Manipulando o tempo: ritmo, métrica e andamento nas Fantasias Op. 116 de Brahms

John Rink

Playing in time: rhythm, metre and tempo in Brahms's Fantasias Op. 116

RINK, John. Manipulando o tempo: ritmo, métrica e andamento nas Fantasias Op. 116 de Brahms. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 20, n. 245/281, janeiro a dezembro 2012. ISSN 1984-7491

Resumo: Este capítulo extraído do livro "Studies in Musical Interpretation" (1995), e aqui traduzido para o português, apresenta uma consolidação de perspectivas analíticas aplicadas às sete Fantasias para piano, Op.116, de Johannes Brahms, tendo como referência o olhar do intérprete sobre a obra. Tomando como ponto de partida as evidências analíticas de Dunsby (1983), que sugere que as sete peças que constituem o Op. 116 formam uma "multi-peça" – ou seja, uma "grande obra homogênea" constituída de "pequenas peças heterogêneas" – e seguindo as suas próprias intuições para a preparação e apresentação pública desta obra, o autor desenvolve uma análise detalhada na qual discute as relações proporcionais de andamento entre as sete peças (e suas seções contrastantes) e as ambiguidades métricas através das quais o compositor fabrica um sistema de tensões internas que propulsionam o percurso da música.

Palavras-chave: Música para piano; análise para performance; interpretação musical; Johannes Brahms; andamentos proporcionais.

Abstract: This chapter extracted from the book "Studies in Musical Interpretation" (1995) is here presented and translated to Portuguese in order to expose a consolidated view of analytical perspectives applied to the seven Fantasies for Piano, op. 116 written by Johannes Brahms from the perspective of the interpreter. Departing from the analytical evidences proposed by Dunsby (1983) who argues that the seven pieces that constitute the Opus 116 form a "multi-piece", that is, a "large homogeneous work" made up of a series of "short heterogeneous pieces"- and following his own intuitions during the preparation and ensuing public presentations, the author develops a detailed analysis in which he discusses proportional tempo relationships between the seven pieces (and its contrasting sections) and its metrical ambiguities through which the composer establishes a system of internal tensions which in turn propels the music in a forward journey.

Keywords: Piano music; analysis for performance; musical interpretation; Johannes Brahms; proportional tempos.

Tradução: Josias Matschulat

A crescente literatura sobre análise e execução musical deve ser abordada com cuidado pelo intérprete inquiridor, pois a exposição prolongada a ela pode induzi-lo a um estado de confusão ou abatimento. Duas tendências contraditórias caracterizam essa literatura: primeiro, uma escola de pensamento autoritária que defende a análise "séria" da partitura como base para a interpretação;[1] e em segundo lugar, uma visão pessimista que expressa dúvida sobre se a análise e a execução teriam de fato alguma coisa com relevância para oferecerem uma à outra.[2] Desnecessário dizer que alguns autores têm procurado um meio termo entre esses extremos,[3] e o presente capítulo está concebido justamente neste espírito conciliatório. Mais especificamente, tento mostrar que a análise e a execução podem, sem dúvida, mostrar uma estreita ligação – e de forma que afete diretamente o ato da interpretação, não apenas de um modo ilusoriamente imaginado com motivações teóricas. Assim, defino um novo tipo de "prática de interpretação histórica" como estratégia para interpretar a música de Brahms.

Em poucas palavras, o objetivo central deste estudo é avaliar as intuições que guiaram minha própria execução das sete *Fantasias* Op. 116 de Brahms cerca de dois anos antes da composição deste artigo:[4] eu devo reconstruir a estrutura analítica que moldou incons-

1 Veja, por exemplo, Narmour (1998) e Berry (1989).

2 Dunsby (1989) é quem melhor exemplifica esta tendência. Veja Rink (1990) para uma discussão das inconsistências terminológicas que permeiam a literatura sobre análise-e-performance, especialmente no que diz respeito à palavra "análise".

