à intensidade da dinâmica *f* que trará o clímax ou vigor necessário, mas deve-se ter atenção e um cuidado especial para se utilizar esse recurso somente em alguns momentos, observando o contexto musical. Para evitar o sequestro do clímax, Schuller sugere que o *crescendo* deve seguir proporcionalmente o *stringendo* (iniciado no c. 383), assim, ritmo e dinâmica aumentarão juntos, culminando apenas no c. 391 (1997, p. 374).

Sobre a interpretação da seção final da sinfonia, Blume é sintético:

“Os *pizzicatos* dos baixos e violoncelos após Q (no c. 368) devem ser bem nítidos. O *Più Allegro* do c. 391 deve ser abordado sem utilizar *ritardando*. A princípio, para executar o *ben marcato* do c. 395, o tempo deve ser mantido um pouco. O *fortíssimo* no c. 407 deve ser preparado segurando o andamento um pouco nos compassos anteriores. Os acordes [c. 407-412] devem ser amplos e devem ter pesos iguais. Com o *fortíssimo* das cordas no c. 416, o andamento se torna *più presto*. Antes da entrada do tema de abertura [do *più allegro*] no c. 447, um *ritardando* é muito eficaz. A conclusão [do movimento] é tocada quase como uma *stretta*<sup>128</sup>.”<sup>129</sup> (BLUME *apud* FRISCH, 2003, p. 267-275)

Observa-se que as indicações de Blume, supracitadas, são praticamente relacionadas às mudanças que ocorrem na agógica. Quando Blume se refere a ampliação do tempo ou das notas, ou “segurar o tempo”, são alterações relacionadas a um andamento mais lento e à inclusão de *tenutos* (para alongar a duração das notas) e *ritardando* (para alongar o tempo do trecho). Apesar de Blume não justificar seus apontamentos, não se pode negar que esses promovem variedade e movimento ao fraseado, trazendo vida à obra. Os apontamentos de Blume relacionados aos gestos da regência são práticos e eficazes.

---

<sup>128</sup> Termo advindo da ópera, que caracteriza o movimento rápido e conclusivo de um ato. Era tradição da ópera cômica no século XVII encerrar o ato intermediário com uma *stretta*. (BUDDEN, 2019)

<sup>129</sup> “*The pizzicatos of the basses and cellos after Q (bs.368ff) should be very distinct. The più allegro of bar 391 should be approached with no ritardando. In order to maintain the ben marcato in the fifth bar (b.395), the tempo should at first be held somewhat. The fortissimo in bar 407 should be prepared by holding back a bit in the preceding bars. The chords should be broad, and should be given equal weight. With the fortissimo upbeat of the strings in bar 416, the tempo becomes più presto. Before the entrance of the opening theme in bar 447, a ritardando is very effective. The conclusion is then played almost as a stretta.*” (BLUME *apud* FRISCH, 2003, p. 267-275)

## 4.2 Considerações Parciais

Schuller e Blume fornecem orientações pertinentes, enriquecedoras e interessantes para a compreensão, sob perspectivas diferentes. O intérprete não precisa (nem deveria) seguir apenas uma única visão, mas procurar equilibrar os diversos pontos de vista, lembrando que uma visão pode ser complementar a outra, ouvir e compreender as diversas concepções, adaptá-las ao seu contexto e seguir suas escolhas, todavia, ciente de diversas possibilidades.

Schuller e Blume são representantes de duas tradições; Schuller representa a tradição norte americana em sua concepção sobre a performance musical da obra, enquanto Blume representa a tradição germânica. Deste modo, temos aqui breves referências a estes dois mundos, o norte americano e o europeu. Exatamente por isso, o maestro Schuller possui uma concepção sobre as alterações na agógica que são opostas à visão do maestro Blume, do maestro Steinbach e do próprio Schenker. Blume, Steinbach e Schenker concebem essas alterações de forma natural, muitas vezes, como consequência de mudanças no gesto musical, nos temas ou nas texturas. A tradição norte americana seguiu os conceitos de Toscanini, maestro muito admirado e respeitado por eles. Como vimos (item 2.4.3), Toscanini foi um dos principais adeptos aos conceitos de Weintgartner, promulgando suas ideias fundamentais, como: a não alteração agógica e a não alteração (à notação) da partitura. Dado a influência de Toscanini, parece haver uma preferência norte americana pelas performances musicais “a tempo”. Considerando o contexto, os maestros Steinbach, Blume, e até mesmo Schenker, são mais próximos historicamente de Brahms, além de viverem na mesma região e pertencerem a mesma tradição, a germânica. Sendo assim, pode-se supor que eles estão mais próximos da tradição interpretativa da obra do que Schuller.

Um outro ponto a ser ressaltado é a contribuição baseada na interpretação do IV Movimento, advinda dos estudos das gravações e de observações relevantes, encontrada nos manuscritos do maestro Schuller. O maestro parece não considerar, no entanto, o contexto em que se deu cada uma das gravações (claro, isso poderia tornar o estudo demasiadamente extenso, já que são 43 gravações analisadas por Schuller<sup>130</sup>); se houve, por exemplo, possíveis alterações nas gravações como uma mixagem, que pode ter sido efetuada pelos técnicos de som da gravadora em questão. O que ocorre frequentemente são críticas a respeito do equilíbrio orquestral, o que é válido, mas sem considerar o fato de que as gravações podem ter sido editadas (e, neste caso, a interpretação em si não seria o fator de desequilíbrio). No

---

<sup>130</sup> Vide quais gravações e seus respectivos maestros em SCHULLER, 1997, p. 320: Fig. 5, onde Schuller agrupa os maestros pelo andamento que adotaram para o movimento em questão.

entanto, verificou-se que as críticas, na maioria das vezes, são direcionadas aos maestros que pouco se relacionam com sua visão sobre a agógica. O contrário também parece ser verdadeiro: os maestros elogiados por Schuller são aqueles que mantêm o andamento, uma interpretação mais plana e direta, seguindo quase que totalmente o que está escrito na partitura, mais uma vez, Toscanini destaca-se como a principal referência.

Entre as duas concepções apresentadas, as observações do maestro Blume, relacionadas à articulação do fraseado e à agógica, são preferidas, pois sua interpretação comporta variedade, criatividade e maior liberdade. A alteração no movimento e nas aplicações de efeitos em prol de uma interpretação dramática promovem a criação de expectativas ou sua quebra, ou seja, podem proporcionar maior interesse aos ouvintes, aos instrumentistas e realçar a beleza da obra.

## **CAPÍTULO 5**

### **PROGRESSÃO LINEAR: GRÁFICOS E OBSERVAÇÕES**

## CAPÍTULO 5 - PROGRESSÃO LINEAR: GRÁFICOS E OBSERVAÇÕES

O método de análise criado por Schenker, conhecido por análise schenkeriana, tem o sistema tonal como fator basilar de seus princípios. Apesar da consideração de Schenker, já citada anteriormente, sobre Brahms ser o último mestre tonal, suas ferramentas de análise englobam todo o sistema tonal, independentemente do estilo, e encontram no compositor as características ideais de condução vocal, estrutura harmônica e formal, respeitando-se, porém, suas singularidades no que diz respeito ao desdobramento composicional, o que Schenker chamou de prolongamento.

A diferença entre as obras tonais está exatamente em como os compositores “diminuem”<sup>131</sup> as notas pertencentes à estrutura, ou seja, as notas pertencentes ao contraponto, com ornamentações: notas de passagem, bordaduras, apojaturas. Esse processo de diminuição das notas estruturais e o preenchimento com ornamentações é chamado de prolongamento. O prolongamento expande, completa os espaços da tríade fundamental, ou, entre um acorde e outro para dar fluência melódica. Esses prolongamentos se dão pelo que se denomina progressões lineares (*zug*). São as progressões lineares que apontam as metas do trecho musical (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, pp. 77-79).

Um dos objetivos da aplicação da análise schenkeriana neste trabalho é identificar as direcionalidades musicais principais do IV Movimento da Sinfonia nº 1 de Brahms. A análise foi realizada através dos gráficos do plano intermediário, visto que os inúmeros detalhes do plano frontal obscureceriam uma visão de maior alcance para determinados trechos. Por outro lado, o gráfico do plano de fundo é apenas um panorama, ou seja, não forneceria as progressões lineares de maior importância. Os planos de superfície e de fundo serão abordados em alguns trechos mais importantes, de acordo com o término de determinadas progressões lineares, que nortearam as segmentações aqui propostas. Sendo assim, o IV Movimento foi segmentado em vista do término das progressões lineares de cada trecho. Como a textura orquestral foi reduzida, os nomes dos instrumentos em que se encontra a condução vocal destacada aparecem abreviados em alguns gráficos, para facilitar o acompanhamento com a partitura.

---

<sup>131</sup> Advém da técnica de *diminuzione*, particularmente usada por cantores no Barroco para a prática de improvisação (FORTE; GILBERT, 1992). Diminuição, na verdade, diz respeito ao ritmo. As notas pertencentes ao contraponto vigente (primeira, segunda, terceira espécie...) são “diminuídas” em sua duração por meio da adição de ornamentações, o contraponto é elaborado.

Estão apresentados, em texto, os aspectos mais relevantes, tanto para um melhor entendimento da análise como para a compreensão do trabalho como um todo. Nos comentários sobre os gráficos, faremos referência a alguns termos pertencentes à análise tradicional formal e será abordada a relação entre a estrutura (segundo as ideias de Schenker) e elementos da superfície musical (a partitura) que possuem pertinência na teoria tradicional. É válido ressaltar que Schenker (1979) descarta muitas nomenclaturas tradicionais; em *Free Composition*, ele afirma que “uma interpretação precisa transcender a compreensão de “motivo”, “tema”, “frase”, “barras de compassos”, e isso será possível se houver o entendimento do plano de fundo, do intermediário e da superfície” (SCHENKER, 1979, p. 8). Mais adiante, Schenker retoma o assunto dizendo que “a teoria da diminuição [a dele] invalida as definições sobre a forma da música, presente em livros didáticos, definições elaboradas sem a compreensão dos elementos encobertos”<sup>132</sup> (SCHENKER, 1979, p. 106). O pensamento de Schenker é um tanto quanto radical ao invalidar termos da análise tradicional. Pode-se notar, porém, que ele é mais enérgico no seu discurso do que na prática, visto que ele não descarta por completo as nomenclaturas, mas redefine-as para elaborar sua teoria. Fato é que o uso de uma ferramenta de análise não exclui o emprego de outras. Sendo assim, procuramos, à medida do necessário, a complementaridade, pois cada uma das técnicas aborda aspectos e responde a diferentes necessidades. As sugestões para performance contidas nos comentários têm o objetivo de mostrar como as informações contidas nos gráficos pode auxiliar o intérprete na construção da sua musicalidade.

Nos gráficos schenkerianos, alguns símbolos e figuras são recorrentes e com significados próprios. Para elucidação do código, segue a tabela.

---

<sup>132</sup> Mais sobre este assunto, vide: SCHENKER, 1979, p. 106 e p. 134, parágrafos 264, 308, 311.

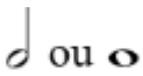
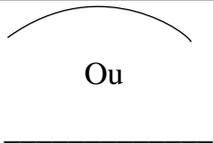
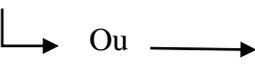
Símbolo	Termo	Significado
	Mínimas ou figuras com cabeça branca	Notas Estruturais.
	Semínimas	Notas estruturais com importância local. Subordinada a notas estruturais.
	Cabeças de notas sem haste	Progressão linear ou ornamentação, possui menor importância estrutural.
	Cabeças de notas menores	Pouca importância estrutural, apenas para apontar ornamentações da progressão linear, e facilitar o acompanhamento da condução melódica.
I, V, IV, i	Algarismos Romanos	Graus harmônicos.
	Linha Contínua	Prolongamentos e o percurso da progressão linear e/ou da condução vocal (metas locais).
	Linha Pontilhada	Transferência de registro ou permanência de uma nota em larga escala.
	Setas	Apontam o grau harmônico ao qual a dominante secundária pertence.
arp.	Arpejo	
	Linha (ligadura) com Dupla Curvatura	Pré Dominante
B		Bordadura
B.I.		Bordadura Incompleta
P		Nota de Passagem
3̂	Números Arábicos com Circunflexo	Graus da Escala

Tabela 1: Símbolos utilizados nos gráficos schenkerianos e significados neste trabalho.

## 5.1 Gráficos

### Plano Intermediário: Gráfico 1-C.1 - 29

The musical score is divided into two systems, each with a treble and bass clef. The first system covers measures 2 to 10, and the second system covers measures 11 to 29. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting line in the bass clef. Various musical notations are present, including accidentals, dynamics, and articulation marks. A large bracket spans the entire score, and a dashed line highlights a specific melodic phrase in the treble clef.

Measure numbers are circled: 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29.

Labels and markings include: *Anstieg*, *VI.*, *I*, *V*, *VI.I*, *VI.II #r.*, *FL.I*, *FL.II*, *FL.*, *VI.II*, *b $\hat{3}$* , *v*, *6+*, *b*, *b $\hat{3}$* , *bVI*.

## Gráfico 1: Comentários e Observações

No início do movimento há prenúncios da nota primária da linha fundamental, no caso,  $b\hat{3}$  no c. 16. Porém, uma linha fundamental (*Urlinie*) tem início no c. 27, quando flauta, oboé e fagote estão em uníssono repetindo  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ . A linha fundamental iniciada no c. 27, aparece em semínima, pois não é a linha fundamental estrutural. O IV Movimento da Sinfonia nº 1 está em Dó menor, mas há uma oscilação entre os modos menor e maior logo no início desse movimento, onde a primeira cadência autêntica perfeita (CAP) ocorrerá no c. 38, atenuada por um pedal na tônica desde o c. 33. Observa-se aqui o paralelismo apontado por Schenker no uso das tonalidades homônimas, em sua teoria abordada como possível de ocorrer no nível da linha fundamental. Assim como ocorreu na linha fundamental, essa “mistura de modos” aparece durante todo o IV Movimento. Encontraremos prolongamentos e suas progressões lineares (não estruturais), tanto em Dó maior como em Dó menor, que serão apontados posteriormente nesta análise.

Apesar do prenúncio do  $b\hat{3}$  no c. 16 e o aparecimento da linha fundamental no c. 27, sucedida por uma indicação da estrutura fundamental (*Ursatz*), iniciada no c. 30, há uma ascensão inicial (*Anstieg*) dos c. 1 a 29. A ascensão inicial é uma progressão linear ascendente que geralmente se inicia na tônica (ou no  $\hat{3}$  ou  $\hat{5}$  ou, menos comumente, no  $\hat{8}$  da tríade tônica), sendo conduzida para a primeira nota da *Urlinie*. Esta ascensão inicial é um tipo de prolongamento que precede a estrutura fundamental, para adiar a chegada da *Urlinie*. (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 127). Neste caso, a *Anstieg* é indicada pela ligadura contínua acima da pauta, iniciando no  $D\hat{4}$ , depois, se dirige para o  $Sol\hat{4}$  no c. 2. O  $Sol\hat{4}$  é prolongado até o c. 23, atingindo a primeira nota da linha fundamental no c. 27.

É característico das introduções lentas da Forma Sonata que elas sejam harmonicamente instáveis, dúbias, com tonicizações, mas o objetivo de tais introduções é a dominante da tonalidade, ou seja, a semicadência, que prepara a chegada do grupo temático na tonalidade principal. (CAPLIN, 1998, p. 203)

Quando o tema da trompa alpina se inicia no c. 30 (Gráfico 2), pode-se ter a impressão de que a introdução foi finalizada no c. 29, exceto pelo fato de que esse tema não é precedido por uma semicadência, como esperado, detalhe pelo qual consideramos o tema da trompa alpina como parte da introdução.

Gráfico 2 Tema Trompa Alpina  
c.30-46

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes parts for Trombone (Tbn.), Trombone (B), and Flute (Fl.). The second system includes parts for Trumpet (Trpt.), Clarinet (Cl.), Trombone (Tbn.), and Flute (Fl.). Measures are numbered 30 through 46. Performance markings include dynamics (f, f g, p), articulation (accents), and fingering (1, 2, 3). The score is in 4/4 time.

## Gráfico 2: Comentários e Observações

O gráfico ilustra o início de uma linha estrutural, uma vez alcançada a nota primária  $\hat{3}$  (Mi4) da *Urlinie* no c. 30, com suporte harmônico da tônica, no tema da trompa alpina em Dó maior. A reprodução de uma *Urlinie* demarca os limites do trecho e sinaliza um ponto de importância estrutural. Comparando o gráfico com a partitura, neste ponto ocorre uma mudança na textura e na maneira como Brahms continua o discurso. A estrutura fraseológica do tema é diatônica e simétrica, composta por oito compassos, o que contrasta com a seção anterior (c. 1-29), cujo cromatismo tem proeminência.

As notas apontadas nos gráficos podem desempenhar funções diferentes de acordo com a condução vocal. Essa definição se dá pelo contexto harmônico e melódico aos quais a nota ou as notas pertencem. A mesma premissa é válida para acordes, que podem ser gramaticalmente idênticos, porém, com funções diferentes (SALZER, 1982). Note-se que, no c. 32 a mesma nota Mi4 tem função melódica distinta. Aqui, ela é uma ornamentação de  $\hat{2}$  (Ré4), uma nota vizinha<sup>133</sup>, uma vez que está sob suporte harmônico da dominante.

A introdução até aqui expande a harmonia de dominante, que, por meio de suspensão ( $V_{4-3}^{6-5}$ ) alcança a tônica no c. 33, a partir do qual o fagote auxilia a condução em movimento por progressão linear, em diálogo com o solo de trompa, mais lento e grandioso. A voz do fagote está notada no gráfico uma oitava abaixo do que consta na partitura, pois é a oitava original do baixo do contraponto estrutural, para facilitar a visualização da *Ursatz*. A progressão da linha do baixo, iniciada no c. 41 no segundo fagote e completada pela primeira trompa, possui o objetivo de elaborar a dominante. Esta elaboração da dominante se dá por uma progressão linear na região tonal de Mi bemol ( $b\hat{3}$ ), porém, não deixa de ser preenchimento, um prolongamento do Sol1, dando uma ênfase maior ainda ao V estrutural.

---

<sup>133</sup> Na terminologia schenkeriana, a escapada é chamada de *incomplete neighbor* – In: (SALZER, 1952); (FORTE; GILBERT, 1992); termo traduzido por FRAGA (2011) como Nota Vizinha (Vz).



### Gráfico 3: Comentários e Observações

No c. 47, surge o coral de trombones, composto de quatro compassos onde ocorre uma tonicização da subdominante, Fá maior. Embora ocorra uma cadência autêntica perfeita (CAP) sobre este grau no c. 50, não houve mudança no centro tonal por tempo suficiente para considerar o evento no discurso musical como uma modulação. Schenker considera isso como uma tonicização, um prolongamento da subdominante, que cumpre seu papel de preparação da dominante que se segue, dirigindo-se à cadência.

Nos c. 52 a 55, acontece a reprodução do motivo da linha fundamental (*Urlinie* –  $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$ ) em menor escala. Esta aceleração da apresentação da linha fundamental, cujo primeiro aparecimento motivico foi no c. 30, ocorre aqui sobre um pedal de dominante (c. 30-33) seguido por pedal de tônica (c. 33-46) no tímpano, contrabaixos e violoncelos, que conduz o trecho para a semicadência (SC) no c. 60. Optou-se por não apontar o pedal no gráfico, visto que a identificação de uma nota pedal não interfere na progressão harmônica vigente. A melodia recebe o suporte harmônico da dominante (c. 52-55), onde o Mi<sup>4</sup> do c. 52 segue no c. 59 a Ré<sup>4</sup>. A dominante se estabelece no c. 60: não houve uma resolução (uma CAP), mas uma progressão à dominante. Pode-se dizer que esta reprodução da linha fundamental em pequena escala e suas sobreposições fazem parte da criação de expectativa, anunciando que algo irá ocorrer, no caso, o estabelecimento da tonalidade com o tema coral, no c. 62.

O coral de trombones possui um caráter dramático; este impacto se deve a algumas alterações no discurso. Note-se que o solo inicial da trompa no c. 30 é acompanhado pelos violinos e pelas violas, com surdina, em pianíssimo. O timbre, a dinâmica, o baixo construído com figuras longas e sustentadas e as sextinas nos violinos e violas promove uma textura orquestral diferenciada. Este clima é interrompido pela homofonia solene dos trombones, que é enfatizada pelo empréstimo modal e pelo uso do registro grave do trombone baixo. Após a filtragem na textura orquestral ocasionada pelo coral de trombones, o tema da trompa alpina retorna de maneira mais agitada, representado pelos cânones nas trompas e madeiras e pelo enriquecimento do movimento em contraponto cromático nas linhas de baixo, prolongando a tensão da dominante.

## Ursatz 1

Para sintetizar a estrutura fundamental dos gráficos 1 a 3, pertencentes a introdução lenta, segue o gráfico:

### Plano de Fundo - Introdução

c. 1-60

The image shows a musical score for the background of the introduction of Ursatz 1. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The word "Anstieg" is written above the first few notes. The bass staff begins with a bass clef. Above the treble staff, there are five circled numbers: 30, 47-50, 52, 59, and 60. A horizontal line with a slur above it spans from measure 30 to measure 60. Above this line, there are two numbers: 3 above measure 30 and 2 above measure 59. The treble staff ends with a double bar line. Below the staves, there is a harmonic analysis. The notes are labeled as follows: i (below the first note), I (below the second note), CS (below the third note), V<sup>6</sup> (below the fourth note), 5 (below the fifth note), V (below the sixth note), and SC (below the seventh note). A horizontal line connects the V<sup>6</sup> and 5 labels.

# Gráfico 4a: Foreground

c. 62-78

**System 1 (Measures 62-68):**

Measure 62: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes G2, B1, C2. Harmonic analysis: I.

Measure 64: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes G2, B1, C2. Harmonic analysis: V.

Measure 65: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes G2, B1, C2. Harmonic analysis: I, V.

Measure 68: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes G2, B1, C2. Harmonic analysis: I, I<sup>6</sup>, I.

**System 2 (Measures 70-78):**

Measure 70: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes G2, B1, C2. Harmonic analysis: D<sup>6</sup>M: I.

Measure 73: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes G2, B1, C2. Harmonic analysis: I, V.

Measure 74: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes G2, B1, C2. Harmonic analysis: V, V<sup>2</sup>.

Measure 75: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes G2, B1, C2. Harmonic analysis: V, I, V, v, ii<sup>6</sup>.

Measure 76: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes G2, B1, C2. Harmonic analysis: V<sup>7</sup>, V → vi, IV.

Measure 77: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes G2, B1, C2. Harmonic analysis: V<sup>2</sup>, ii, V.

Measure 78: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes G2, B1, C2. Harmonic analysis: I, V → V, IV, I<sup>6</sup>, ii, IV<sup>6</sup> add, V, I.

Gráfico 4b: Plano Intermediário (Midleground)  
c. 62-78

DóM: I I V I I V I I V V<sup>7</sup> vi IV ii V V I V IV V I IV<sup>6add</sup> V I

#### **Gráficos 4: Comentários e Observações**

Neste ponto inicia-se outra parte do movimento: a exposição. Aqui são apresentados dois gráficos: do plano de superfície e do plano intermediário do tema 1.

Este trecho apresenta uma ascensão inicial com notas pertencentes ao acorde de tônica, parcialmente preenchida por notas de passagem (c. 62-64), que conduz ao início da *Urlinie* no fim do c. 64. É somente quando o  $\hat{3}$  recebe o suporte da tônica no baixo, que a *Ursatz* se estabelece; a estrutura fundamental da peça se inicia na exposição. Esta ascensão inicial que acontece aqui é análoga ao procedimento que ocorreu na introdução lenta: a ascensão inicial da introdução ocorre dos c. 1-29, que leva ao prenúncio da nota primária da linha fundamental com o tema da trompa alpina. Visto que a introdução é um prolongamento do V e também considerando o que já foi apresentado, o  $\hat{3}$  dos c. 27 e c. 30 são prenúncios da *Urlinie*. A ascensão inicial que ocorre na exposição em direção a *Ursatz*, contém apenas dois compassos. O objetivo da progressão linear se dá com a CAP em Dó maior, c. 78.

Nos c. 79-93, ocorre a repetição do tema 1, e são estruturalmente idênticos aos c. 62-78. A diferença entre eles está na orquestração, a partir do c. 79, quando o tema 1 reaparece nas madeiras e as cordas assumem a função de acompanhamento.

Gráfico 5 - c. 94 -127 Letra D - animato

The musical score is divided into two main sections: Trompa Alpina and Tema 2.

**Trompa Alpina:** This section spans measures 94 to 115. It consists of two staves. The upper staff begins with a triplet of eighth notes (measures 94-96) and continues with a melodic line. The lower staff provides a bass line. Vertical lines labeled 'I', 'V', and 'V-V' indicate specific points in the music. Measure numbers 94, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 109, 110, 111, and 113 are circled.

**Tema 2:** This section spans measures 118 to 128. It also consists of two staves. The upper staff is labeled 'Voz superior' and the lower staff is labeled 'Voz interna'. Both parts feature complex melodic lines with many slurs and ties. Vertical lines labeled 'I', 'V', 'P', 'B', and 'VLJ' are present. Measure numbers 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, and 128 are circled.

## Gráfico 5: Comentários e Observações

No c. 94, o tema 1 é abordado pela terceira vez, dando início, porém, à transição para o segundo grupo temático que será apresentado na dominante, Sol maior. Brahms sinaliza a modulação pela alteração do  $\hat{4}$  grau na condução dos baixos no c. 96. Posteriormente, no c. 101, utiliza a dominante da nova dominante para preparar a próxima tonalidade. Os c. 106-113 possuem esta característica de transição, com escalas em Sol maior e Ré maior, que prolongam as harmonias, respectivamente, da nova tonalidade e sua dominante.

Nos c. 114-117, Brahms insere o tema da trompa alpina, rompendo a expectativa do ouvinte por um instante. Na verdade, o tema da trompa é o final da transição, preparando a chegada do tema 2. A trompa alpina (*Alphorn*) é um instrumento suíço do século XVI, utilizada para auxiliar os pastores em sua chamada ao rebanho. Segundo a tradição local, tocar a trompa também era uma maneira de os pastores se comunicarem com as fazendas vizinhas, e, geralmente, no fim da tarde, anunciavam à sua família e à aldeia residente no vale de que tudo estava bem<sup>134</sup>. A trompa alpina é um instrumento de anúncio. Brahms usou-a dessa maneira na introdução, e voltou a usá-la novamente como anúncio que marca a forma, juntamente com outros fatores estruturais de harmonia e condução vocal.

O segundo grupo temático é estabelecido a partir do c. 118, construído como uma melodia polifônica (*compound melody*). Sem deixar de lado a influência dos mestres anteriores e sua habilidade contrapontística além da melodia, Brahms traz um baixo *ostinato* nas violas, violoncelos e contrabaixos. A melodia polifônica e o baixo *ostinato* são heranças do próprio J. S. Bach.

Ocorrem, nesta melodia (c. 118-127), duas vozes implícitas ornamentadas com bordaduras; na voz superior (com notas de hastes para cima), temos  $Mi^4$  para  $Ré^4$ , e na voz interna,  $F\#^3$  para  $Sol^3$  (c. 118-119). Observa-se que é a voz interna (notas com hastes para baixo) que recebe maior ênfase, com cromatismos e notas de passagem (P). Porém, o  $\hat{2}$  grau estrutural iniciado no c. 115, é a nota mais importante, ainda que não apareça demasiadamente neste trecho, mas está implícito harmonicamente tanto em Sol maior, quanto na dominante da dominante, Ré maior.

---

<sup>134</sup> Disponível em: <http://www.swissalpinmusic.ch>; site oficial suíço em prol de sua cultura. Acesso: 12.03.2019 às 16h.

Gráfico 6 - c.128-168 (Letra F até G)

The musical score consists of several staves with the following measures and instrumentations:

- Measures 128-137: Violins I (VL.I), Violins II (VL.II), Viola (Vl.), Violoncello (Vl.), and Double Bass (B.S.).
- Measures 138-145: Violins I (VL.I), Violins II (VL.II), Viola (Vl.), Violoncello (Vl.), and Double Bass (B.S.).
- Measures 146-155: Violins I (VL.I), Violins II (VL.II), Viola (Vl.), Violoncello (Vl.), and Double Bass (B.S.).
- Measures 156-165: Violins I (VL.I), Violins II (VL.II), Viola (Vl.), Violoncello (Vl.), and Double Bass (B.S.).
- Measures 166-168: Flute (Fl.), Violins I (VL.I), Violins II (VL.II), Viola (Vl.), Violoncello (Vl.), and Double Bass (B.S.).

Measure numbers are indicated in circles: 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168.

## Gráfico 6: Comentários e Observações

Os compassos 128-131 são a “terminação” do primeiro grupo temático do tema 2; não há resolução na nova tonalidade, Sol maior. Apenas um prolongamento da dominante Ré maior, que é estendida até o c. 131. As síncopes que surgem nos violinos no c. 130, progressão linear apontada no gráfico, aliadas ao ritmo curto e incisivo nas violas e nos violoncelos quebram a sequência de colcheias no violino e a regularidade do *ostinato* dos compassos anteriores. Os c. 130-131 tem o efeito de retrair o discurso, mas sem perder a energia característica do tema 2, exercendo a função de ponte para o próximo trecho.

Nos c. 132-133 inicia-se o segundo grupo temático do tema 2 nos oboés. Chama a atenção o caminho melódico: Ré, Mib, Fá#, Lá, Sol, Dó#, Ré. Analisando harmonicamente e auditivamente, as notas Mib do c. 132, Lá e Do# no c. 133, não pertencem aos acordes vigentes. Nesse sentido, a análise da progressão linear facilita o entendimento dos trechos mais emaranhados, com notas “estranhas”. A melodia polifônica se mantém na linha dos oboés; o Mib<sup>4</sup> do c. 132 é uma bordadura superior de Ré<sup>4</sup>, e o Dó#<sup>4</sup>, localizado no c. 133, é uma bordadura inferior de Ré<sup>4</sup>. Respectivamente, Fá#<sup>4</sup> e Lá<sup>4</sup> são ornamentações de Sol. Temos a permanência de duas vozes: a voz superior Sol<sup>4</sup>, sendo ornamentada por Lá<sup>4</sup> e na voz interna temos o Ré<sup>4</sup> sendo ornamentado pelo Dó#<sup>4</sup> e Mib<sup>4</sup>. Essa permanência das duas vozes é confirmada na partitura e se torna mais clara ao ouvinte a partir do c. 136, onde ocorre um diálogo entre os oboés I e II finalizado no c. 142. Porém, ainda não há resolução harmônica, e sim uma progressão da harmonia para Si maior, dominante de Mi.

Nos c. 132-141, observa-se um paralelismo entre a linha do baixo e as violas: após a análise da condução vocal do baixo encontrou-se a mesma condução nas violas em ritmo sincopado. Sugere-se que a linha das violas seja enfatizada pela sua significância estrutural dentro da progressão harmônica da região da dominante, mas também pela transformação métrica que ocorreu<sup>135</sup>.

Os próximos fragmentos musicais (c. 143-147; c. 148-155) preparam o último grupo temático do tema 2, contrastando com o trecho anterior, sendo mais rítmico e homofônico. Destaca-se no gráfico a partir do c. 142-147 a ênfase tonal sobre a nota Mi<sup>4</sup>, por meio do prolongamento de sua dominante na primeira inversão no baixo e a polarização de Si<sup>4</sup>. A dominante de Mi só será resolvida com CAP no c. 178. No entanto, há um tratamento linear

---

<sup>135</sup> Algo bem semelhante ocorre no Finale da Eroica de Beethoven, e Schenker propõe essa sugestão. VIDE (SCHENKER, 1930, p. 66)

onde o Si<sup>4</sup> (violino I) prolongado chega ao Dó<sup>4</sup>, e o Ré# prolongado no baixo resolve no Mi, ambas resoluções no c. 148; estas resoluções marcam o ponto de chegada da condução vocal e são realçadas pela dinâmica *ff*. Constata-se o princípio de coerência orgânica que tanto Schenker admirava em Brahms: no caso, essa coerência se dá em torno de Dó, mesmo quando não está estabelecido como tonalidade principal.

No c. 153, revela-se o início de uma *Ursatz* no violino I, onde o  $\hat{3}$  grau é prolongado melodicamente até o c. 162, sendo finalizado pela flauta, e destacado harmonicamente com tonicizações em iii. A partir do c. 162, a progressão linear se direciona para  $\hat{2}$  grau, região da dominante, na completando-se a *Urlinie* no c. 168, no violino I. Para Schenker, o sétimo grau, a sensível, é equivalente ao  $\hat{2}$  grau, ambas pertencentes à tríade da dominante estrutural, ainda que o  $\hat{2}$  grau não esteja na condução melódica. Em outras palavras, a resolução da *Urlinie* se dá por meio do segundo grau melódico, que é, segundo a sensível, sua ornamentação.

A finalização de reproduções da *Ursatz* em camadas intermediárias se refere a trechos durante a peça que demarcam pontos estruturalmente importantes. Quando analisamos a estrutura, percebemos que pontos ou notas importantes estruturalmente se relacionam e são confirmados pela superfície da obra, sendo destacadas no discurso musical de alguma maneira. Neste caso, para a chegada na tônica no c. 168, Brahms adiciona um *crescendo* (c. 166-167), aumentando a textura e desenvolvendo o acompanhamento em tercinas, que já haviam sido “prometidas”, de maneira mais tímida, no c. 156 nas violas. Brahms trabalha a chegada do c. 168, iniciando a criação da expectativa nos c. 156-157: a textura é reduzida, mantendo a melodia no oboé e tercinas em dinâmica *piano*, apenas nos tempos fracos, seguidos de *sf* nos c. 158-159, retornando a calma e leveza no c. 160. As tercinas são introduzidas gradativamente e ganham força somente no c. 168, chegada de uma das reproduções da *Ursatz* em menor escala. As alternâncias entre leveza de textura, dinâmicas suaves, lirismo melódico e agitação, força e instabilidade harmônica ou rítmica tornam o discurso envolvente, dramático. Mesmo que a coerência orgânica, ou seja, que todas as partes do trecho pertençam ou se relacionem logicamente em torno de Dó e de sua tríade, o discurso musical mantém-se rico e interessante.

# Gráfico 7 - c.170-186

Musical score for measures 170-186. The score is written for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Flute II (Fl. II), and Cello (Ct.). The measures are numbered 170 through 186. The score includes performance markings such as *3*, *Vl.*, *Fl.*, *Ct.*, *Fg.*, and *V*. The score is divided into two systems. The first system covers measures 170-183, and the second system covers measures 184-186. The score is written in treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The score is annotated with circled measure numbers and performance markings.

## Gráfico 7: Comentários e Observações

Este trecho finaliza a sessão de exposição, aqui não há nenhum material melódico novo, mas um desenvolvimento do que já foi apresentado, diretamente relacionado aos c. 148-168. É a *codetta* da sessão da exposição.

A progressão linear ascendente iniciada do baixo no c. 172, Dó-Sol-Lá-Lá#-Si, impulsiona a progressão harmônica para o acorde de Si maior, parecendo anunciar qual será o prolongamento harmônico do trecho. Tais progressões lineares geram impulso, sugerindo sua execução como um gesto preparatório, com a adição de um *crescendo* da nota Dó a Lá#, e um *decrescendo* à nota Si, que poderá ajudar o intérprete a conquistar esse efeito de impulso e chegada. Observa-se na superfície musical que os acentos ocorridos sobre as notas Sol-Lá-La# apontam a separação destas notas e contradizem a fluência proposta pela condução melódica. No entanto, os acentos não devem ou não deveriam “frear” o discurso.

Na voz superior, as progressões lineares pertencentes à voz interna (notas com haste para baixo) sinalizadas nos c. 174-175 (flauta) e c. 180-182 (oboé) prolongam Si maior, dominante de Mi, ou seja, nestes pontos as progressões indicam a expansão de Si maior. São estas progressões lineares das vozes internas que proporcionam movimento e dão vida para o trecho, que harmonicamente permanece praticamente em Si maior e, na voz superior, oscila entre as notas Ré#-Mi. Em casos de progressões lineares de expansão (prolongamento) pode-se aplicar um ligeiro *accelerando* durante a progressão e um ligeiro *diminuendo* na reiteração da nota Si, (ou seja, um *crescendo* do c. 174 até o terceiro tempo do c. 175, e, no quarto tempo do c. 175, haveria a compensação do *accelerando* com pequeno *diminuendo*). Essa aplicação de “*rubato*” é uma possibilidade para enfatizar a reiteração da nota. É interessante ouvir e perceber que estes trechos (c. 174-175 e c. 180-182) trazem a ideia de caminhada e fluência, efeito da progressão linear, mas estruturalmente estão “estagnados”.

No momento da interpretação, a diferença entre uma progressão linear que direciona para outro acorde (c. 172) poderia receber um *crescendo* (neste caso, o *crescendo* começaria na nota Dó e chegaria a Si). E nas progressões lineares de expansão e movimento, geralmente não se acrescentaria o *crescendo*, apenas um andamento um pouco mais fluído.