3 Veja Howell (1992) e Rink (1994b), além de outros capítulos neste volume (N.T.: onde está contido o original em inglês do presente capítulo: Rink [Ed.],1995). Compare também com o diálogo analista/executante em Schmalfeldt (1985).

4 Em relação ao tópico sobre a intuição, reconheço a controvérsia em torno do assunto na literatura mais recente, bem como a falta de compreensão evidenciada por certos autores que ignoram a sua relevância para uma performance "inteligente". Por exemplo, Howell (1992, pp. 698 em diante) trata

cientemente a interpretação, testando assim a "análise do intérprete" que eu teria definido em algum momento.[5] O projeto sobre o qual este capítulo está baseado teve três estágios: primeiro, a preparação das *Fantasias* para um recital público em Março de 1991; segundo, uma análise detalhada sobre a série; e finalmente, uma reavaliação da execução à luz dessa análise. A investigação se distinguiu de grande parte da pesquisa sobre análise e execução no sentido em que eu aprendi a música com base apenas em minha intuição, em vez de adotar o procedimento defendido por alguns autores – ou seja, de conceber a interpretação em termos da análise, um processo que tipicamente inspira ao intérprete certos imperativos duvidosos de "mostrar" certo paralelismo motívico ou certa harmonia estrutural, frequentemente violando o espírito da música, seja lá o que isto venha a significar. Em contraste, a abordagem aqui empregada tem por objetivo proporcionar um conhecimento aprofundado da partitura, relativamente livre de vieses teóricos. O segundo estágio da investigação também foi incomum no sentido em que a minha análise foi predicada sobre questões de relevância direta ao executante, não sobre preocupações analíticas abrangentes, nem sobre uma metodologia em particular; ou seja, a intenção foi de descobrir formas específicas nas quais a análise pode ajudar – e não reprimir – o intérprete. Interessaram-me especialmente dois aspectos: o papel da análise de "resolução de problemas" na execução,[6] e o seu potencial de moldar uma interpretação abrangente. O primeiro permitiu que eu resolvesse certas dificuldades que surgiram durante o aprendizado da música, em particular o tratamento de hemíolas e outras mudanças de compasso implícitas, bem como a manipulação do ritmo

a intuição e a análise como mutuamente exclusivas, falhando em considerar que qualquer "intuição", seja a do analista ou do intérprete, reflete um processo de aprendizado e acúmulo de experiência. Em resumo, a intuição é uma "apreensão imediata ou cognição", ou "o poder ou a faculdade de se ater ao conhecimento direto ou à cognição sem nenhuma inferência ou pensamento racional evidente (nas palavras do Webster's New Collegiate Dictionary (Springfield, Massachussets: Merriam, 1974), p.607; grifo meu), mas derivando a partir de "inferências ou pensamentos racionais" passados. A "intuição informada", termo cunhado por mim, reflete um amplo leque de experiências e a exploração do conhecimento teórico e analítico, assim como a compreensão histórica, no "nível submerso de consciência" descrito por Wallace Berry (veja Rink, 1990, p.324 para uma discussão). Aceito, entretanto, que a intuição não está sempre "correta": embora o intérprete experiente e sensível possa confiar nela "automaticamente" com proveito, considerando que ela tenha se formado através da consideração prolongada de fatores estilísticos, históricos, analíticos e técnicos, algumas intuições são enganosas e se beneficiariam de uma reconsideração retrospectiva. É neste ponto que a análise pode ser valiosa, auxiliando no preenchimento destas lacunas nas quais as intuições falham ou são inadequadas. Para uma discussão mais detalhada sobre a intuição na performance, veja Berry (1989), Rink (1994b) e Epstein (1995b).

5 Veja Rink (1990); compare com o seguinte comentário de Jonathan Dunsby (1982, p.8): "no momento em que executamos alguma coisa diferente de uma mera cópia de outra performance, estaremos – considerando que não deixamos de articular sobre como uma interpretação é concebida – analisando a música".