Com relação à condução vocal da voz interna também é relevante observar a nota Fá#, localizada no último tempo do c. 175, retomada pelo violino II no c. 177. Linearmente, Fá# é resolvido em Sol, aliada a CAP em Mi menor. A cadência foi atenuada por meio do

acorde de Dó maior que ocorre em seguida, enfatizado pelo tímpano. Ainda relacionado à CAP sobre o acorde de Mi menor, no c. 176 há o primeiro *tutti* orquestral do movimento no segundo tempo do compasso destacando Dó (1̂) maior. Brahms realça a importância do Dó com o *tutti*, faz a CAP em Mi menor (3̂), e volta reafirmar a supremacia de Dó. Brahms parece não perder de vista as notas da tríade tônica: Dó (1̂), Mi (3̂), Sol (5̂), seja harmonicamente com tonicizações em uma delas, ou melodicamente com as progressões lineares direcionadas a elas.

A partir do c. 180, até 183, o ritmo é enérgico e preciso, em semínimas com *stacatto*, a textura é homofônica e homorrítmica, destacando a CAP em Mi menor. Um cânone é iniciado na anacruse para o c. 184, mais uma vez a trompa tem algo a anunciar: o início da reexposição. Considerando apenas a superfície da partitura, a *codetta* é finalizada com a CAP do c. 183 (letra H), e a partir da anacruse para c. 184-185, ocorre uma espécie de introdução, para o início da reexposição no c. 186. Porém, a análise gráfica aponta que os c. 184-186 não são o início, mas sim, a finalização da estrutura, logo, o fim da *codetta*<sup>136</sup>. Considerando apenas a superfície, o intérprete poderia adicionar um *crescendo* nos c. 184-185 por se tratar de um início, mas, analisando a estrutura e constatando que este trecho é um final, a utilização de um *decrescendo* e talvez um *diminuendo* faz-se mais coerente. O intérprete não pode se deixar enganar que a CAP em Mi menor é uma meta, um ponto de parada, destacando a cadência, mas deve prosseguir para o objetivo da progressão apontado mais à frente.

Inicia-se no c. 186, a sessão de reexposição com o tema 1. Não será a feita a análise, nem os comentários dos compassos 186-200. A razão para isso está no fato de que esses compassos representam a repetição quase literal do primeiro material temático apresentado nos compassos 60-76, localizados no Gráfico 4. Não há nenhuma mudança estrutural significativa; por isso, não se faz necessária a repetição do gráfico aqui.

---

<sup>136</sup> Rothstein comenta a irritação de Schenker em momentos como esse, em que os editores marcam as sessões com letras no decorrer da partitura; porém, em muitos casos estas letras não correspondem com o fim da progressão linear e/ou da estrutura, induzindo os intérpretes ao erro tanto na interpretação, quanto na compreensão da estrutura. (ROTHSTEIN, 1989)

# Gráfico 8 - c. 200-220

**System 1 (Measures 200-213):**

- Measures 200-203: *Anstieg* (violin), *ob.* (viola)
- Measure 204: **I** (violin)
- Measures 205-208: *VI.* (violin), *ob.* (viola)
- Measures 209-213: *VI.* (violin), *ob.* (viola)
- Measure 210: **I** (violin)
- Measure 213: **V** (violin)

**System 2 (Measures 214-220):**

- Measures 214-217: *ob. VI.* (violin)
- Measure 218: **(2)** (violin)
- Measure 219: **V** (violin)
- Measure 220: **K** (violin)
- Measures 214-220: **V** (violin)
- Measures 214-220: **I** (violin)

## Gráfico 8: Comentários e Observações

É a partir do c. 200 que mudanças estruturais ocorrem: o tema 1 não é finalizado do mesmo modo que na exposição, em Dó maior, mas ganha nova cor ocasionado pelo empréstimo modal com a tonicização em Mib maior. No c. 203, no baixo, a ligadura com dupla curvatura simboliza a presença da pré-dominante de Mib (b<sup>3</sup>). Na voz superior, temos ascensão inicial (*Anstieg*) que é utilizada como prolongamento, para adiar a chegada da linha fundamental (*Urlinie*). Sendo que as notas principais da *Anstieg* pertencem a tríade tônica, neste trecho verifica-se a relevância de Sol e Dó. A ligadura superior indica o caminho da *Anstieg*: Sol (c. 200) ornamentado com bordadura, prolongado até o c. 205, e se dirige para Dó (c. 208), que também recebe ornamentações e se dirige para Mib (c. 209).

Brahms recorda o tema 1 (c. 186-200), não o conclui na tonalidade principal e usa a tonicização em Mib como transição para um pequeno desenvolvimento do próprio tema. No c. 208, estruturalmente, é onde a *Anstieg* atinge sua primeira meta, com a polifonia nas cordas, contrastando com a homofonia do coral. Tanto a estrutura quanto a mudança da textura na superfície musical apontam para o fato de que há algo significativo no c. 208. O esperado era a reexposição do tema 1 (Gráfico 4) e, logo depois, seu segundo grupo temático, presente no *animato* (Gráfico 5), ordem à qual nos foi apresentado pela primeira vez. Brahms insere, entre a reexposição do tema 1 e o *animato*, o trecho apresentado na introdução (c. 16-19), mas em Mib maior e sem o *stringendo*.

Os principais acordes da progressão harmônica do trecho são: CAP em Mib maior (c. 204); prolongamento Sib maior (dominante de Mib) dos c. 206-210; prolongamento de Si maior dos c. 212-216; prolongamento de Fá# maior nos c. 214-17, Ré maior no c. 218, Sol maior e Mi menor no c. 219, finalizando a progressão na tônica, Dó maior, no c. 220. (bIII-V → bIII-V → iii-V → vii-V → V-V → iii-I). No c. 211, Mib é reinterpretado enarmonicamente, Ré#, no c. 212. Essa reinterpretação indica o caminho da progressão; observa-se o prolongamento do Dó# com suporte consonante no baixo (Fá#) como uma bordadura de  $\hat{2}$ , que é estruturalmente mais importante. O prolongamento da bordadura (Dó#) contribui para a permanência da tensão do trecho.

Neste gráfico há uma reprodução da *Ursatz* em pequena escala na camada intermediária, atuando motivicamente. Deste modo, esta reprodução da linha fundamental é apresentada com notas pretas: ela ainda cumpre sua função de determinar a meta do trecho, mas estruturalmente não é tão sólida (importante) quanto a *Ursatz* notada com cabeças

brancas. A força desta “*Ursatz*” e da CAP na tônica foi reduzida na voz superior com o desdobramento do  $\hat{2}$ , no c. 218, (Ré4 e Si3; mesmo Si3 podendo ser usado para substituir o  $\hat{2}$ , estruturalmente parece enfraquecê-lo) e no baixo com a inserção de Mi menor, logo após o V estrutural, no c. 219. A análise gráfica sugere que esta *Ursatz* proporciona uma meta relevante; por outro lado, aponta que o “final” não chegou, o que é real, pois ainda estamos na reexposição/desenvolvimento do tema 1.

Não será a feita a análise nem os comentários dos compassos 220-230. A razão para isso está no fato de que esses compassos representam a repetição quase literal do material apresentado nos compassos 94-105, localizados no Gráfico 5. Não há nenhuma mudança estrutural significativa; por isso, não se faz necessário a repetição do gráfico aqui.

# Gráfico 9 - c. 220 - 249

Musical score for measures 220-249. The score is divided into two systems. The first system (measures 220-244) features parts for Fl. II/Ob. II, Vl. II, and Vl. I/Fl. I. The second system (measures 245-249) features parts for Vl. I and Fl. I. Performance markings include a triplet '3' at measure 220, a '2' at measure 237, and a '1' at measure 249. Fingering numbers '1', '2', and '1' are indicated at measures 245, 248, and 249 respectively. A box labeled 'L' is placed above measure 244.

Measure numbers: 220, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249.

Instrument labels: Fl. II/Ob. II, Vl. II, Vl. I/Fl. I, Vl. I, Fl. I.

Performance markings: 3, 2, 1, 1, 2, 1.

Boxed label: L.

## Gráfico 9: Comentários e Observações

Neste gráfico manifesta-se uma recorrência de desdobramentos nos c. 232-233. Os desdobramentos estão representados pelas hastes cruzadas (|/) que indicam a presença de um intervalo harmônico que foi “desmontado” (desdobrado) para sua versão linear. Os desdobramentos poderiam ter sido notados com ligaduras, mas as hastes cruzadas alertam para a relevância do intervalo abrangido e revela padrões de condução vocal (NEUMEYER; TEPPING, 1992, p. 28-29). Os desdobramentos destacam os c. 232-233, apontando padrão de terças que ocorrem nos acordes pertencentes às breves tonicizações. Estes desdobramentos e tonicizações são prefixo da sessão de desenvolvimento; a importância deles (c. 232-233) se dá exatamente pela sua função de “avisar” e preparar a nova sessão: o desenvolvimento

A reexposição que começou no c. 186 é “interrompida” pela sessão de desenvolvimento, iniciada no c. 234. A sessão de reexposição será retomada apenas no c. 301, onde o tema 2 será reapresentado.

A sessão de desenvolvimento, especificamente nos c. 234-242, relembra o trecho que Brahms apresentou nos c. 106-113 (gráfico 5), com progressões harmônicas mais rápidas, sequências e escalas, que rompem com a textura dos c. 223-233, cujos graus disjuntos tem proeminência. Estruturalmente, o  $\hat{2}$  é prolongado dos c. 237-248 com progressão linear ascendente, o que reforça o caráter suspensivo do trecho. Este prolongamento de Ré ( $\hat{2}$ ) é constituído no baixo pela expansão de Lá maior, dominante de Ré, nos c. 241-247, e na voz superior pela ascensão melódica estrutural (c. 238-247), que na superfície musical é ornamentada por saltos e fragmentos escalares descendentes que trazem ânimo e movimento. Na voz superior (c. 240-41), as notas Ré<sup>4</sup> e Mi<sup>4</sup> no violino I estão notadas no gráfico uma oitava abaixo do original, a oitava é “corrigida” para identificação e melhor entendimento da condução vocal.

No c. 244, ocorre uma mudança na textura: as escalas descendentes continuam nas cordas; no entanto, oboé e flauta iniciam o diálogo, sinalizando a chegada de um trecho contrapontístico e da cadência. Mas, na estrutura, como nos mostra o gráfico, não ocorre nenhuma mudança na direção da progressão linear ou algo que enfatize essa mudança de textura verificada na superfície musical, sugerindo ao intérprete que não é necessário realçar o trecho de alguma maneira apenas por conta da mudança textural.

A CAP na tonalidade principal dos c. 248-249 é um ponto estrutural; porém, ela não é tão enfática auditivamente. A cadência é atenuada pela melodia na flauta, oboé e fagote, que recebe o tratamento polifônico, aliada ao acompanhamento das escalas em semicolcheias nas cordas, e com a dinâmica em piano com acréscimo do *diminuendo*, e o baixo com semínimas; ou seja, na superfície não há um ponto de repouso que torne a CAP estrutural mais intensa. Aqui, a superfície encobre a estrutura, parecendo não “trabalhar” em conjunto. O compositor “escondeu” uma CAP estruturalmente relevante; porém, cabe ao intérprete deixar assim, bastando entender essa CAP como um ponto de chegada, que delimita o trecho, mas não há necessidade de se enfatizar a cadência com cesura ou de alguma outra maneira para “gritar” aos ouvintes algo que Brahms quis apenas sussurrar.

# Gráfico 10 - c. 250-297

Musical score for Violins I and II, Flutes, and Clarinet, measures 250-297. The score includes performance instructions such as *Anstieg*, *arp.*, and *fk.*, along with fingering numbers (1, 2, 3) and dynamic markings (*f*, *fk.*). The score is divided into sections for Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), and Clarinet (Cl.). A box labeled 'N' is present above measure 285. The score concludes with a first ending bracket labeled 'I' and a second ending bracket labeled 'V'.

## Gráfico 10: Comentários e Observações

Contém a progressão linear mais longa do IV Movimento da Sinfonia, com 44 compassos para alcançar a meta do discurso musical. Novamente, temos a ocorrência da ascensão inicial a partir do c. 250, mas agora com subida cromática que intensifica o  $\hat{3}$ . Sendo assim, em relação a performance pode-se sugerir que Ré#, no c. 253, seja levemente retido para enfatizar a chegada do  $\hat{3}$  e o fim da *Anstieg*. No baixo, a ligadura inferior aponta o prolongamento de Dó, mesmo em decorrência das harmonias auxiliares.

No c. 254, temos o início da *Ursatz* associada ao arpejo ascendente de Dó maior executado pela trompa II, reforçando a tonalidade; é válido dizer que este é o único momento durante todo o movimento que isso ocorre. No caso de arpejos ascendentes, Schenker sugere ao intérprete adicionar um *crescendo*<sup>137</sup>. Aqui, o uso do *crescendo* no arpejo da trompa faz-se útil e vantajoso: o arpejo na tonalidade principal empregado na trompa parece-nos avisar e lembrar da superioridade de Dó maior, independentemente do que acontecerá; um *crescendo* ajudaria nesse anúncio (no caso, a “verdadeira” chegada da sessão de desenvolvimento). Na partitura, Brahms não indicou um *diminuendo* na trompa como faz para as cordas. Logo, aplicar o *crescendo* não seria violar ou desobedecer algo que o compositor escreveu. No c. 255, o Ré4 na voz superior é uma antecipação do  $\hat{2}$  estrutural, e ainda não tem o suporte harmônico da dominante; por isso, não foi grafado com cabeça branca.

Segundo a análise formal do maestro G. Schuller (Capítulo 4), a sessão de desenvolvimento se inicia no c. 234. Porém, a análise schenkeriana demonstra que a sessão de desenvolvimento começa somente no c. 258; isso ocorre porque, para Schenker, o início da sessão de desenvolvimento de uma Forma Sonata está ligada ao princípio de interrupção. Para ele, o objetivo do desenvolvimento é prolongar do  $\hat{2}$  (sobre V), expandindo o movimento a partir daquele ponto. Nesse movimento de expansão do  $\hat{2}$  ocorre uma interrupção da *Ursatz*, por conta de um maior emprego de harmonias secundárias. Após esta interrupção, a *Ursatz* é retomada, e esse seu novo início marca a sessão de recapitulação (SCHENKER, 1979, p. 133-136).

Até chegarmos a este ponto, encontramos ao longo do IV Movimento pequenos trechos que possuem características de um desenvolvimento (c. 106-113; c. 234-247), onde ocorrem prolongamentos do  $\hat{2}$ , mas é a partir do c. 258 que essas características se tornam

---

<sup>137</sup> Vide: SCHENKER, 1930, p. 65.

mais robustas (c. 259-286). A organização rítmica com síncopas, compassos acéfalos, acentos em tempos fracos contribui para a instabilidade do trecho. Observe que mesmo com a exclusão de notas ornamentais, escalas e alguns acordes secundários, a movimentação das vozes e principalmente do baixo é bem mais carregada; traços da instabilidade harmônica, próprios da qualidade transicional e “prolongacional” do trecho. Verifica-se o prolongamento do  $\hat{2}$  (V), harmonia na dominante (c. 258-278), e as progressões lineares ascendentes e descendentes se mantêm, proporcionando movimento e fluência.

No c. 272, há uma breve retomada do V: essa retomada não tem peso estrutural, e sim, uma continuação do prolongamento. O fato do V não possuir forte reiteração é outro ponto que confirma o trecho como interrupção, pois é a retomada do  $\hat{3}$ , que possui maior relevância estrutural.

Fortes prenúncios apontam o retorno da *Ursatz*: 1) A chegada da progressão ao  $\hat{3}$  do c. 279, com suporte de tônica; 2) A progressão harmônica cromática do baixo (c. 281) em direção a Dó; 3) A reprodução da linha fundamental ( $b\hat{3} b\hat{2} \hat{1}$ ) na voz superior nos c. 283-285 (no c. 285 há um acento proporcionado pelo *tutti* orquestral e um trinado em Dó no tímpano). A *Urlinie* é retomada no c. 280 e o  $\hat{3}$  é prolongado até o c. 286.

O c. 286 mostra o fim da interrupção, marcada pela retomada da *Ursatz*. Mais uma vez, o  $\hat{3}$  é retomado e prolongado até o c. 289. Nesse trecho, o tema da trompa alpina recebe variações, recorrendo apenas alguns fragmentos. O tema da trompa alpina é novamente utilizado como transição para o tema 2, mas foi estendido: na primeira vez, a transição para o tema 2 tem a duração de quatro compassos (c. 114-117), já na segunda vez, é estendido em dez compassos (c. 287-297).

No c. 293, há um pedal de tônica no contrabaixo, tímpano e contrafagote, apontando para a resolução do trecho. A tensão gerada pela dominante e pelo prolongamento do  $\hat{2}$  é mantida; em contrapartida, esta antecipação da tônica causa uma atenuação da CAP.

A análise gráfica deste trecho proporcionou sugestões sobre equilíbrio “timbrístico”: observe os c. 279-285, onde a flauta I, o violino I e II inicialmente executam a mesma linha melódica, mas sugere-se um destaque maior para o naipe do violino I. A razão para isso é que o violino I é a única voz que possui a reprodução da linha fundamental (c. 283-285) e, em seguida, inicia a *Ursatz* no c. 286, concluindo-a no c. 297. O violino dá lugar a trompa I no c. 289, com a imitação do tema, e, no c. 290, temos a entrada do oboé dobrando a trompa. Logo,

a entrada no oboé é relevante, mas, a prioridade é a trompa, como marcado no gráfico. Em resumo, pode-se entender que os instrumentos principais deste trecho são: baixo (contraponto), violino I nos c. 283-288, trompa I nos c. 289-295, e violino I nos c. 296-297.

Gráfico 11 - c. 302-341

The musical score for measures 302-341 is presented in three systems. The first system (measures 302-315) features Violin I (VI. I) and includes a 'Tema 2' label. The second system (measures 316-326) features Violin I (VI. I), Flute/Oboe (Fl./Ob.), and Trombone (Tbn.). The third system (measures 327-341) features Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Flute/Oboe (Fl./Ob.), and Trombone (Tbn.). Measure numbers are circled and placed above the notes. Various musical notations are used, including slurs, accents, and dynamic markings like *fz.*, *fz.*, and *fz.*.

## Gráfico 11: Comentários e Observações

Após a chegada da tônica, ocorre, nos c. 297-301, o sufixo do trecho anterior, que é um tipo de extensão pós-final da frase ou progressão. O sufixo prolonga a tônica, e nesse caso o prolongamento ocorre com progressão linear descendente para a transferência de registro, Dó4 para Dó3.

The image shows a musical score for Violin I (VI. I) in treble clef with a key signature of one flat. The score covers measures 297 to 302. Measure 297 is marked with a circled '1' and a hat symbol above it. Measures 298, 300, 301, and 302 are marked with circled numbers. A slur covers measures 297-301. Measure 302 is labeled 'Tema 2'. Fingering '6' is indicated for measures 299, 300, and 301. A 'VI. I' marking is present in measure 302.

Estruturalmente, a sessão de reexposição é reassumida a partir dos c. 285-286 (Gráfico 10), divergindo da análise (estrutura) formal proposta por Schuller. O maestro aponta o c. 301 como continuação da reexposição, pois é no segundo tempo do c. 301 que o *ostinato* referente à sessão da exposição (vigente no c. 118) aparece transposto.

No c. 302, o tema 2 é representado em Dó maior, com o ostinato de 4ªJ descendente, preservando características polifônicas apontadas nos Gráficos 5 e 6 (c. 118-148). Essa transposição causa uma troca na nota de prolongamento; enquanto c. 118-128 prolongam  $\hat{2}$ , os c. 302-313 prolongam  $\hat{3}$ .

Mesmo se tratando de um fragmento onde já se manifestou a análise gráfica, nesse trecho de reexposição/transposição realizou-se uma “limpeza” ainda maior das ornamentações e progressões. Em trechos mais polifônicos, densos “linearmente”, essa “limpeza” gradativa revela o que está mais profundo.

De qualquer maneira, para que os comentários não se tornem repetitivos e exaustivos, eles serão ainda mais objetivos, visto que muitas das questões tratadas anteriormente são recorrentes a partir deste ponto.

Com essa “limpeza” ainda maior da superfície, observa-se um prolongamento do Ré4 (c. 314-326); porém, seu aparecimento é maior na voz interna (haste para baixo), confirmando a proeminência dessa voz. Note que na sessão de exposição (Gráficos 5 e 6), a relevância da voz interna foi constatada. Há desdobramentos melódicos de sexta aumentada (c. 321-323), no oboé. Estes desdobramentos confirmam o estabelecimento de duas vozes.

Brahms atrasa a chegada do  $\hat{1}$ , adicionando uma extensão do  $\hat{2}$ , nas flautas e oboé, violino II e viola, nos c. 340-41. Mesmo os compassos 340-341 prolongando o  $\hat{2}$ , não há uma intensificação da CAP; a razão para isso é a mudança ocorrente na textura e no acompanhamento. A sustentação do V desaparece, e a duração da resolução em Dó maior é rápida, se dá em colcheia no último contratempo do compasso, gerando um enfraquecimento da cadência. Ou seja, é uma meta estrutural: CAP em dó menor, mas sem nenhum impacto ou acentuação ocorrendo na superfície musical.



## Gráfico 12: Comentários e Observações

Este gráfico contém a progressão final da reexposição estrutural, é a CAP principal do movimento, nos c. 366-367. Os compassos c. 326-367, são equivalentes aos c. 142-183 (gráficos 6 e 7). Devido a isto, no Gráfico 12 é apresentado um segundo plano intermediário (mais resumido e aproximado do plano de fundo do fragmento musical) focando no objetivo da progressão, em vez de detalhar o percurso das conduções melódicas, já presentes nos Gráficos 6 e 7. Observa-se que não há diferença substancial entre os fragmentos musicais dos c. 326-367 (Gráfico 12) e c. 142-183 (Gráficos 6 e 7); ambos prolongam o  $\hat{3}$ , sendo que nos c. 142-183 esse prolongamento se dá pelas tonicizações em Mi menor e nos c. 326-367 (Gráfico 12) o prolongamento é realizado por empréstimo modal, com proeminência de Mi bemol e Lá bemol maior.

A partir do c. 361, destaca-se o emprego da sexta aumentada  $L\acute{a}b$  e  $F\acute{a}\#$  nos contrabaixos, violoncelos, contrafagote e fagotes ( $L\acute{a}b$ ) e na flauta I, oboé I, clarinete e violino II ( $F\acute{a}\#$ ), apontando claramente para a dominante estrutural. A cadência mais enfática e perceptível ocorre nos c. 366-367. Observa-se um paralelismo entre a análise formal elaborada por Brodbeck (2017) e a análise schenkeriana: a *coda* se inicia no c. 367; ambas as análises estabelecem esta CAP como a cadência estrutural final, sendo a última CAP em Dó menor, a tonalidade inicial. Para Schenker, a *coda* é um tipo de sufixo da reexposição, para estender (alongar) o final da peça (prolongando o  $\hat{1}$ ); porém, estruturalmente o “fim” já ocorreu.





### Gráficos 13 e 14: Comentários e Observações

A seção da *coda* é extensa (c. 367-457), herança de Beethoven, possui um discurso rico. Verificamos que mesmo após o término – estrutural – da peça, ocorrem condução vocal e progressões lineares; sendo assim, efetuaram-se os gráficos para apontar as metas da seção. O objetivo principal aqui não é apenas compreender a estrutura, mas encontrar as metas do movimento. Todavia, como a *Ursatz* já se completou e a peça foi finalizada, as notas representantes da *Ursatz* estão grafadas com cabeça preta, representando uma importância secundária.

Neste trecho, as progressões lineares são mais curtas e há maior ocorrência de CAP, agora somente em Dó maior. Não há tonicizações significativas, apenas a reafirmação da tônica Dó. Observa-se três metas principais: a primeira no c. 391, a segunda no c. 406 (Gráfico 13) e a terceira no c. 447 (Gráfico 14).

Segundo a análise de Schuller, a *coda* se inicia no c. 390. Essa ideia parece estar mais ligada à mudança do caráter e do motivo, que segundo Schuller é uma variação do tema 1 (SCHULLER, 1997, p. 375). De acordo com o gráfico, o que ocorre no c. 391 é a retomada da *Ursatz*.

Em relação ao Gráfico 14, o c. 407 prepara o próximo trecho e os c. 408-413 marcam o retorno do coral de trombones presentes nos c. 47-51 (Gráfico 3). Mantém-se a textura homofônica, porém, mais densa com adição das cordas e trompas. Ocorre um contraste dramático: o coral solene e sério segue a agitação do *Più Allegro*, o que causa uma quebra na expectativa: a aceleração do *Più Allegro* parecia se dirigir (na verdade, correr) para a cadência final. A expectativa quebrada pela tranquilidade rítmica e elegante do coral é readquirida pelo prolongamento de  $\hat{2}$  sobre V (c. 415-445). Sobre a harmonia de dominante é adicionado pedal de tônica (c. 431) no tímpano, trompas I e II, trompetes e viola até o c. 443, onde ocorre a aceleração harmônica, gerando movimento e aumento da tensão para a resolução no c. 447. Agora sim, o motivo do *Più Allegro*, agitado e até mesmo um pouco “alvorçado”, é um *stretto* que aponta a chegada do fim, onde a sensação de repouso só é alcançada com as semibreves, no c. 457. Os c. 447-457 são um sufixo da *coda*, onde na voz superior o grau  $\hat{1}$  é prolongado com arpejos do IV grau no baixo.

## 5.2 Considerações Parciais

De maneira geral, observou-se um prolongamento estrutural sobre cada grau pertencente à linha fundamental, *Urlinie*:

♯: Exposição; c. 62.

♭: Desenvolvimento; c. 258

♮: *Coda*; c. 367

Muitas das progressões lineares, as cromáticas principalmente, têm o objetivo de enfatizar, impulsionar, proporcionando fluência e movimento. Verificou-se que metas estruturais apontadas pela *Ursatz* (e CAPs) nem sempre são claramente percebidas, e podem ser mais fortes ou estarem “escondidas”, atenuadas pela elaboração da superfície.

É válido ressaltar que as sugestões para a performance, propostas aqui, são apenas recomendações sobre como conciliar teoria e prática. Cada intérprete tem a liberdade, e deve usar a criatividade, para escolher onde e como nuances de dinâmica e variação no andamento podem ser inseridas no discurso.

Ainda que a análise schenkeriana mostre-se importante para a teoria; constatando a coerência orgânica da peça, para a prática; auxiliando o intérprete na compreensão da obra; apontando direcionamentos do movimento musical; e também sendo relevante para a construção de uma interpretação musical; ela (nem outras ferramentas de análise), por si só, não é capaz de mostrar ou conter toda a grandiosidade dessa obra, sendo pouco possível transmitir em palavras ou esquemas, gráficos, todo o impacto causado quando essa peça é executada/ouvida. Em vista disso, o próximo passo será desenvolvido a partir do estudo do som, através da comparação de gravações do IV Movimento.

## **CAPÍTULO 6**

### **ESTUDO DE GRAVAÇÕES**

## CAPÍTULO 6: ESTUDO DE GRAVAÇÕES

A acessibilidade cada vez maior a acervos de mídias digitais, vídeos e áudios de concertos proporciona aos intérpretes o contato com diferentes execuções de uma mesma obra, deixando cada vez mais claras as diversas possibilidades de performance para uma obra musical. Pode-se identificar que, em muitas dessas execuções, os intérpretes não seguem à risca nem mecanicamente o que está grafado na partitura. Desse modo, estudar uma gravação é uma importante ferramenta para o intérprete, possibilitando identificar pela audição o que está ou não grafado na partitura, o que aquele intérprete retira ou adiciona ao discurso musical. Observar atentamente esses elementos promoverá um enriquecimento a prática musical do intérprete.

É com o objetivo de verificar o que ocorre na prática interpretativa que neste capítulo será realizado o estudo de duas gravações do IV Movimento da *Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68* de Brahms: a primeira gravação, com o maestro Furtwängler e a *Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks* (Orquestra Sinfônica da Rádio no Norte da Alemanha); a segunda gravação, com o maestro Celibidache e a *MPO* (Orquestra Filarmônica de Munique).

Este estudo será segmentado duas partes: A) Aspectos Gerais; contextualização da gravação, sonoridade e equilíbrio orquestral, panorama sobre a agógica e fraseados, padrões na utilização de dinâmicas, nuances e cesuras não escritas. B) Aspectos específicos da interpretação em relação aos gráficos schenkerianos e a superfície musical (a partitura). O item B mostra o que ocorre na interpretação de maneira mais detalhada. Será possível identificar onde e o como o maestro aplica mudanças no andamento e fraseados, dinâmicas e nuances. Para isso, serão acrescentados símbolos (inspirados no Capítulo 2) aos gráficos schenkerianos (pertencentes ao Capítulo 5) que ilustrarão a interpretação de cada maestro. Nas considerações parciais, serão apontadas as principais semelhanças e diferenças entre as interpretações analisadas.

Segue a tabela com os símbolos referentes à interpretação e seus respectivos significados.

Símbolo	Significado
	<i>Accelerando</i>
	<i>Ritardando</i>
	<i>Tenuto</i> : aumento da duração da nota.
	Breve cesura: respiração.
	Cesura
<i>(pp) (p) (mf) (f) (ff)</i>	As dinâmicas colocadas entre parênteses referem-se ao não pertencimento à partitura original.
	Estabilidade: Delimitam fragmentos musicais que são mantidos em um andamento estável.
	<i>Diminuendo</i>
	<i>Crescendo</i>

Tabela 2: Siglas e convenções referentes à interpretação utilizadas neste trabalho.

Obs.: Os símbolos acrescentados no gráfico não possuem um local fixo, são colocados no pentagrama que possibilita melhor visualização ou compreensão sobre o que ocorreu no discurso musical.

## 6.1 Gravação A: Maestro Furtwängler

### 6.1.1 A) Aspectos Gerais

Esta gravação ocorreu no estúdio da rádio de Hamburgo, em 27 de outubro de 1951. Furtwängler é convidado para reger e gravar *Variações sobre Tema de Haydn*, op. 56a e a *Sinfonia nº 1*, de Brahms com a Orquestra Sinfônica da Rádio do Norte da Alemanha (em alemão: *Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks*, hoje, a *NDR Elbphilharmonie Orchester*). A Orquestra da rádio foi fundada em 1945 por Jack Bornoff (também fundador da Orquestra BBC, alguns anos antes) com o objetivo de revitalizar a vida cultural em Hamburgo após a Segunda Guerra, produzir mídia para a transmissão na rádio e também para estabelecer uma Orquestra para realização de concertos<sup>138</sup>. Na época da gravação o maestro Furtwängler tinha 65 anos.

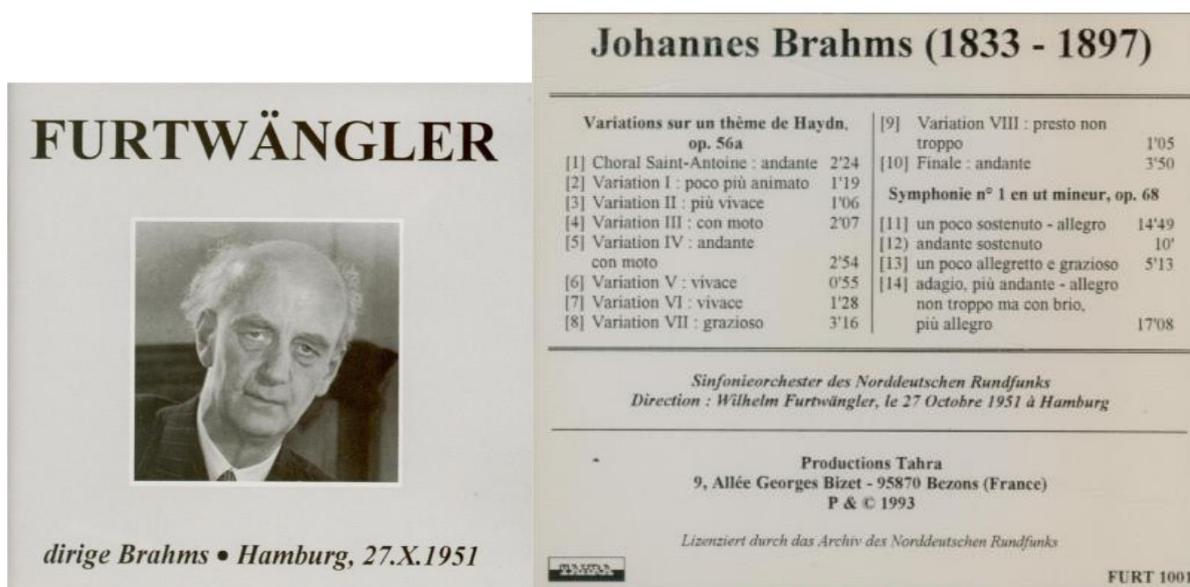


Figura 36: CD - Capa e contracapa – Gravação com o Maestro Furtwängler

O IV Movimento da *Sinfonia nº 1 em Dó menor*, op. 68 possui a duração de 17 minutos e 08 segundos, iniciando aproximadamente com M.M. ♩ = 42. Analisando-se a gravação, destaca-se a fluidez e a liberdade com que Furtwängler lida com a agógica, característica marcante do maestro em suas interpretações. A sonoridade da orquestra é leve e

<sup>138</sup> Disponível em:

<[https://www.ndr.de/orchester\\_chor/elbphilharmonieorchester/orchester/geschichteso100\\_page-1.html](https://www.ndr.de/orchester_chor/elbphilharmonieorchester/orchester/geschichteso100_page-1.html) >

Acesso: 27.03.2019 às 14h55.

brilhante, possuindo proeminência de harmônicos agudos. Para a construção dessa sonoridade é importante considerar dois aspectos: a escolha do andamento e o equilíbrio da orquestra. De maneira geral, o andamento é mais ligeiro; já em relação ao equilíbrio da orquestra, destacam-se as flautas, oboé I e trompas em dó. As sonoridades das cordas são leves e “brancas” (possuem pouco vibrato e menos arco). É importante ressaltar alguns fatos: 1) Esta é apenas uma das gravações que Furtwängler fez da Sinfonia; 2) A gravação ocorreu em um estúdio e pode ter havido correções de equilíbrio/timbre, mixagens efetuadas pelo técnico de som; 3) A formação da orquestra era relativamente recente, em uma época de reconstrução pós-guerra. A razão de ressaltar esses pontos é trazer a importância do contexto e do propósito da gravação, pois isso pode influenciar diretamente na interpretação e na sonoridade da orquestra. Um outro fato deve-se a uma peculiaridade do maestro Furtwängler, que costumava privilegiar as “pontas”, ou seja, a melodia (violinos e flautas, oboé) e o baixo (contrabaixo e tímpano), mas, nesta gravação, os contrabaixos e tímpanos estão bem suaves.

No estudo da gravação, observa-se alguns padrões da agógica utilizada pelo maestro. Verificou-se que em trechos com mais estabilidade rítmica e tonal (como o tema 1, por exemplo) Furtwängler aplica *accelerandos* nas frases ou mesmo semifrases com maior frequência. Em trechos sincopados ou com desenvolvimentos, mantém o tempo estável, normalmente o andamento é fluido, porém, o maestro não utiliza mudanças no andamento com *ritardando* ou *accelerando* durante o trecho (ex.: c. 94-113). Uma hipótese possível para esse padrão é que, quando se tem alguma instabilidade, rítmica ou harmônica, o maestro não altera o andamento pois, a música já está tensa, animada, ou instável *per se*, logo, algo tem de se manter regular e constante – no caso, o andamento. O que geralmente ocorre é que para alcançar o trecho mais instável utiliza-se o *accelerando*, e quando a meta local é atingida, mantém-se o andamento um pouco mais rápido, ocasionado pelo *accelerando* anterior. Similarmente, aplica *crescendo* e *accelerando* para alcançar metas locais, e depois que a nota é atingida, perde-se a energia, acrescentado *diminuendo* e/ou *ritardando*.

Em fragmentos musicais que possuem mais ornamentações o maestro Furtwängler trabalha com a gradação de dinâmicas (nuances) entre um compasso e outro, mas não altera o andamento (ex.: c. 238 *p cresc. f* para o c. 241).

Realiza poucas cesuras durante o discurso musical. Geralmente, tanto em trechos que dividem a forma do movimento, quanto na mudança de uma frase para outra, e, às vezes, em mudanças de textura orquestral, o maestro amplia a duração da nota que dividiria o trecho.

Essa “expansão” da duração da nota que liga ao próximo trecho proporciona o aspecto de continuidade, pois não há interrupção do som. Essa continuidade do som, e/ou da linha melódica (principalmente quando está dividida entre o naipe) também é construída com a utilização das nuances; inicia-se a linha em *p*, constrói-se um *crescendo* (contínuo entre os instrumentos) até determinada nota; atingida a nota (a nota “objetivo” é ampliada em sua duração), a intensidade decresce, alongando o final do trecho com *ritardando*.

Nota-se uma tendência em adicionar *accelerando* em direção a um trecho onde a atividade rítmica é mais agitada e há aumento da textura. Para conquistar um clima mais tenso, ou então, criar uma expectativa no ouvinte, Furtwängler aplica *accelerandos* e *crescendos* gradativamente, porém, em pouco espaço no tempo musical.

Em relação à CAP, o maestro geralmente utiliza *ritardando* e *diminuendo*, alongando a duração da resolução. Quando a cadência é estruturalmente importante, o *ritardando* e *diminuendo* são exagerados, intensos e dramáticos; no entanto, quando a cadência possui importância local, esses efeitos são aplicados de maneira mais suave.

### 6.1.2 B) Aspectos Específicos da Interpretação em Relação aos Gráficos e a Superfície Musical: Maestro Furtwängler

Neste item, verificaremos de forma detalhada como e onde o maestro Furtwängler adiciona elementos à interpretação, não grafados na edição da partitura, focando em: A) Mudanças de andamento; B) Cesuras no discurso e/ou Expansão da duração de determinada nota; C) Dinâmicas e Nuances acrescentadas e/ou alteradas. Seguem os gráficos da análise schenkeriana do capítulo anterior, todavia, com marcações relacionadas à interpretação do maestro Furtwängler.