6 Este é um dos poucos pontos de contato entre a análise e a performance entusiasticamente endossados por Dunsby (1989, pp. 9 em diante).

frasal. Em relação ao segundo aspecto, a análise suscitou ideias sobre as relações de tempo entre as sete obras do conjunto e sobre procedimentos rítmicos de larga-escala.

Não por acaso, minha análise foi focalizada consistentemente em elementos que envolviam o tempo musical – especificamente, ritmo, métrica e andamento – já que estes parâmetros, mais do que qualquer outro parâmetro composicional, afetam diretamente o intérprete, cujas principais preocupações são o "impulso para frente", o *timing* e o "contorno". Outra razão para tal foco originou-se a partir da falta de atenção dada ao ritmo, à métrica e ao tempo na abundante literatura sobre o Op. 116, até mesmo no estudo mais exaustivo da obra, o artigo de Jonathan Dunsby sobre "a multi-peça em Brahms",[7] que serve como um ponto de partida para este capítulo. Não obstante a complicada história composicional da obra,[8] Dunsby fornece convincentes evidências formais, tonais e motívicas para sugerir que os sete números constituem uma "multi-peça", ou seja, uma "grande obra homogênea" constituída de "pequenas peças heterogêneas" (1983, p.168). Dentro de uma estrutura tonal fechada definida pelo movimento da "tônica" Ré menor na N.º 1 à "dominante menor" (Lá menor) da N.º 2, à "subdominante" (Sol menor) da N.º 3 e à "supertônica" (Mi maior ou Mi menor) dos nos. 4, 5 e 6, e voltando à "tônica" no n.º 7, Brahms estabelece uma rede extraordinariamente coerente de relações motívicas, juntamente com uma progressão em terças com algumas variantes lineares (veja Musgrave, 1985, pp. 256-260) e "uma figura de grupeto embutida em um acorde arpejado de segunda inversão" (Dunsby, 1983, p.183). Dunsby observa que "a música está saturada com estes contornos [...] os materiais fundamentais estão relacionados de forma semelhante à encontrada em grandes formas convencionais" (p. 184).

Sendo ou não a intenção original de Brahms a produção de um ciclo unificado, parece não haver razão para questionar a coerência do conjunto como uma multi-peça, mas para o intérprete muitas questões surgem a partir dessa conclusão. Em primeiro lugar, a relevância, para o pianista, das correspondências motívicas apontadas por Dunsby e Musgrave não é

7 Dunsby (1983). O Op. 116 também é estudado por Evans (1936), Mastroianni (1970), Matthews (1978), Musgrave (1985), Cai (1986), Kraus (1990) e Lewin (1990).

8 Inicialmente a obra era composta por apenas cinco peças; duas peças foram adicionadas depois de 20 de outubro de 1882 (quando Brahms enviou a Simrock as Stichvorlagen das cinco peças originais do Op. 116, juntamente com as do eventual Op. 117), e a posterior publicação de todas as sete peças no mesmo ano. Com base em correspondências entre Clara Schumann e Brahms, Camila Cai (1986, p.177) deduz que as cinco peças originais eram os Nos. 2–6 e que os Nos. 1 e 7 foram adicionados posteriormente (em contraste com a hipótese de Max Kalbeck (1915, p.282) que os Nos. 6 e 7 foram adicionados aos Nos. 1–5). O título Fantasien também foi adotado em um estágio posterior, aparentemente a pedido de Kalbeck (veja Cai, 1986, p.177). Embora Brahms nunca tenha insistido na execução conjunta das peças, ele quis que as sete peças constassem em um único volume (ao invés dos dois Hefte nos quais eles foram inicialmente publicados): nas palavras de Kalbeck (1915, p.282), "Die Phantasien sollten wohl, schreibt er [Brahms], am besten in einem Heft erscheinen".