Plano Intermediário: Gráfico 1- C. 1 - 29

Figura 37: Gráfico 1 – Interpretação Furtwängler

#### A) Mudanças no andamento

- Adiciona *accelerando* na progressão linear do baixo apontada no gráfico, iniciando no c. 27 até o terceiro tempo do c. 28, onde “puxa o tempo para trás” e liga ao tema da trompa.
- No c. 12, adiciona *accelerando* aliado ao *crescendo*.

## B) Divisões e Expansões

- Cesura: c. 11; c. 19,
- Breve cesura, respiração: c. 5 e 6; c. 15; c. 20 e 21.
- Expansão: nota Lá<sup>b</sup> no c. 29.

## C) Dinâmicas e Nuances

- *Crescendo*: c. 12.

O maestro Furtwängler não evidencia ou articula cada nota pertencente às ornamentações locais (como cromatismos e fragmentos de escalas); as notas são mais ligadas e homogêneas, soando mais fluidas. Esse fato é percebido principalmente na introdução, c. 20-26 (similarmente, ocorre nas escalas dos c. 106-113).

**Gráfico 2 Tema Trompa Alpina**  
c.30-46

The image shows a musical score for 'Tema Trompa Alpina' (measures 30-46). The score is in 4/4 time and features a horn line (Hr.) and a piano accompaniment. The horn line includes fingerings (3, 2, 1) and breath marks (B). The piano accompaniment includes dynamics (mf), articulation (V), and fingerings (I). The score is divided into two systems: measures 30-38 and 39-46. A crescendo hairpin is shown below the piano part between measures 42 and 45.

Figura 38: Gráfico 2 – Interpretação Furtwängler

## A) Mudanças no andamento

- Não se identificaram alterações significativas, o andamento mantém-se estável.

## B) Divisões e Expansões

- Breve cesura, respiração: c. 46;

## C) Dinâmicas e Nuances

- No c. 33, a linha cromática do fagote destaca-se: não é executada em *pp*, como marcado na partitura, pois é apenas um pouco menos presente do que a linha da trompa marcada como *f*; talvez um *mf* ilustrasse melhor a interpretação do maestro.
- Nos c. 41-43, ocorre algo similar ao equilíbrio da dinâmica do c. 33, citado acima. Para a chegada no c. 43 em Fá2 (no fagote ou Fá4 na trompa I), adiciona-se *crescendo* iniciado no Sol, c. 41. A nota Fá é o clímax; após a execução da nota, a energia é diminuída. O que ocorre neste caso é que o maestro não constrói a nuance local, marcada para cada compasso, mas constrói uma nuance maior, visando a meta do trecho.

Gráfico 3 c.47-64

DóM: VI ii IV V V I  
FáM: vi IV V IV

Figura 39: Gráfico 3 – Interpretação Furtwängler

## A) Mudanças no andamento

- Não se identificaram alterações significativas, o andamento mantém-se estável.

## B) Divisões e Expansões

- O trecho é mais articulado com breves cesuras: após o c. 50, marcando o fim do coral de trombones e após c. 51, para a retomada do tema da trompa alpina no c. 52.

### C) Dinâmicas e Nuances

- Decresce do c. 50 (*p*) para c. 51 (*pp*); esse *decrescendo* não é elaborado com nuance, mas proporcionando pesos diferentes para cada compasso.
- Na troca de vozes que ocorre no c. 57, adiciona *crescendo* para o trombone II, e faz *p* súbito no início do c. 58.
- Adiciona nuance < > no c. 58, evidenciando as flautas.

Gráfico 4b: Plano Intermediário (Midleground)  
c. 62-78

The image displays a musical score for measures 62 through 78, arranged in three systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks. Dynamic markings like *p* and *pp* are present. Below the staves, there are harmonic diagrams for the key of D major (DóM: I) and a thick black arrow indicating a progression through measures 62 to 78. The progression is marked with Roman numerals: I, I, V, I, and I. Specific measures are circled and numbered: 62, 64, 65, 68, 70, 73, 74, 75, 76, 77, and 78. Measure 65 features a double bar line. Measure 74 has a '(2)' above it. Measure 77 has a '3' above it. Measure 78 has a '1' above it. The bass staff in the third system has a '6' and '6add' below it, and the progression ends with an 'I' at the final measure.

Figura 40: Gráfico 4 – Interpretação Furtwängler

### A) Mudanças no andamento

- No tema 1, aplica *accelerando* progressivo; porém, acelera a cada 2 ou quatro compassos.

## B) Divisões e Expansões

- Não se identificaram alterações significativas.

## C) Dinâmicas e Nuances

- No c. 70, o contraponto cromático nas violas tem maior relevância.
- No c. 68, cresce gradativamente até início da repetição do tema 1, no c. 78. Há uma expansão da anacruse para c. 78, mas depois retoma o andamento conquistado pelo *accelerando*. É válido ressaltar que entre os c. 78-93 não há mudanças estruturais; no entanto, ocorre um aumento na textura orquestral.

Gráfico 5 - c. 94 -127 Letra D - animato

The image displays a musical score for three instruments: Trompa Alpina, Voz superior, and Voz interna. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 94-113) features a melodic line with various articulations (I, V, V-V, V, I) and dynamics (P, B). The second system (measures 114-115) shows the Trompa Alpina part with articulations (I, V) and dynamics (P, B). The third system (measures 118-128) is labeled 'Tema 2' and includes 'Voz superior' and 'Voz interna' parts with articulations (I, V) and dynamics (P, B, VI.F). A large arrow points from measure 115 back to measure 94, indicating a structural connection or expansion.

Figura 41: Gráfico 5 – Interpretação Furtwängler

## A) Mudanças no andamento

- Adiciona *accelerando* para chegada no c. 94, *animato*.



#### A) Mudanças no andamento

- No c. 133, no segundo grupo temático referente ao tema 2, iniciado no oboé, adiciona um *rubato*: alonga a duração das notas Fá# e Lá, (alongando mais a nota Lá) e, após, retoma um pouco mais lento
- Durante o prolongamento da dominante do iii, a partir do c. 142, acrescenta *accelerando* até o c. 146. A partir do c. 146, estabiliza o andamento até c. 158, harmonicamente um trecho instável, com ocorrências de tonicizações.
- No c. 160, acelera para a nota Lá do c. 163, onde compensa essa aceleração com *rubato*.
- No c. 166, acelera até chegar no c. 168 e mantém o andamento mais agitado. No c. 168, ocorre um aumento na textura orquestral e o ritmo é mais movimentado com tercinas sobrepostas nas madeiras e violas.
- Nas transições, aplicou *accelerando* c. 142-145; c. 166-67.

#### B) Divisões e Expansões

- Aplica *rubato* no terceiro e quarto tempo do c. 135, no oboé, preparando o c. 136, onde haverá mudança na textura.

#### C) Dinâmicas e Nuances

- Não se identificaram alterações significativas.

## Gráfico 7 - c.170-186

The image displays a musical score for measures 170-186. The top system includes staves for Violin I (VI.), Violin II (VI. II), Flute II (Fl. II), and Bassoon II (Ob. II). The bottom system includes staves for Clarinet (Cl.) and Bassoon I (Fg.). Performance markings include 'ritardando' (rit.) and 'diminuendo' (dim.) with arrows indicating the direction of change. A bracket above measures 176-181 indicates a specific section. Below the staves, there are diagrams showing dynamic curves and bar lines with Roman numerals (V, I, iii) indicating harmonic structure and phrasing.

Figura 43: : Gráfico 7 – Interpretação Furtwängler

### A) Mudanças no andamento

- Nos c. 168-176, não altera o andamento.
- No c. 176, começa um *ritardando*, preparando a cadência do c. 182.
- A partir do c. 180, aplica *diminuendo* aliado ao *ritardando* até a resolução da CAP no c. 183.
- Já no c. 183, acelera para o *batere* do c. 185, onde perde a energia com o *diminuendo* e resolve no c. 186.
- Nos trechos cadenciais, aplica o *rubato* aliado ao *diminuendo*: c. 177, c. 182-183.

### B) Divisões e Expansões

- Breve cesura: c. 163; após a finalização da melodia na flauta.

### C) Dinâmicas e Nuances

- Adições de *diminuendo* aliado as cadências, citadas no ponto A).

## Gráfico 8 - c. 200-220

Figura 44: Gráfico 8 – Interpretação Furtwängler

### A) Mudanças no andamento

- Mantém o andamento mais lento durante os c. 186-191, *largamente*, como marcado na partitura. A partir da anacruse para c. 192, começa a acelerar até c. 200.
- Nos c. 201-203, início da tonicização, aplica *diminuendo* e *ritardando*.
- No c. 207, adiciona *accelerando* até a anacruse para o c. 212; estes compassos são equivalentes aos c. 6-9 e c. 16-19, que na introdução possuem *stringendo*.
- No c. 212, retoma o tempo mais lento do c. 204.
- No c. 215, adiciona *accelerando* até a anacruse para c. 220; estes compassos são equivalentes aos c. 6-9 e c. 16-19, que na introdução possuem *stringendo*.

### B) Divisões e/ou Expansões

- No c. 203, adiciona *tenutos* no último tempo, alongando a duração das colcheias.
- Emenda os trechos ampliando anacruses: c. 203, c. 211, c. 219.

### C) Dinâmicas e Nuances

- Nos c. 201-203, início da tonicização, aplica *diminuendo*.

## Gráfico 9 - c. 220 - 249

The image displays a musical score for measures 220 to 249. The score is written for two staves: the upper staff (treble clef) and the lower staff (bass clef). The upper staff is labeled 'Fl. II/Oboe II' and the lower staff is labeled 'VI. I/Fl. I'. The score includes various performance markings such as dynamics (p, mf, f, pp), articulation (accents, slurs), and fingerings. A large black arrow points left from measure 243 to measure 234, indicating a deceleration or *ritardando*. Another black arrow points right from measure 249 to measure 248, indicating an acceleration. A wavy line under the *mf* marking in measure 240 suggests a *rubato* effect. The score also includes measure numbers in circles above the notes and various fingering numbers (e.g., 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5).

Figura 45: Gráfico 9 – Interpretação Furtwängler

### A) Mudanças no andamento

- Nos c. 232-233, adiciona *ritardando* durante as tonicizações e desdobramentos.
- A partir do c. 234, retoma o tempo do c. 220 (*animato*)
- Aplica leve *rubato* aliado ao *diminuendo* no c. 243, marcando o início da imitação entre oboé e flauta no c. 244.
- Após a resolução da CAP, no c. 249 acelera até a chegada no c. 251.

### B) Divisões e Expansões

- Alonga a duração do quarto tempo no c. 223, como fez no c. 93.

### C) Dinâmicas e Nuances

- No c. 237, cresce para o c. 241; no gráfico, temos troca de registro de Sol1 para Lá2. Verifica-se, nos c. 234-241, trecho mais ornamentado, que o maestro trabalha mais com a gradação das dinâmicas, não alterando o andamento.



- Breve cesura no c. 253 para 254.

### C) Dinâmicas e Nuances

- Diminui subitamente a intensidade nos c. 283-284, não mais o **ff** iniciado no c. 279, talvez um **mf**, o que destaca ainda mais o *tutti* orquestral em **ff** no c. 285.

### Gráfico 11 - c. 302-341

Figura 47: Gráfico 11 – Interpretação Furtwängler

### A) Mudanças no andamento

- A transição para a retomada da reexposição (sufixo c. 298-300) é bem lenta, ocorrem pequenas cesuras nas repetições das notas nos violinos. Inicia o c. 301 bem mais rápido, sem a preparação do *accelerando* como geralmente o faz para aumentar o andamento.

- No c. 303, avança até 306, estabiliza o tempo; no c. 310, avança até c. 314; na reexposição, o andamento é mais instável; na exposição, o maestro executou o tema 2 *a tempo*.
- No c. 316, inicia o segundo grupo temático do tema 2 um pouco mais lento; não houve preparação com *ritardando*.
- No c. 326, prolongamento da dominante; avança até c. 330, e mantém o andamento mais agitado (trecho equivalente aos c. 142-146, onde realizou o mesmo processo).

#### B) Divisões e Expansões

- Uma cesura ocorre após o primeiro tempo do c. 301, divide o discurso, ressalta a retomada da reexposição.

#### C) Dinâmicas e Nuances

- Não se identificaram alterações significativas.

## Gráfico 12 - c. 342-367

The image shows a musical score for measures 341-367. The score is written for piano (P) and includes a treble and bass clef. The treble clef part features a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3). The bass clef part provides harmonic support with chords and bass lines. Harmonic analysis is provided below the staff, identifying chords such as i, bIII, bVI, V, bVI, VIa., VI, VIa., VI, VI, VI, bVI, 6+, V, bVI, 6+, V, i, V, i. Performance markings include a box labeled 'P' above measure 342, a bracket above measures 352-353, and various arrows indicating tempo changes and rubato sections. Measure numbers 341, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 366, and 367 are circled. A '9' is written above measure 358.

Figura 48: Gráfico 12 – Interpretação Furtwängler

### A) Mudanças no andamento

- No c. 350, acelera até c. 352; trecho equivalente aos c. 166-167, citado anteriormente.
- Sucessivos *rubatos* são aplicados do c. 361 até o c. 367, evidenciando as sextas aumentadas, o prolongamento da dominante e a chegada da principal CAP estrutural.

### B) Divisões e Expansões

- Não se identificaram alterações significativas.

### C) Dinâmicas e Nuances

- Não se identificaram alterações significativas.

## Gráfico 13 - c. 368-406

The image displays a musical score for measures 367 to 406. The score is divided into two systems. The first system (measures 367-387) features a string part (Violins I and II) and a woodwind part (Flutes I and II). The string part includes markings for 'arp.' (arpeggiated) and 'Stringendo'. The woodwind part includes markings for 'Fl. II/Oboe II' and 'Fl. à 2'. The second system (measures 389-406) features a woodwind part (Flute) and a string part (Violins I). The woodwind part includes markings for 'Fl.' and 'Piu Allegro'. The string part includes markings for 'arp.' and 'V' (Vibrato). The score is annotated with various performance markings, including 'Stringendo', 'Piu Allegro', 'arp.', 'Fl.', 'Fl. II/Oboe II', 'Fl. à 2', 'Vl. I', and 'V'. The measures are numbered from 367 to 406, with some measures circled. The score is written in a standard musical notation with a treble and bass clef.

Figura 49: Gráfico 13 – Interpretação Furtwängler

### A) Mudanças no andamento

- Nos trechos cadenciais, c. 366-367 e c. 403-406, utiliza *ritardando* e *diminuendo*.
- Adiciona *accelerando* nos c. 381-383, preparando o *stringendo* no c. 383, aliando um *crescendo*. Esse aumento na atividade rítmica e no andamento ocorre durante a progressão linear iniciada no c. 381 finalizada no c. 391, com início do *Piu Allegro*.
- Durante os c. 391-402, não há alteração no andamento.
- No c. 402, inicia *accelerando* até c. 405. A partir do c. 405, há uma compensação do movimento com a aplicação do *rubato*. Observe que a utilização do *rubato* aqui ocorre junto ao alcance da meta local, apontada no Gráfico 13, e é também uma preparação para o retorno do coral de trombones no c. 407.

- A partir do c. 417 até c. 430, utiliza *accelerandos* progressivos; o andamento mantém-se estável nos c. 430-443.

#### B) Divisões e Expansões

- Nos violoncelos, c. 370-371, utiliza pequena cesura entre Dó<sup>2</sup> e Fá<sup>2</sup>, ampliando a duração de Dó; no c. 371, ocorre um aumento na textura orquestral.

#### C) Dinâmicas e Nuances

- Nos c. 374-377, destaca-se a linha dos trombones, que é trabalhada tanto em relação a agógica quanto em relação às nuances: no c. 374, na nota Mi decresce e acelera para o Si, e a nota Si é alongada (c. 376). No c. 377, na nota Mi, o maestro decresce e acelera para Sol, e o Sol é alongado (c. 378).

### Gráfico 14 - c. 406-457

Figura 50: Gráfico 14 – Interpretação Furtwängler

#### A) Mudanças no andamento

- Temos, nos c. 407-415, o coral de trombones em andamento mais lento (que foi preparado), mantendo-se estável
- A partir do c. 416, inicia um *accelerando* com chegada no Dó, no c. 431, onde se estabiliza o tempo. Verifica-se que, para atingir essa meta local da progressão linear, ocorreu um aumento no andamento.
- Durante os c. 443-446, aplica um *rubato*, onde há um prolongamento do  $\hat{2}$ , retornando ao andamento na chegada do c. 447.
- A partir do c. 453, adiciona *ritardando*, durante o prolongamento da tônica, o Dó final.

#### B) Divisões e Expansões

- Não se identificaram alterações significativas.

#### C) Dinâmicas e Nuances

- Não se identificaram alterações significativas.

## 6.2 Gravação B: Maestro Celibidache

### 6.2.1 A) Aspectos Gerais

Esta gravação é o registro do concerto regido por Celibidache (já idoso, na época com 75 anos) junto a Orquestra Filarmônica de Munique (*MPO: Münchner Philharmoniker Orchester*) que ocorreu em 21 de janeiro de 1987, na sala de concertos *Philharmonie* em Gasteig, edifício que hospeda o Centro Cultural de Munique. Celibidache tornou-se maestro da orquestra em 1979, elevando-a a nível internacional, permanecendo no cargo até sua morte, em 1996<sup>139</sup>.

Inicialmente, as gravações dos concertos em Gasteig não tinham o objetivo de serem comercializadas, mas de fazer parte dos arquivos do acervo interno da orquestra. Celibidache era resistente às gravações, estava convencido de que a música não poderia ser conservada em uma fita<sup>140</sup>. Outro motivo pelo qual o maestro não aprovava a divulgação das gravações era devido à escolha do andamento das peças. Por conta da acústica característica da sala (tida muitas vezes como problemática) onde ocorriam os concertos, os andamentos eram mais lentos; dificilmente, esses andamentos seriam apropriados para uma gravação, um som que seria emitido e ouvido em ambientes domésticos (OESTREICH, 2019). As gravações passaram a ser divulgadas com a autorização do filho do maestro, pois o próprio Celibidache nunca concordou. Após a morte do maestro, a EMI Classic começou a lançar boxes e CDs com gravações dos concertos da MPO entre 1982 e 1995. No caso, a gravação da *Sinfonia n° 1* ocorreu em 1987, mas o CD da EMI foi lançado somente em 1999.

---

<sup>139</sup> Vide Site Oficial da Filarmônica de Munique: < <https://www.mphil.de/orchester/geschichte-des-orchesters.html> > acesso em 27.03.2019 às 20h51.

<sup>140</sup> Vide Site Oficial da Filarmônica de Munique: < <https://www.mphil.de/en/label-mphil/sergiu-celibidache.html> > acesso em 27.03.2019 às 21h02.



Figura 51: CD - Capa e Contracapa. Gravação com o Maestro Celibidache.

Este IV Movimento da *Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68* possui a duração de 19 minutos e 47 segundos; a introdução inicia-se aproximadamente em M.M.  $\downarrow = 30^{141}$ . Nesta gravação, destaca-se o andamento mais lento escolhido por Celibidache, possibilitando que as nuances (< >) e as articulações tornem-se mais explícitas. Considerando o fator da acústica do local do concerto, um andamento mais lento ajuda na emissão e na clareza do som em trechos musicais com muitas ornamentações e notas rápidas, evitando que o som fique embotado por conta do excesso de reverberação.

A sonoridade da orquestra é mais escura e densa, há proeminência de harmônicos graves e médios. Esse timbre é proporcionado pela escolha das cores dos instrumentos e seu equilíbrio na orquestra: destaca-se o naipe de cordas; dentre elas, violino I, violas e baixos. As cordas possuem um som contínuo e dramático, utilizando mais arco e um vibrato abundante, intenso e amplo. Em segundo plano, os clarinetes e oboés se sobressaem e o tímpano é mais incisivo; sua sonoridade tem pouca ressonância. As flautas, trompas e trompetes têm uma sonoridade predominantemente homogênea, parecem ter sempre um grau de dinâmica a menos do que o que está marcado na partitura. O brilho proporcionado pelo timbre desses instrumentos é preservado para momentos específicos durante o IV movimento: trompete, nos c. 13-15 e c. 39-40; trombone I, nos c. 31-33; flautas, nos c. 22-23 e c. 38-46; trompas, nos c. 30-37 e c. 52-57. Nesses trechos, esses instrumentos recebem um grau de dinâmica a mais do que está marcado.

<sup>141</sup> Celibidache estava em idade avançada. Possivelmente, este fato também contribuiu para um andamento mais lento, visto que, numa execução em andamento mais rápido, há certamente um desgaste físico maior para o maestro.

No que se refere à agógica, verifica-se o uso de *tenutos*, *rubato* e mudanças no andamento ao longo do IV Movimento. O maestro Celibidache aplica *accelerandos* e *ritardandos* progressivamente; no entanto, de maneira suave e delicada, em espaços de tempo maior, proporcionando ao discurso musical certa serenidade e estabilidade, mesmo em meio a um andamento flexível. Ocorrem poucas cesuras que dividem o discurso e, assim como o maestro Furtwängler, Celibidache expande a duração de determinadas notas que ligam um fragmento musical ao outro, mas essas expansões são menos frequentes. Em trechos com ornamentações (como cromatismos) e escalas, as notas são mais articuladas, o andamento é estável e o maestro adiciona nuances de acordo com o direcionamento do segmento, por exemplo:

Figura 52: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 111-116.

Figura 53: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 143-150.

Figura 54: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 234-235

Figura 55: Brahms, Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68, IV Mov., c. 242-243.

Para resoluções da CAP, utiliza *diminuendo* e *ritardando*; a tônica é leve, suave e ressonante. A lógica parece ser: 1) saber qual é a nota objetivo do trecho; 2) para alcançar e enfatizar o alcance do objetivo (geralmente, ligado ao clímax da frase ou sessão), aplica-se *accelerando* e/ou *crescendo*; 3) o alcance do objetivo implica em resolução que ocasiona relaxamento; logo, utiliza-se *diminuendo* e/ou *ritardando* para enfatizar essa resolução.

## 6.2.2 B) Aspectos Específicos da Interpretação em Relação aos Gráficos e a Superfície Musical: Maestro Celibidache

Neste item, verificaremos de forma detalhada como e onde o maestro Celibidache adiciona elementos à interpretação, não grafados na edição da partitura, focando em: A) Mudanças de andamento; B) Cesuras no discurso e/ou Expansão da duração de determinada nota; C) Dinâmicas e Nuances acrescentadas e/ou alteradas. Seguem os gráficos da análise schenkeriana do capítulo anterior, todavia, com marcações relacionadas à interpretação do maestro Celibidache. O uso e o significado dos símbolos referentes à interpretação foram discutidos minuciosamente com relação a interpretação do maestro Furtwängler (item 6.1.2 B). Sendo assim, aqui os elementos referentes a interpretação do maestro Celibidache serão predominantemente listados, somente para apontar elementos novos inseridos no gráfico, e apenas um outro ou outro tópico será comentado.

Plano Intermediário: Gráfico 1- C. 1 - 29

The musical score is presented in three systems. The first system covers measures 2 to 10, with a large bracket above it. The second system covers measures 11 to 25, also with a large bracket above it. The third system covers measures 26 to 29, with a large bracket above it. The right-hand part (treble clef) contains the main melodic line, while the left-hand part (bass clef) provides harmonic support. Various annotations are present throughout the score, including 'Anstieg' above measure 2, 'VI.' below measure 2, 'I' and 'V' below measures 2 and 3 respectively, 'VI.I' below measure 11, 'Fl.II #r.' below measure 19, 'Fl.I (2)' below measure 21, 'VI I e II' below measure 24, '6+' below measure 28, and 'b3' below measure 28. Circled numbers 2 through 29 are placed above the notes, indicating specific points of interest in the interpretation. A line connects measure 28 to the 'b3' annotation below it.

Figura 56: Gráfico 1 – Interpretação Celibidache.

### A) Mudanças no andamento

- Exceto o *stringendo* (grafado na partitura) nos c. 6-9 e c. 16-19, não se identificaram alterações significativas no andamento.
- As fusas presentes nos c. 20-26, são mantidas *a tempo*, de forma bem articulada.

### B) Divisões e Expansões

- No baixo, há ampliação das notas Dó<sup>2</sup> (c.1) e Lá<sup>2</sup> (c.11)
- Cesura para o c. 20: retorno do tempo inicial.

### C) Dinâmicas e Nuances

- Os obóes são proeminentes nos c. 2-3, e nos c. 4-5 as violas são preferidas.
- No c. 13, no Dó<sup>4</sup> do trompete não ocorre o *fp* nem o *diminuendo*, a nota é mantida *forte*, sem nuances.

Gráfico 2 Tema Trompa Alpina  
c.30-46

The musical score for 'Tema Trompa Alpina' (measures 30-46) is presented in two systems. The first system covers measures 30-38, and the second system covers measures 39-46. The score is in 4/4 time and features a horn line (Hr.) and a bass line (B.). The horn line includes markings for 'Hr.', 'B', and 'Fl.'. The bass line includes markings for 'Trpt.', 'Fg.', and 'Fl.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'fp', 'diminuendo', and 'forte'. The bass line has a 'cesura' (Cesura) marking above measure 20. The horn line has a 'cesura' (Cesura) marking above measure 38. The bass line has a 'cesura' (Cesura) marking above measure 46. The score is annotated with circled measure numbers (30-46) and fingerings (1, 2, 3).

Figura 57: Gráfico 2 – Interpretação Celibidache.

#### A) Mudanças no andamento

- Não se identificaram alterações significativas.

#### B) Divisões e Expansões

- Alonga a duração da nota Mi<sup>4</sup> (nota vizinha de Ré<sup>4</sup>) nos c. 32-37-45 e decresce para chegada em Dó<sup>4</sup>, no compasso seguinte.
- Cesura após a resolução da progressão linear no c. 46, para início do coral de trombones no c. 47.

#### C) Dinâmicas e Nuances

- Nos c. 39-41, verifica-se a presença da voz interna de maneira suave. Celibidache constrói legato que soa como um eco, unindo a linha melódica dividida entre trombone, (c. 38); trompa, (c. 39); clarinete, (c. 40); fagote, (c. 41); trompa, (c. 42-44); e clarinete, (c. 45).
- A progressão do fagote nos c. 41-44, não recebe as nuances grafadas.
- As sextinas das cordas nos c. 31-32 são mais presentes, destacando a textura diferenciada, que é leve e ao mesmo tempo, dinâmica. Essa movimentação é proporcionada pelo realce das sextinas. A dinâmica não é *pp* como os violoncelos e contrabaixos, talvez apenas *p*, um grau de intensidade a mais.

### Gráfico 3: c.47-64

D6M: VI ii IV V V I

F4M: vi IV V IV

Figura 58: Gráfico 3 – Interpretação Celibidache.

#### A) Mudanças no andamento

- Não se identificaram alterações significativas.

#### B) Divisões e Expansões

- Breve cesura, após o c. 50, finaliza o coral de trombones.
- Alonga a duração do quarto tempo dos compassos 53-55.

#### C) Dinâmicas e Nuances

- Nos c. 52-55, há uma recorrência de  $\hat{3}\hat{2}\hat{1}$  (devido ao tratamento canônico); Celibidache adiciona crescendo do  $\hat{3}$  para  $\hat{2}$ , proporcionando um aumento de tensão ao trecho.
- No c. 56, a trompa tem destaque com sonoridade vibrante e vigorosa, a intensidade dela sobrepõe o **f** das madeiras e cordas. Para que a trompa fosse realçada, recebeu um nível a mais em sua dinâmica (**ff**), diferindo do que está grafado na superfície musical.

Gráfico 4b: Plano Intermediário (Midleground)  
c. 62-78

Figura 59: Gráfico 4 – Interpretação Celibidache.

A) Mudanças no andamento

- A partir do c. 70, aplica leve *accelerando*. Quando ocorre a repetição do tema no c. 77, o tempo já está pouco mais rápido.
- O *accelerando* mais significativo se dá a partir do c. 90, em direção ao *animato*.

B) Divisões e Expansões

- Amplia o quarto tempo (anacruse em Sol quando direcionada ao Dó) nos c. 61, c. 65 e c. 77.

C) Dinâmicas e Nuances

- Para finalizar as semifrases, adiciona leve *diminuendo* nos c. 69, c. 81 e c. 83
- Os *staccatos* (c. 61-73) nos violoncelos e baixo são precisos e nítidos, em contraste equilibrado com o *legato* dos violinos e violas.

Gráfico 5 - c. 94 -127 Letra D - animato

Figura 60: : Gráfico 5 – Interpretação Celibidache.

A) Mudanças no andamento

- Nos c. 94-141, o andamento mantém-se estável.

B) Divisões e Expansões

- Não ocorrem cesuras ou expansões na transição para o tema 2.

C) Dinâmicas e Nuances

- Adiciona decrescendo nos c. 107 a c. 109.
- A partir do c. 111, observa-se que adiciona nuances de acordo com o direcionamento das ornamentações.



- Os c. 164-169, soam mais rítmicos e agitados (sem ocorrer *accelerando*), pois há uma presença maior das tercinas. A dinâmica que ilustraria melhor o equilíbrio dado pelo maestro neste trecho seria *mf* (para os instrumentos que possuem tercinas), ao invés de *p*, dinâmica que “deveria” predominar em toda a textura.

Gráfico 7 - c.170-186

The image displays a musical score for measures 170 to 186. The score is divided into two systems. The first system covers measures 170-181, and the second system covers measures 182-186. Above the first system, measures 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, and 181 are circled. Above the second system, measures 182, 183, 184, 185, and 186 are circled. The score includes staves for Violins I and II, Flutes II, Oboes II, Clarinet, and Bassoon. Dynamics such as *V<sup>6</sup>*, *I*, *V<sub>L</sub>, iii*, *iii*, *V*, and *I* are indicated. Articulation marks like *3* and *2* are present. A thick black arrow points from measure 185 back to measure 183, indicating a *ritardando*. A *Fg.* marking is also visible in measure 184.

Figura 62: Gráfico 7 – Interpretação Celibidache.

#### A) Mudanças no andamento

- Nos c. 183-185, trecho cadencial, adiciona *ritardando*.

#### B) Divisões e Expansões

- Alonga a duração do quarto tempo do c. 185 (a anacruse para repetição do tema 1), e permanece com andamento mais lento, assim como indicado na partitura.

#### C) Dinâmicas e Nuances

- Nos c. 170-171, c. 174-176, c. 183-184, aplica *diminuendo*.
- No c. 181 utiliza *crescendo* para o c. 182.

## Gráfico 8 - c. 200-220

The image displays a musical score for 'Gráfico 8 - c. 200-220'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system covers measures 200 to 213. Above the first staff, measures 200-203 are circled, and measure 204 is boxed with the letter 'I'. Above the second staff, measures 210-213 are circled. The score includes various annotations: 'Anstieg' above measure 200, 'p.' below measures 200, 204, and 213, and 'VI.' below measures 207, 208, and 211. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 3. Articulations are shown with arrows. Below the staves, Roman numerals are used: 'V' below measure 200, 'V → bIII bIII' below measures 204-205, 'I' below measure 209, and 'V → iii' below measure 213. The second system covers measures 214 to 220. Above the first staff, measures 214-217 are circled, and measure 218 has a '2' above it. Above the second staff, measure 218 has a '2' above it, and measure 219 has '(2)' below it. A box labeled 'K' is placed above measure 220. Below the staves, Roman numerals 'V' and 'I' are used below measures 219 and 220 respectively.

Figura 63: Gráfico 8 – Interpretação Celibidache.

### A) Mudanças no andamento

- No c. 203, adiciona *accelerando* no quarto tempo: Sib-La em direção a Sol.
- No c. 207, aplica o *rubato* e mantém o tempo mais lento durante os c. 208-209 (que são equivalentes aos c. 6-7)
- No c. 210, avança para a anacruse do c. 212, utilizando o *accelerando*.
- No c. 215, aplica o *rubato* e mantém o tempo mais lento durante os c. 216-217 (que são equivalentes aos c. 16-17)
- No c. 218, adiciona *accelerando* para anacruse do c. 220 (*animato*), e mantém o andamento.

### B) Divisões e Expansões

- Não se identificaram alterações significativas.

### C) Dinâmicas e Nuances

- Não se identificaram alterações significativas.

## Gráfico 9 - c. 220 - 249

Figura 64: Gráfico 9 – Interpretação Celibidache.

### A) Mudanças no andamento

- O andamento mantém-se estável entre os compassos 220-242.
- Adiciona ritardando no c. 243, e no c. 244 mantém o andamento conquistado pela utilização do ritardando até c. 256.

### B) Divisões e Expansões

- Não se identificaram alterações significativas.

### C) Dinâmicas e Nuances

- Adiciona *diminuendo* nos c. 234-235.
- Adiciona *crescendo*, iniciado no c. 239, até o c. 242.
- No c. 242, utiliza *diminuendo* até o c. 244.

## Gráfico 10 - c. 250-297

The image shows a musical score for measures 250-297. The top system covers measures 250-267, and the bottom system covers measures 268-297. The score is for Violins I and II, Flutes, Clarinet, and Bassoon. Key markings include 'Anstieg' at the beginning, 'ritardando' and 'rubato' in measures 266-267 and 284, and 'mf' in measures 246-248 and 255-256. Fingering and bowing indications are provided for various instruments, including 'I', 'V', and 'N' for the strings, and '3', '2', and '1' for the woodwinds. A black arrow points to the right in measure 267 and to the left in measure 285.

Figura 65: Gráfico 10 – Interpretação Celibidache.

### A) Mudanças no andamento

- Adiciona *ritardando* nos c. 266-267.
- *Rubato* no c. 284

### B) Divisões e Expansões

- Nos c. 297-299, não faz cesuras entre as notas repetidas.

### C) Dinâmicas e Nuances

- Proeminência do clarinete nos c. 246-248 e c. 255-256; não é executado em *p* como fagote ou cordas, mas sim, em *mf*.

- No c. 285, todos os instrumentos estão em *ff*. Porém, Celibidache equilibra a orquestra de modo que os violinos e contrabaixos se destaquem; aqui, a orquestra parece tocar apenas (*f*), um grau de dinâmica a menos.
- Nos c. 289-296, destacam-se a trompa, o tímpano e o violino I.
- No c. 300, ocorre uma nuance nos violoncelos e contrabaixos, (Lá-Sib) nitidamente destacada pela dinâmica em *mf* (*subito*), ao invés de manter o *diminuendo*, e *calando*, iniciado no c. 297.

Gráfico 11 - c. 302-341

The image shows a musical score for measures 302-341. It consists of three systems of staves. The first system includes measures 302-315, with a 'Tema 2' marking and a 'VI.I' instrument label. The second system includes measures 316-326, with 'VI.II' and 'Fl./Ob.' labels. The third system includes measures 328-341, with 'VI.II', 'Fl./Ob.', 'Hr.', 'Vla.', and 'VI.' labels. Measure numbers are circled above the notes. There are arrows at the bottom of the score: a thick black arrow pointing right under measure 326, and a thinner arrow pointing right under measure 332. Roman numerals 'i', 'V', and 'i' are placed below the bottom staff at measures 326, 332, and 341 respectively.

Figura 66: Gráfico 11 – Interpretação Celibidache.

#### A) Mudanças no andamento

- Inicia o tema 2 em andamento mais rápido.
- A partir do c. 316, quando o segundo grupo temático surge no violino, o andamento é mais lento (não ocorreu preparação com *rubato* ou *ritardando*), a frase soa mais lírica.
- No c. 326 inicia um *accelerando* até o c. 332; depois, mantém o andamento até o c. 344.



C) Dinâmicas e Nuances

- Aplica sucessivos *diminuendos* nos c. 360, c. 361, c. 362, c. 363.

Gráfico 13 - c. 368-406

The image displays a musical score for measures 368 to 406. The score is divided into two systems. The first system, measures 367-387, is marked 'Stringendo' and includes dynamics such as 'arp.', 'ffr.', 'VI. I', 'Fl. II/O<sup>o</sup>. II', and 'Fl. à 2'. It features a 'Stringendo' marking and a 'V<sup>4</sup>' marking. The second system, measures 389-406, is marked 'Più Allegro' and includes dynamics like 'Fl.', 'VI. I', and 'arp.'. It features a 'Più Allegro' marking and a 'V<sup>4</sup>' marking. The score includes various performance markings such as 'arp.', 'ffr.', 'VI. I', 'Fl. II/O<sup>o</sup>. II', 'Fl. à 2', 'Fl.', 'VI. I', and 'arp.'. It also includes a 'Stringendo' marking and a 'Più Allegro' marking. The score is written for a piano and includes various performance markings such as 'arp.', 'ffr.', 'VI. I', 'Fl. II/O<sup>o</sup>. II', 'Fl. à 2', 'Fl.', 'VI. I', and 'arp.'. It also includes a 'Stringendo' marking and a 'Più Allegro' marking.

Figura 68: Gráfico 13 – Interpretação Celibidache.

A) Mudanças no andamento

- No c. 380, inicia *accelerando* que prepara o *stringendo* do c. 383.
- Nos c. 389-390, já está no andamento do *Più Allegro*.
- A partir do c. 391, mantém o andamento estável até o c. 402.
- No c. 403, inicia leve *ritardando* aliado a um *crescendo*.