nada óbvia e, evidentemente, isto reflete um dilema mais abrangente enfrentado por qualquer executante de pensamento analítico: como utilizar os resultados de uma determinada análise – por exemplo, como (quando muito) transmitir um senso de unidade motívica em uma execução ao vivo. Apenas dizer que certo motivo é encontrado por toda parte em uma obra ou conjunto de peças não significa que o intérprete deve necessariamente *fazer* algo a respeito: tentar projetar uma unidade motívica através do som, "evidenciando" todas as conexões motívicas inerentes a uma obra "unificada", poderia resultar em uma distorção absurda da música.[9] Contudo, o que é de importância inegável para o intérprete é um aspecto da unidade motívica no Op. 116 que é praticamente ignorado pela maioria dos analistas: *a realização temporal dos principais motivos* – em outras palavras, *seus contextos no desdobramento narrativo da música*. E não são apenas os parâmetros de andamento desses motivos que importam para o pianista: outros aspectos do contorno temporal da música são igualmente relevantes para que a interpretação adquira significado. Assim como Brahms fundamenta as sete peças em um pequeno número de células, assim também ele explora "motivicamente" certos artifícios rítmicos e métricos recorrentes (como processos de larga-escala relacionados a hemíolas, e a extensão ou contração do hipercompasso) para controlar a propulsão musical; mais que isso, andamentos desiguais podem ser definidos em termos de alguns poucos pulsos que se estendem por toda a obra. Na medida em que se pode afirmar isso sem cair na insidiosa "linguagem de exigências" empregada por boa parte da literatura sobre análise-e-performance, eu poderia afirmar que, ao interpretar essa multi-peça, a principal responsabilidade do executante está em compreender e, de alguma forma, articular na execução o "sistema" rítmico interno concebido por Brahms na sua obra, visto que a compreensão do ritmo (no seu sentido mais amplo) está no cerne de uma interpretação convincente.[10]

Entretanto, esse tipo de compreensão não é, de forma alguma, fácil de ser alcançado, apesar da alegação contrária de David Epstein de que os "mecanismos de movimento" na música de Brahms falam por si mesmos e que, "num sentido fundamental, a música está blindada contra execuções": "deixe o intérprete tocar as notas e os ritmos assim como

9 Veja Berry (1989, pp. 31-2 e passim) para um exemplo desse tipo de abordagem. Vários problemas associados com tal procedimento são discutidos por William Rothstein (1995); veja também Lester (1995).

10 Nas palavras de Edward Cone (1968, p.31), a chave para obter uma "performance válida e efetiva" está na "descoberta e esclarecimento da vitalidade rítmica de uma composição". Como escrevi em outros lugares (Rink, 1994b, p.228), Cone "se refere aqui a todos os aspectos rítmicos de uma obra: ritmo frasal, ritmo harmônico, ritmo formal, etc. – em resumo, o perfil do desdobramento temporal de cada parâmetro ativo, o composto que poderíamos considerar a essência do 'contorno rítmico' da música". Veja Cone (1968) e Rink (1994b, pp. 226-235) para uma exemplificação desse assunto; veja também Cone (1995).

foram escritos, e a música deverá mover-se por si mesma [...] o movimento é construído dentro das próprias notas, o inevitável produto da sua estrutura", a qual "exerce o seu próprio controle" (1990, pp. 198-199). Que esta visão necessita de refinamento pode-se constatar não apenas comparando-se as interpretações fundamentalmente diferentes do Op. 116 que estão disponíveis em gravações comerciais, mas também tentando conceber uma estratégia interpretativa para aquilo que Walter Frisch (1990) chama de "a barra de compasso deslocável na música de Brahms" – ou mais especificamente, se o intérprete deve submeter uma organização métrica escrita a uma alteração métrica implícita, permitir que a fórmula de compasso original prevaleça, ou combinar mais de um esquema métrico por uma questão de tensão e ambiguidade. Outro problema espinhoso típico da música de Brahms surge a partir de relações internas de andamento não especificadas, como no Op. 116 n.º 7, que muda de fórmula de compasso pelo menos quatro vezes sem qualquer indicação de equivalência do pulso.