B) Divisões e Expansões

- Durante os c. 367-379, permanece *a tempo*; apenas alonga a duração da anacruse (Sib) para o c. 375.

C) Dinâmicas e Nuances

- A entrada das trompas em Dó, no c. 403, tem destaque em relação ao naipe das madeiras. O maestro Celibidache parece inverter as dinâmicas grafadas na partitura: as madeiras em *ff*, soam menos que as trompas, marcadas como *f*.

Gráfico 14 - c. 406-457

The image shows a musical score for measures 406-457, divided into two systems. The first system covers measures 406-430, and the second system covers measures 431-457. The score includes two staves per system (treble and bass clef). Annotations include instrument parts like 'VI.II', 'VI.I', 'tr.', and 'arp.', as well as dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also performance instructions such as '3', '2', and '1' above notes, and '6+', 'V', 'V<sup>6</sup><sub>4</sub>', 'V<sup>6</sup><sub>3</sub>', 'I', 'IV', 'I', 'IV', 'I' below notes. A large 'M' with a downward-pointing arrow is positioned below the second system, indicating a dynamic marking.

Figura 69: Gráfico 14 – Interpretação Celibidache.

#### A) Mudanças no andamento

- No c. 416, ocorre uma mudança rítmica e textural: Celibidache inicia um andamento um pouco mais rápido e o mantém até o c. 444.
- No c. 444, é utilizado *ritardando* e *diminuendo* até o c. 447; na resolução da cadência, o maestro mantém o tempo mais lento até o final.

#### B) Divisões e Expansões

- No c. 456, alonga a duração da pausa, antes do último acorde.

#### C) Dinâmicas e Nuances

- Não se identificaram alterações significativas.

### 6.3 Considerações Parciais

Essencialmente, os maestros Furtwängler e Celibidache não são diferentes, ambos pertencem a tradição germânica. Celibidache conheceu o maestro Furtwängler na década de 1950, substituindo Furtwängler na Filarmônica de Berlim. Dois anos depois, quando Furtwängler retorna ao cargo, Celibidache permanece como segundo maestro. Os maestros possuem uma proximidade em relação a concepção da interpretação: ambos alteram a agógica, adotando uma flexibilidade no tempo; aplicam dinâmicas e nuances não escritas, consequências da construção do fraseado e da escolha do equilíbrio orquestral. Ambos dividem o discurso utilizando cesuras com maior frequência durante a introdução, e durante as demais sessões as cesuras são esporádicas, não ocorrendo nos mesmos lugares nas duas gravações.

Analisando a gravação de Celibidache, constata-se que ele absorveu elementos de Furtwängler, maestro que tanto admirava<sup>142</sup>. No entanto, mesmo Celibidache possuindo conceitos fundamentais herdados de Furtwängler, sua interpretação é autêntica. Diferenciam-se em alguns aspectos: Celibidache executa alguns trechos, às vezes, de maneira oposta às ideias de Furtwängler, sendo ambas as interpretações grandiosas e fascinantes. A sonoridade de Furtwängler soa mais brilhante e leve, a de Celibidache soa mais dramática e escura.

O andamento que utilizam nessas gravações é um dos pontos distintos; porém, a diferença mais marcante está na frequência em que alteram os andamentos (com *ritardando* e *accelerando*) e como trabalham com as ornamentações. Furtwängler adota um tempo mais ligeiro, utiliza abundantemente *ritardandos* e *accelerandos*; a sonoridade é mais incisiva, dependendo do aumento da progressão rítmica soa bem mais agressiva. As ornamentações são ágeis e fluídas, em *legato*. Parecem estar associadas a um leve *accelerando* na direção da próxima nota longa. Celibidache permanece mais estável no andamento, parece utilizar *a tempo* de maneira mais frequente. Os *ritardandos* e *accelerandos* aplicados por Celibidache são suaves e graduais, parecem ocorrer naturalmente. O andamento mais lento, em Celibidache, promove um destaque, uma clareza na emissão dos efeitos de articulação e nas nuances. O mesmo ocorre em trechos com ornamentações e escalas, cada figura é articulada *a tempo*, ouve-se cada nota do agrupamento. Nesse âmbito, Furtwängler mostra-se mais preocupado com as metas dos agrupamentos musicais e Celibidache parece se importar mais

---

<sup>142</sup> O maestro Lutero Rodrigues, participante da banca examinadora deste trabalho, foi aluno de Celibidache nos primeiros anos da década de 1980. Ele comentou que, além de Furtwängler, Celibidache encontrava outra referência importante no maestro Victor de Sabata, a quem ele admirava profundamente.

com o “caminho” deles. A interpretação de Furtwängler indica pontos de contato significativos em relação às progressões lineares apresentadas nos gráficos. Porém, não se pode dizer que sua interpretação contempla todas as possibilidades que a análise schenkeriana proporciona, nem que todas as vezes que se encontra uma progressão linear ascendente o maestro aplica um *accelerando* e/ou *crescendo*, nem que devesse ou não fazê-lo, mas isso se mostra uma opção viável.

A análise das progressões lineares, aliada ao estudo de gravações, pode auxiliar o intérprete em sua construção musical, fornecendo ideias. Porém, é o intérprete que deve decidir se vai aplicar algum efeito, como e onde. Para finalizar este capítulo, faz-se pertinente transcrever aqui algumas palavras do maestro Celibidache, em uma entrevista contida em seu documentário<sup>143</sup>:

“O que eu aprendi com Furtwängler? Um único conceito que abriu todas as portas por toda minha vida e para todos meus estudos. Uma simples frase... Quando o jovem Celibidache perguntou a ele (Furtwängler): Maestro, esta transição, nesta sinfonia de Bruckner, como eu faço? O quão rápido é? Qual seria o andamento? ‘O que significa, o quão rápido?’ Ele responde. ‘Isto depende de como soa. É a mesma coisa em qualquer obra: quando os elementos musicais soam ricos e profundos, faço em um tempo mais lento. Quando os elementos musicais são secos (articulados) e frágeis (curtos), tenho que executá-los mais rápido.’ Isso significa que Furtwängler se ajustava de acordo com o que ele realmente ouvia. De acordo com o resultado real e como ele se apresentava, e não a uma teoria. O que significa m.m.=92 na MPO, na Filarmônica de Berlim ou na Musikverein em Viena, que bobagem! Cada local, cada peça e cada movimento tem seu próprio tempo, que representa uma situação única. (...) Meu Deus, como ficaria feliz se Furtwängler estivesse aqui hoje e pudesse mostrar ao mundo o que é um andamento grandioso. Durante toda a sua vida o torturaram: ‘O tempo está rápido demais!’ Quem disse isso? Idiotas que só ouvem um terço do que está acontecendo no palco.”<sup>144</sup> (CELIBIDACHE, 2009)

---

<sup>143</sup> “*Celibidache: You don’t do anything – You let it evolve*”, 2009.

<sup>144</sup> No original: “*What did I learn from Furtwängler? One alone idea that has arrived all the doors for all my life and for all the studies. A simple sentence ... When the young Celibidache asked him (Furtwängler): Maestro, this transition, this symphony of Bruckner, how do I do? How fast is it? What would be the tempo? “What does it mean, how fast is it?” He replies, depending on how it sounds. When it sounds rich and deep and the same everywhere, I get slower. When it sounds dry and brittle I have to get faster. That means he adjusts according to what he actually hears. According to the actual result. What actually features and not to a theory. What’s mean m.m.=92 in MPO, in Berlin Philarmonic or in Musikverein in Vienna, what nonsense! Each venue, each piece and each movement has its own individual tempo. Representing a unique situation. (...) My god, how happy would i be if Furtwängler was here today and could show the world what a broad tempo is. His whole life tortured him: “Much too broad tempo!” Who said this? Idiots who only hear a third of whats happening on stage.*” (CELIBIDACHE, 2009, 1h30:51s)

O maestro Celibidache complementa:

“Para mim, tudo se resume à experiência. Se um jovem tem a sensação de que o que eu digo é importante, mas não acredita apenas no Celibidache, então há esperança de que ele possa realmente chegar à música.”<sup>145</sup>  
(CELIBIDACHE, 2009)

---

<sup>145</sup> *For me it comes down to experience. if a young person has the feeling that what i say is of importance and doesn't just believe Celibidache then there is hope that he might really get to music.*” (CELIBIDACHE, 2009, 1h33:50s)

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação constitui-se no estudo do IV Movimento da *Sinfonia nº 1, em Dó menor, Op. 68* de Johannes Brahms com vistas à interpretação, abordando aspectos históricos, composicionais, analíticos e práticos relacionados à obra.

É por meio do intérprete que as obras percorrem a história, são as interpretações musicais que as mantêm vivas. Desse modo, conhecer e utilizar ferramentas que auxiliem a transformar uma música em uma obra de arte é completamente fundamental e necessário. Esta pesquisa caracterizou-se como um pequeno protótipo da preparação necessária ao intérprete (principalmente, ao maestro) para a construção de sua concepção musical, apontando caminhos referentes de como elaborar uma interpretação, que incluem: estudos musicológicos sobre o estilo do compositor; contexto histórico cultural da obra; utilização de ferramentas de análise (neste caso, o emprego da análise formal tradicional e da análise schenkeriana); estudos de interpretações existentes. Esses preparativos, que estão relacionados ao estudo da obra, fornecerão uma base sólida e fecunda para que o intérprete tome decisões interpretativas não apenas pela intuição, mas de maneira consciente e sensata.

Verifica-se que a reconstrução histórica da concepção musical do compositor, aliada ao contexto em que viveu, além de relatos contemporâneos e estudos das cartas, podem nos revelar informações relevantes a serem utilizadas na construção de uma performance musical. Compreender o contexto histórico, como se deu o processo composicional da obra, a história intelectual da peça, ou seja, as características estilísticas pertencentes tanto ao compositor quanto à sua obra, podem não só esclarecer o intérprete, mas também libertá-lo da obrigatoriedade de se executar uma peça de determinada maneira, apenas porque essa seria a tendência vigente ou porque se devesse executar sempre da mesma maneira, de um determinado modo tradicional ou “correto” de se interpretar.

Na exposição do panorama histórico sobre Brahms e sobre sua *Sinfonia nº 1*, observou-se como sua figura pode atuar como referência aos músicos, não apenas na área da composição, mas como artista e ser humano. Destacou-se a personalidade simples, modesta, generosa de Brahms com relação aos outros e sua visão crítica sobre si e suas composições. Nesta pesquisa, não se encontraram atitudes vaidosas ou pedantes advindas de Brahms; era diligente e dedicado à sua profissão como um todo: como compositor, buscava auto-perfeioamento todos os anos, fazia uma boa gestão do tempo dividindo o ano em épocas que escreveria, quando descansaria e quais seriam os meses que dedicaria atuar como pianista

e maestro. Fazia uma boa gestão financeira, possuía hábitos simples e vivia em um quarto, disposto a sustentar financeiramente não apenas sua mãe, mas também em investir em novos artistas (a exemplo de quando se ofereceu para pagar os estudos de Schoenberg). Verificou-se que Brahms tinha uma concepção relacionada à agógica: na música orquestral, preferia uma interpretação equilibrada – nem Richter, nem Bülow –, mas preferia uma interpretação orquestral com nuances e alterações no movimento do que interpretações mecânicas. A atitude sobre não adicionar marcas metronômicas às suas obras mostra a visão respeitosa de Brahms em relação ao intérprete e ao contexto no qual se insere. Para que se elabore uma interpretação historicamente informada, como defendem Butt (2004) e Taruskin (1995), outros elementos ainda são necessários; de todo modo, o objetivo é utilizar um conjunto de aspectos históricos, analíticos e práticos para proporcionar ao intérprete pistas relacionadas à interpretação da *Sinfonia nº 1* de Brahms.

Observa-se que a utilização das ideias de Schenker e de sua ferramenta de análise promove caminhos variados para a construção da performance musical. Mesmo que um analista construa o plano estrutural de maneira idêntica à de outro analista, pode haver uma variação sobre quais progressões lineares receberão ênfase, e, depois, como essa ênfase será elaborada, se será construída a partir da inserção de *accelerando* ou *ritardando*, ou *crescendo* e *diminuendo*, por exemplo. A maioria das análises que aplicam as técnicas de Schenker se atém praticamente ao lado da teoria da coerência orgânica, focando na elaboração dos gráficos, o que não deixa de ser relevante. Porém, para intérpretes que desejam usar a ferramenta como subsídio para a construção de uma concepção a respeito da obra, é necessário saber não só sobre os princípios adjacentes à teoria tonal, mas como utilizar os dados advindos da análise de maneira prática. Sendo assim, esta pesquisa abordou quais eram os conceitos que Schenker considerava necessários aos intérpretes se ater, pois, quando se trata de intérpretes iniciantes, pode ser difícil ensinar como começar. Propusemos a aplicação desses conceitos, ou seja, dos efeitos a serem aplicados na interpretação, estratégias básicas que envolvem a alteração agógica do fraseado, o emprego de acentos e nuances, para que o movimento e a vitalidade sejam devolvidos à obra. Apontamentos foram feitos sobre a aplicação desses efeitos na análise das progressões lineares da *Sinfonia nº 1, em Dó menor, op. 68* de Johannes Brahms, buscando evidenciar como esta ferramenta de análise pode influenciar na leitura da partitura, em como utilizá-la no tempo musical, e proporcionando a compreensão do direcionamento macro da composição.

O estudo de interpretações existentes é uma forma de se adquirir conhecimento sobre as possibilidades de execução, enriquecendo a concepção musical e fornecendo ideias ao intérprete. Recomenda-se o estudo de várias e diferentes interpretações, buscando a compreensão dos fraseados e de sua articulação, da agógica, do equilíbrio entre as vozes ou dos instrumentos da orquestra. Observaram-se nesta pesquisa diferentes concepções a respeito da *Sinfonia n° 1*, por meio de textos referentes à interpretação e por meio de duas gravações. Sendo assim, verificaram-se duas concepções diferentes relacionadas à agógica: intérpretes que alteram a agógica e os que preferem manter a obra em um andamento mais estrito. Comparando os principais intérpretes citados neste trabalho, temos os wagnerianos como Hans von Bülow, Furtwängler, Schenker, Steinbach, Blume, Celibidache e Brahms (ao que parece, Brahms e Celibidache são flexíveis na utilização do tempo musical, porém de maneira mais comedida) utilizando as alterações agógicas, adicionando acentos e nuances à partitura; e aqueles que são contra essa prática, ligados aos conceitos de Weingartner da permanência no andamento e o cumprimento daquilo que se está notado na partitura, como Toscanini e Schuller. É válido lembrar, que mesmo Weingartner promulgando esse conceito, ficou sensibilizado ao assistir Brahms regendo. Um dos fatos mais instigantes no universo artístico é que há espaço para diversas concepções. Por outro lado, uma das tarefas mais desafiadoras para o intérprete está em construir a sua visão a respeito da obra, e não ser apenas um arqueólogo musical ou plagiador de determinada interpretação. Por isso, o entendimento de diversas concepções e a compreensão de seu contexto pode contribuir para a construção da sua visão artística para determinada obra.

Buscando um aprofundamento não somente do estudo da sinfonia, mas também das implicações da análise schenkeriana, para esta pesquisa nos delimitamos à análise ao IV Movimento da *Sinfonia n° 1, em Dó menor, op. 68* de Brahms, pois a aplicação da análise schenkeriana em todos os movimentos resultaria em um extenso estudo, talvez demasiado pretensioso para o curto tempo dedicado ao mestrado. De todo modo, novas pesquisas podem aplicar outras ferramentas de análise não utilizadas neste trabalho com referência ao próprio IV Movimento, ou, até mesmo, utilizar a ferramenta de análise schenkeriana para o estudo das progressões lineares dos três movimentos anteriores. A aplicação de diferentes ferramentas de análise pode oferecer diferentes perspectivas ao intérprete. O emprego de apenas uma ferramenta pode ser perigoso ou até mesmo insuficiente, já que cada ferramenta possui um objetivo. Sendo assim, utilizar diferentes ferramentas de análise proporciona uma concepção mais ampla, pois determinada ferramenta pode abordar um aspecto ignorado em uma outra.

No caso da ferramenta de análise schenkeriana ou da análise motívica não são abordados aspectos métricos ou texturais da obra. Logo, uma ferramenta de análise pode complementar a outra.

Não pretendemos esgotar neste trabalho todo o vasto conteúdo relacionado a *Sinfonia nº 1, em Dó menor, op. 68* de Brahms, tanto no âmbito teórico ou prático. Acreditamos, entretanto, que a interação desta pesquisa entre o conteúdo teórico e prático é relevante e proveitosa ao intérprete na construção de sua concepção musical, beneficiando-se não apenas do conteúdo deste trabalho relacionado a *Sinfonia nº 1* e a Brahms, mas podendo utilizá-lo como um pequeno método que relaciona os processos inerentes à elaboração de uma interpretação.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1) Livros e Títulos

APPLEGATE, Celia. *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*. Nova York: Cornell University Press, 2005.

AVINS, Styra. *Performing Brahms's Music: clues from his letters*. Em: MUSGRAVE, M.; SHERMAN, B. D. (Ed.) *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BARROS, Guilherme S. de; GERLING, Cristina C. *Análise Schenkeriana e Performance*. In: *Opus*. Goiânia, v. 13, nº 2, pp. 141-160, dezembro de 2007. Disponível em: <[www.anppom.com.br/opus/opus13/209/09-Barros-Gerling.pdf](http://www.anppom.com.br/opus/opus13/209/09-Barros-Gerling.pdf)>, acesso abr. 2011.

BEACH, David. (Ed.) *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven: Yale University Press, 1983.

BENT, Ian. *Analysis*. London: Macmillan, 1987.

BERRY, David Carson. *The Role of Adele T. Katz in the Early Expansion of the New York 'Schenker School'*. *Current Musicology*, 2002, pp. 103-151.

\_\_\_\_\_. *Schenker's First Americanization: George Wedge, the Institute of Musical Art, and the "Appreciation Racket."* In: *A Music-Theoretical Matrix: Essays in Honor of Allen Forte (Part III)*, ed. David Carson Berry, 2011, pp. 143–230.

BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

BORTZ, Graziela. *As Ferramentas de Schenker no Ensino de Harmonia, Contraponto e Interpretação*. *Anais da ANPPOM*, agosto 2010, pp. 1526-1532.

BOTSTEIN, Leon. *Brahms and his audience: the later Viennese years 1875-1897*. In: *The Cambridge Companion to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *Time and Memory: Concert Life, Science, and Music in Brahms's Vienna*. In: *Brahms and his world*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

BOZARTH, George S. *Fanny Davies and Brahms's late chamber music*. In: MUSGRAVE, M.; SHERMAN, B. D. (Ed.) *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BRODBECK, David. *Brahms: Sinfonia n° 1*. São Paulo: EDUSP, 2017.

BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. New York: Oxford University Press Inc., 1999.