Está claro que há decisões difíceis de serem tomadas ao interpretar essa música: por mais que grande parte da interpretação "correta" possa estar implícita nas próprias notas, outras estratégias podem funcionar – ou parecem funcionar – igualmente bem, requerendo para tanto que o intérprete exercite discernimento ao responder aos "mecanismos de movimento" do Op. 116. Mesmo que essa música pareça "exercer seu próprio controle", a interpretação sempre envolve escolha, e a base para esta escolha, para o discernimento, precisa ser musicalmente – ou seja, histórica, estilística, analítica, técnica e expressivamente – viável. Explicar a base das decisões na interpretação dessa obra é o objetivo das duas próximas seções deste capítulo.

O andamento como arcabouço estrutural

Se o Op. 116 é a "multi-peça" integrada que Dunsby nos poderia fazer acreditar, então é praticamente inconcebível que as relações de andamento entre os números individuais sejam arbitrariamente definidas por Brahms ou simplesmente deixadas sob a responsabilidade do intérprete. Isto parece particularmente improvável se levarmos em conta os achados dos estudos já realizados sobre as relações de andamento na música de Brahms, os quais discerniram esquemas lógicos subjacentes às mudanças de andamento em diversas composições, tanto em obras de movimento único, como as Variações Haydn (veja Forte, 1957), como em obras de vários movimentos, como as sinfonias. Em seu estudo mais recente sobre as propriedades temporais das composições de Brahms com múltiplos movimentos,

David Epstein conclui, com base em evidências analíticas, que

> um pulso básico estável corre continuamente no decorrer de uma obra de Brahms, permeando todos os segmentos seções e movimentos da obra e servindo como a base referencial – o módulo temporal, de fato – para mudança explícitas de andamento. Novos andamentos se relacionam a este pulso básico em [...] razões simples [...] a maioria sendo 1:1, 1:2, 2:3, 3:4, e seus inversos. Este é, de fato, o princípio do *tactus* encontrado na música Renascentista [...] [por meio do qual] as alterações de movimento em cada parte de uma peça são delimitadas pelo *tactus* através de um sistema de proporções matemáticas.[11] (1990: 204-205; comparar com Epstein 1979, 1985 e 1995a).

A partir desta hipótese segue-se uma proposição instigante e relevante à nossa investigação: se de fato o princípio do *tactus* se aplica a composições individuais de Brahms (sejam conjuntos de variações ou obras em múltiplos movimentos), e se o Op. 116 constitui uma "multi-peça" individual, então, por extensão, o princípio do *tactus* deve influenciar as relações de andamento neste conjunto de peças – em outras palavras, razões simples de andamento, como as encontradas por Epstein e Forte em vários lugares da obra de Brahms, devem conectar as sete obras heterogêneas que estão aqui sob escrutínio. Se assim for, naturalmente isso terá implicações importantes para a execução.

Para averiguar quais relações de andamento existem entre as peças individuais, é necessário antes considerar as indicações de andamento de Brahms, tanto no único manuscrito remanescente como na primeira edição do Op. 116.[12]

A Tabela 1 os agrupa em rápidos, moderados ou lentos; da forma como eles afetam um compasso 3/8, o *Presto* da N.º 1 é classificado com os *Allegros* dos N.ºs. 3 e 7, e assim todos os três *Capriccios* se enquadram na mesma categoria. Note as marcações originais da N.º 5 (*Allegretto*) e da N.º 6 (*Andante grazioso*, e depois *Andante teneramente*) que são, respectivamente, um pouco mais rápido e um pouco mais lento que os andamentos finais. Embora isso sugira certa simetria de andamento centrada na formalmente anômala N.º 4 (veja Dunsby, 1983, pp. 175-176), esse diagrama diz pouca coisa sobre a progressão do pulso de uma peça para a outra. Para determina-la, há duas fontes de informação possí-