BROWN, Peter. *The Second Golden Age of the Viennese Symphony: Brahms, Bruckner, Dvorák, Mahler, and select contemporaries*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

BROWN, Matthew. *The Diatonic and the Chromatic in Schenker: Theory of Harmonic Relations*. Duke University Press em *Journal of Music Theory*, Vol. 30, N° 1, pp. 1-33, 1986.

BURKHART, Charles. *Schenker's Theory of Levels and Musical Performance*. In: BEACH, David. (Ed.) *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven: Yale University Press, 1983.

BUTT, John. *Playing with a history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

CADWALLADER, Allen. ed.: *Trends in Schenkerian Research*. New York: Schirmer Books, 1990.

CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. New York: Oxford University Press, 2011.

CAPLIN, William. *Classical Form: A Theory of Formal Functions For The Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1992.

\_\_\_\_\_. *Beyond the score*. New York: Oxford University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n° 14, pp. 5-22, 2006.

\_\_\_\_\_. *Music as Creative Practice*. Nova York: Oxford University Press, 2018.

\_\_\_\_\_. *The conductor and the theorist: Furtwängler, Schenker and the first movement of Beethoven's Ninth Symphony*. In: RINK, J. (Ed.). *The Practice of Performance*:

Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 105-125, 1995.

\_\_\_\_\_. *The editor and the virtuoso, or Schenker versus Bülow*. Journal of the Royal Musical Association, Vol. 116, No. 1, pp. 78-95, 1991. <  
<http://www.jstor.org/stable/766495> >

\_\_\_\_\_. *The Schenker Project: culture, race, and music theory in fin-de-siècle Vienna*. New York: Oxford University Press, 2007.

DEL MAR, Norman. *Conducting Brahms*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

DUNSBY, Jonathan. *Performing Music: Shared Concerns*. New York: Oxford University Press, 1995.

DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. *Análise Musical na Teoria e na Prática*. Curitiba: Editora da UFPR, 2011.

DUNSBY, Jonathan; SMITH, Peter. 'Brahms and Schenker: a Mutual Response to Sonata Form', *Music Theory Spectrum* xvi, pp. 77-103, 1994.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EVERIST, Mark (ed.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mudando o Objeto Musical: Abordagens para a Análise da Performance*. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília*. Ano 1, nº 1, agosto de 2007. (Tradução de Beatriz Magalhães Castro).

FINSON, J. *Performing practice in the late nineteenth century, with special reference to the music of Brahms*. *Musical Quarterly*, Vol 70/4, pp. 457-475, 1984.

FORTE, Allen. *Schenker's Conception of Musical Structure*. *Journal of Music Theory* vol. 3, n. 1, 1959, pp. 1-30.

FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. *Introducción al Análisis Shenkeriano*. Barcelona: Editora Labor, 1992.

FRAGA, Orlando. *Progressão Linear: Uma Breve Introdução à Teoria de Schenker*. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da UFPR, 2006.

FRANCO, Cesar Henrique Rocha. *Um estudo da forma-sonata: análise: Johannes Brahms, Sinfonia nº 3, Allegro con brio, segundo os modelos de Heinrich Schenker e Felix Salzer*.

2002. 162 f. Dissertação (Mestrado em Artes - Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Campinas, Campinas.

FRISCH, Walter. *Brahms and The Principle of Developing Variation*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

\_\_\_\_\_. (Trad.) *Brahms in the Meiningen tradition: his symphonies and Haydn Variations in the markings by Fritz Steinbach*. In: MUSGRAVE, M.; SHERMAN, B. D. (Ed.) *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 244-276.

\_\_\_\_\_. *Brahms: The Four Symphonies*. New Haven: Yale University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *In search of Brahms's First Symphony: Steinbach, the Meiningen tradition, and the recordings of Hermann Abendroth*. In: MUSGRAVE, M.; SHERMAN, B. D. (Ed.) *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 277-302.

\_\_\_\_\_. *The shifting bar line: metrical displacement in Brahms*. In: BOZARTH, G. (Ed.) *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*. Oxford: Clarendon, pp. 139-163, 1990.

FRISCH, Walter; KARNES, Kevin C (ed.). *Brahms and his World*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

GERINGER, Karl. *On Brahms and His Circle*. Harmonie Park Press: Sterling Heights, Michigan, 2006.

GERLING, Cristina C. *A Contribuição de H. Schenker para a Interpretação Musical*. Opus vol. 1-2, pp. 24-31, 1989.

\_\_\_\_\_. *A Teoria de Heinrich Schenker – Uma Breve Introdução*. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Santa Catarina.

Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Gerling-Teoria-Schenkeriana.pdf>  
Acesso: 03.04.2017 às 20h11.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Trad.: Ana Luísa Faria. 1ª ed. Lisboa: Gradiva, 1994.

KATZ, Adele. *Heinrich Schenker's Method of Analysis*. The Musical Quarterly, Vol. 21, Nº 3, pp. 311-329, 1935. < <http://www.jstor.org/stable/739052> > Acesso: 22.02.2018 às 20h30.

KRAVITT, E. F. *Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied*. The Musical Quarterly, Oxford University Press v. 59, n. 4, p. 497 – 518, 1973.

KUEHN, Frank M. C. *Heinrich Schenker E “A Arte Da Performance”*: uma análise de incongruências resultantes da sua tradução e uma proposta de resolução. Anais do XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Uberlândia, MG, 2011. Disponível em: <<http://unesp.academia.edu/fmc>>

LESTER, Joel. *Performance and analysis: interaction and interpretation*. In: RINK, J. (Ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 197-216, 1995.

\_\_\_\_\_. *The Rhythms of Tonal Music*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1986.

MACDONALD, Malcolm. *Brahms*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.

MANNIS, Guilherme D. B. *Abordagens De Análise Aplicadas À Sinfonia Nº 2, Op. 73, Em Ré Maior, De Johannes Brahms*. 2019. 281 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo.

MUSGRAVE, Michael. *Brahms's First Symphony: Thematic Coherence and its Secret Origin*. *Music Analysis*, vol. 2, nº 2, pp. 117-133, 1983.

\_\_\_\_\_. *Early trends in the performance of Brahms's piano music*. In: MUSGRAVE, M.; SHERMAN, B. D. (Ed.) *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

NEUEMEYER, David; TEPPING, Susan. *A Guide to Schenkerian Analysis*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.

NORRINGTON; MUSGRAVE. *Conducting Brahms*. In: *The Cambridge Companion to Brahms*. Cambridge University Press: New York, 1999.

PANKHURST, Tom. *Schenker Guide: A Brief Handbook for Schenkerian Analysis*. New York: Routledge, 2008.

PASCALL, Robert. *Brahms's First Symphony Andante, the Initial Performing Version: Commentary and Realization*. Nottingham: University of Nottingham, 1992.

\_\_\_\_\_. *Brahms's First Symphony Slow Movement: the Initial Performing Version*. MT, cxxii, pp. 664–667, 1981.

\_\_\_\_\_. *Playing Brahms: A Study in 19th-Century Performance Practice*. Nottingham: University of Nottingham, 1991.

PASCALL, Robert. WELLER, Philip. *Flexible tempo and nuancing in orchestral music: understanding Brahms's view of interpretation in his Second Piano Concerto and Fourth Symphony*. In: MUSGRAVE, M.; SHERMAN, B. D. (Ed.) *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

PHILIP, Robert. *Brahms's musical world: balancing the evidence*. In: MUSGRAVE, M.; SHERMAN, B. D. (Ed.) *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

POZZI, Luiz Guilherme. *A Flexibilidade de tempo em Brahms: relatos de contemporâneos e análise de duas gravações históricas de seu Concerto nº 1 op. 15 para piano e orquestra*. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014.

RINK, John (Ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton, 1988.

\_\_\_\_\_. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

ROTHSTEIN, William. *Analysis and the act of performance*. In: RINK, J. (Ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 217-240, 1995.

\_\_\_\_\_. *Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas*.

19th-Century Music, Vol. 8, No. 1, pp. 3-28. Summer, 1984. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/746247> Acesso: 01.03.2018 às 22h29.

\_\_\_\_\_. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books, 1989.

RUDIO, Franz Victor. *Introdução ao Projeto de Pesquisa Científica*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1980.

SABAG, M. M. S.; IGAYARA, S. C. *A Notação Original da Música Polifônica Renascentista e suas Relações com as Práticas Interpretativas Atuais*. Goiânia: Revista Música Hodie, Goiânia, V.13 - nº 2, pp. 34-51, 2013.

SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in music*. New York City: Dover Publications, 1982.

SALZER, Felix; SCHACHTER, Carl. *Counterpoint in Composition: The Study of Voice Leading*. New York: Morningside Edition, 1989.

SANTIAGO, Diana. *Aspectos da construção da performance pelo músico: uma revisão bibliográfica*, in M. Dottori, B. Ilari & R. S. Coelho (eds.) *Anais do 1o Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: De Artes-UFPR, 2004.

SANTIAGO, Diana; BRITO, T. S. *Performance Musical e Psicologia da Música: aspectos da construção da performance pelo músico*. In: I Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, *Anais do I Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*. pp. 166-172. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2005.

SCHACHTER, Carl. *Metronome marks, timings, and other period evidence regarding tempo in Brahms*. In: MUSGRAVE, M.; SHERMAN, B. D. (Ed.) *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. Ed. J. Straus. New York: Oxford University Press, 1999.

SCHENKER, Heinrich. *Beethoven's Ninth Symphony*. Trad. e Ed.: John Rothgeb. New Haven: Yale University Press, 1992. Título Original: *Beethovens Neunte Symphonie*. Vienna: Universal Edition, 1912.

\_\_\_\_\_. *Der Tonwille I*. New York: Oxford University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Der Tonwille II*. New York: Oxford University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. *Five Graphics Musical Analyses*. Trad.: Hans Weisse. New York City: Dover Publications, 1969. Título Original: *Fünf Umlinie-Tafeln*.

\_\_\_\_\_. *Free Composition*. Trad.: Ernst Oster. New York: Longman, 1979. Título Original: *Der Freie Satz*, 1935.

\_\_\_\_\_. *Harmony*. Trad.: Oswald Jonas. Chicago: Chicago University Press, 1954. Título Original: *Harmonielehre*, 1906.

\_\_\_\_\_. *The Art of Performance*. Trad.: Irene Schreier Scott. New York: Oxford, 2000. Título Original: *Die Kunst des Vortrags*, 1911.

\_\_\_\_\_. *The Masterwork in Music*, v. I. Trad.: Ian Bent, William Drabkin, Richard Kramer, John Rothgeb, Hedi Siegel. Ed.: William Drabkin. New York: Cambridge University Press, 1994. Título Original: *Das Meisterwerk in der Musik I*, 1925.

\_\_\_\_\_. *The Masterwork in Music*, v. II. Trad.: Ian Bent, William Drabkin, Richard Kramer, John Rothgeb, Hedi Siegel. New York: Cambridge University Press, 1994. Título Original: *Das Meisterwerk in der Musik II*, 1926.

\_\_\_\_\_. *The Masterwork in Music*, v. III. Trad.: Ian Bent, William Drabkin, Richard Kramer, John Rothgeb, Hedi Siegel. New York: Cambridge University Press, 1994. Título Original: *Das Meisterwerk in der Musik III*, 1930.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

\_\_\_\_\_. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.

SCHULLER, Gunther. *The Compleat Conductor*. New York: Oxford University Press, 1997.

SHERMAN, Bernard D. *Metronome marks, timings, and other period evidence regarding tempo in Brahms*. In: MUSGRAVE, M.; SHERMAN, B. D. (Ed.) *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Tempos and Proportions in Brahms: Period Evidence*. *Early Music*, Oxford University Press v. 25, nº 3, pp. 462-477, 1997.

SIEGEL, Hedi. *Schenker Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

SNARRENBURG, Robert. *Schenker's Interpretive Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SOUZA, Iracele Vera Lívero. *A Análise Como Uma Linguagem Musical Aprendida*. *Mimesis*, Bauru, v. 29, nº 2, pp. 49-56, 2008.

TARUSKIN, Richard. *Text and Act*. New York: Oxford, 1995.

TOVEY, Donald Francis: *Symphonies and Other Orchestral Works: Essays in Musical Analysis*, originalmente publicado pela Oxford University Press: London, 1981. New York: Dover Publications, Inc, 2015.

WAGNER, Richard. *On Conducting*. Trad.: H. Ashton Ellis. New York: Dover Publications Inc., 1989. Título original: *Über das Dirigieren, 1869*.

WEBERN, Anton. *O Caminho para a Música Nova*. Tradução de Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984. Título original: *Der Weg Zur Neuen Musik*. Wien: Universal Edition A. G., 1960.

WEINGARTNER, Felix. *On Conducting*. In: *Weingartner on Music and Conducting: Three Essays by Felix Weingartner*. Trad.: Ernest Newman. New York: Dover Publications INC., pp. 1-56, 1969. Título original: *Über das Dirigieren*. Leipzig: ed. Breitkopf & Härtel, 1895.

## **2) Discos**

BRAHMS, Johannes. *Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68*. Intépretes: Sergiu Celibidache e Orquestra Filarmônica de Munique. Munique: EMI Classics, 1999. CD 1: *Requiem Alemão* (1981). CD 2: *Sinfonia nº 1* (1987)

BRAHMS, Johannes. *Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68*. Intépretes: Wilhelm Furtwängler e Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks. Hamburgo: Productions Tahra, 1993. CD: *Variações Sobre Tema de Haydn, op. 56a e Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68* (1951).

CELIBIDACHE: *You Don't Do Anything, You Let It Evolve*. Direção: Jan Schmidt-Garre. Intéprete: Sergiu Celibidache. Alemanha: Abril, 2009. 1 DVD (93 min). Documentário.

## **3) Partituras**

BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony nº 5 in C minor, op. 67*. Leipzig: ed. Breitkopf & Härtel, 1862.

BRAHMS, Johannes. *Symphony nº 1 in C minor, op. 68*. Leipzig: ed. Breitkopf & Härtel, 1926-27. Disponível em: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP317803-PMLP01662-Brahms\\_Werke\\_Band\\_1\\_Breitkopf\\_JB\\_1\\_Op\\_68\\_scan.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP317803-PMLP01662-Brahms_Werke_Band_1_Breitkopf_JB_1_Op_68_scan.pdf)

#### 4) Sites

BENT, Ian. *Schenker Documents Online*. Disponível em:

<<http://www.schenkerdocumentsonline.org/index.html>> Acesso: 27.03.2017 às 20h.

BRAHMS, Johannes. *Symphony n° 1 in C minor, op. 68, autograph manuscript*. September, 1876. Disponível em: < <http://www.themorgan.org/music/manuscript/114285> > Acesso: 30.04.2019 às 8h58.

LUEBERING, J. E. *Gunther Schuller*. < <https://www.britannica.com/biography/Gunther-Schuller> > Acesso: 06.04.2019 às 16h47.

NDR, Elbphilharmonie Orchester. *Geschenk an Hamburg und Norddeutschland*. Disponível em

:<[https://www.ndr.de/orchester\\_chor/elbphilharmonieorchester/orchester/geschichteso100\\_page-1.html](https://www.ndr.de/orchester_chor/elbphilharmonieorchester/orchester/geschichteso100_page-1.html)> Acesso: 27.03.2019 às 14h55.

OESTREICH, James R. : *Recordings View; The Reticent High Priest of Munich*. New York Times, 15 de Março de 1998. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/1998/03/15/arts/recordings-view-the-reticent-high-priest-of-munich.html> > Acesso: 27.03.2019 às 20h01.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE BERLIN: *Celibidache*. Disponível em: < <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/history/wilhelm-furtwaengler/celibidache/> > Acesso: 18.04.2019 às 02h18.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE MUNIQUE (MPO): Disponível em: < <https://www.mphil.de/orchester/geschichte-des-orchesters.html> > Acesso: 27.03.2019 às 20h51.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE MUNIQUE: *Celibidache*. Disponível em: < <https://www.mphil.de/en/label-mphil/sergiu-celibidache.html> > Acesso: 27.03.2019 às 21h02.

TROMPA ALPINA. Disponível em : <http://www.swissalpinemusic.ch>;. Acesso: 12.03.2019 às 16h. Site Oficial Suíço.

#### 5) Verbetes: Grove

BUDDEN, Julian. *Stretta*. In: Grove Music Online . Oxford University Press. Disponível em: < <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-5000006791> > Acesso: 06.04.2019 às 10h49

CAIRS, David. *Furtwängler*. In: Grove music online. Disponível em: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40052?q=furtwangler&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40052?q=furtwangler&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&start=1#firsthit) Acesso: 27.03.2017 às 18h32.

FALLOWS, David. *Luftpause*. In: Grove Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017143> ) Acesso: 11.04.2019 às 12h24.

FRISCH, Walter. *Brahms*. In: Grove Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51879pg9#S51879.9> Acesso: 28.03.2017 às 9h32.

MÜLLER, Herta. *Steinbach, Fritz*. In: Grove Music Online . Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026638> Acesso: 07.04.2019

ROTHSTEIN, William. Articles on *Schenker and Schenkerian Theory* in "The New Grove Dictionary of Music and Musicians", 2nd Edition by Stanley Sadie. Journal of Music Theory, Vol. 45, No. 1. pp. 204-227. Spring, 2001.

SNARRENBURG, Robert. *Heinrich Schenker*. In: Grove Music Online. Disponível em: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24804?q=schenker&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=2&start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24804?q=schenker&search=quick&source=omo_gmo&pos=2&start=1#firsthit) Acesso: 28.03.2017 às 19h22

SPITZER, John et al. *Conducting*. In: Grove Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006266> Acesso: 11.04.2019 às 18h55.

THIEMEL, Matthias. *Accent*. In: Grove Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000098> Acesso: 11.04.2019 às 11h42.

\_\_\_\_\_. *Agogic*. In: Grove Music Online . Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000296> > Acesso: 11.04.2019 às 18h29.

WEBSTER, James. Sonata Form. In: Grove Music Online. Oxford University Press.  
Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26197> Acesso:  
26.04.2019 às 21h35.

# ANEXO I

CD

Conteúdo:

1) Gravações de Brahms, em MP3, utilizadas na Dissertação:

a) BRAHMS, Johannes. *Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68*. Intérpretes: Sergiu Celibidache e Orquestra Filarmônica de Munique. Munique: EMI Classics, 1999. CD 1: *Requiem Alemão* (1981). CD 2: *Sinfonia nº 1* (1987). IV Movimento: 31'35s.

\_\_\_\_\_. *Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68*. Intépretes: Wilhelm Furtwängler e Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks. Hamburgo: Productions Tahra, 1993. CD: *Variações Sobre Tema de Haydn, op. 56a e Sinfonia nº 1 em Dó menor, op. 68* (1951). IV Movimento: 30'20s.

2) Partitura digital: BRAHMS, Johannes. *Symphony nº 1 in C minor, op. 68*. Leipzig: ed. Breitkopf & Härtel, 1926-27.

3) Dissertação, em formato PDF.

## **ANEXO 2**

Cópia da *Sinfonia nº 1, op. 68, em Dó menor*, de Johannes Brahms – IV Movimento.