11 As evidências históricas que apoiam a hipótese de Epstein sobre o tactus são um tanto elusivas, tanto em relação à própria prática renascentista como em relação à compreensão de Brahms sobre essa prática. Quando ao segundo aspecto (o primeiro está fora do escopo do presente estudo), não há provas suficientes que sustentem a ideia de que Brahms buscou seguir em sua própria música o que ele considerava como uma prática comum do século XVI, embora algumas evidências circunstanciais (por exemplo, recursos composicionais tais como as relações motívicas encontradas no próprio Op. 116 e por Epstein e Forte em outras obras de Brahms) e as técnicas rítmicas de alguns compositores que o influenciaram, como Schütz (veja Mendel, 1960), J. S. Bach (Mendel, 1959), Mozart (Zaslaw, 1974) e Beethoven (Kolisch, 1943), sugerem que pelo menos as relações de andamento definidas, e possivelmente relações proporcionais, guiaram seu próprio método composicional.

12 McCorkle (1984, pp. 465-468) catalogou as fontes, primeiras edições e primeiras performances do Op. 116, citando correspondências relevantes.

Tabela 1 *Indicações de andamento no Op. 116.*

RÁPIDO		
1. *Capriccio* Presto energico	3. *Capriccio* Allegro passionato Un poco meno allegro Allegro passionato	7. *Capriccio* Allegro agitato
MODERADO		
2. *Intermezzo* Andante Non troppopresto Andante	5. *Intermezzo* Andante con grazia ed intimissimo sentimento (originalmente Allegretto, no manuscrito de Hamburgo)	6. *Intermezzo* Andantino teneramente (originalmente Andante grazioso e depois Andante teneramente, no manuscrito de Hamburgo)
LENTO		
4. *Intermezzo* Adagio		

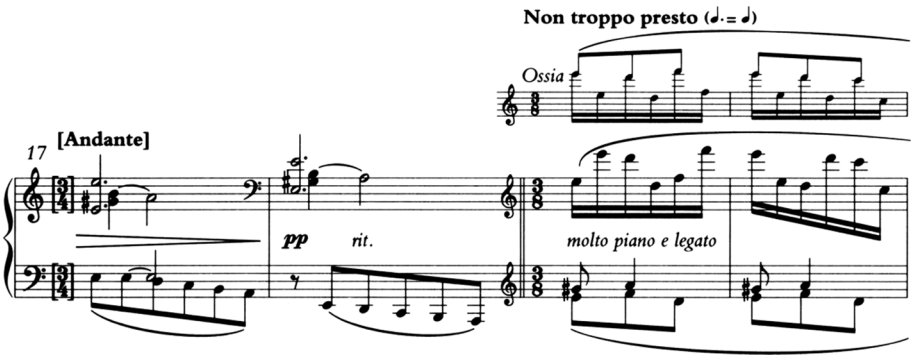
veis: a evidência empírica (como incorporada em gravações comerciais, por exemplo), e a evidência analítica.

Antes de examinar qualquer uma das duas evidências, será instrutivo considerar as relações "internas" de andamento nas três obras que possuem mudanças de fórmula de compasso ou de designação de andamento – os N.os 2, 3 e 7. Embora a N.º 2 não apresente dificuldades, visto que Brahms indica um pulso constante nas mudanças para compasso 3/8 e de volta para o 3/4 (Exemplo 1), as mudanças de andamento da N.º 3 são bastante problemáticas (Exemplo 2).

Epstein propõe a manutenção do pulso mínimo mais ou menos por toda a obra: "Os dois andamentos [*Allegro passionato* e *Un poco meno allegro*] [...] são virtualmente os mesmos – no máximo são variantes levemente flexíveis do pulso básico" (1990, p.211). Se for este o caso, entretanto, a segunda seção pode soar, de fato, bastante apressada, já que as relações motívicas – e fatores musicais em geral – "pedem" um andamento perceptivelmente mais lento: na minha visão, as figuras de semínima mostradas no exemplo entre colchetes (e que constituem uma conexão significativa entre as seções – veja Kalbeck, 1915, p.284) devem ser tocadas mais ou menos na *mesma* velocidade, resultando em um novo andamento para a segunda seção na proporção de *dois terços* do andamento da seção A.[13] Quanto às mudanças de fórmula de compasso da N.º 7, para os quais não é fornecida nenhuma equivalência (como já mencionamos), o pulso da passagem em 3/8 que vai até o final (onde retorna a melodia da abertura, significativamente comprimida) pode ser deduzido pelas

13 Esta razão de 3: 2 entre os andamentos anteriores e os posteriores (baseada nos valores metronômicos dos tempos) é corroborada por evidências empíricas que apresento mais adiante.

Exemplo 1. Op. 116 N.º 2
a. compassos 17-20:



b. compassos 49-51:

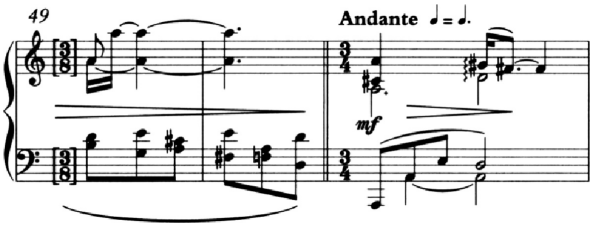
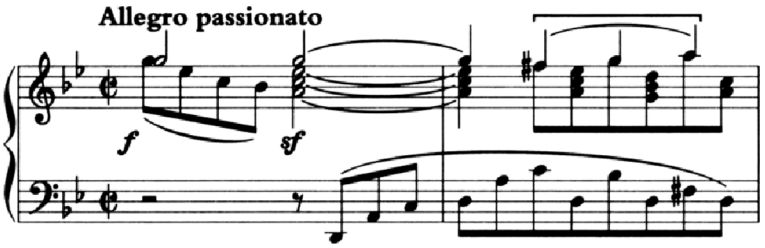


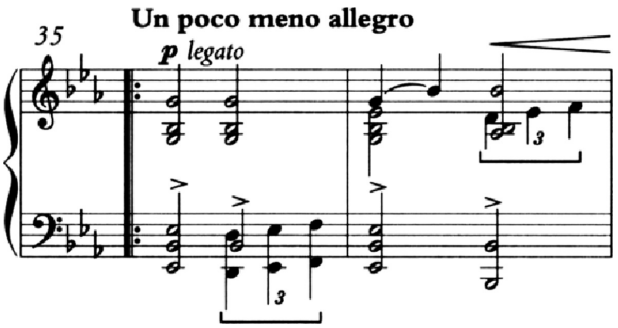
Tabela 2 *Relações entre os pulsos no Op. 116 N.º 7.*

Compasso:	1-20		21-46		47-73		74-89		90-92
Fórmula de compasso:	**2/4**		**6/8**		**2/4**		**3/8**		**2/4**
Unidade de tempo:	♩		♩.		♩		♩.		♩
Razão (entre os valores metronômicos):	3	:	2	:	3	:	2	:	3
"*Tactus*":	♪	=	♪	=	♪	=	♪	=	♪

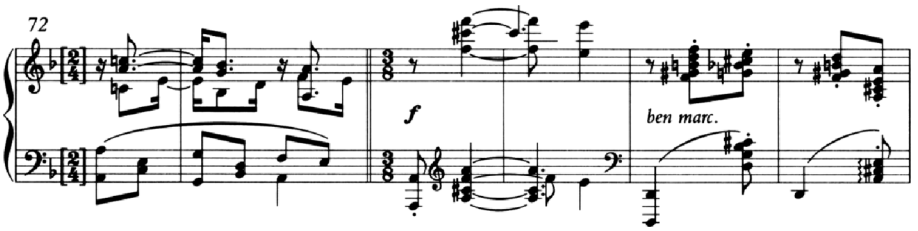
Exemplo 2. Op. 116 N.º 3
a. compassos 1-2:



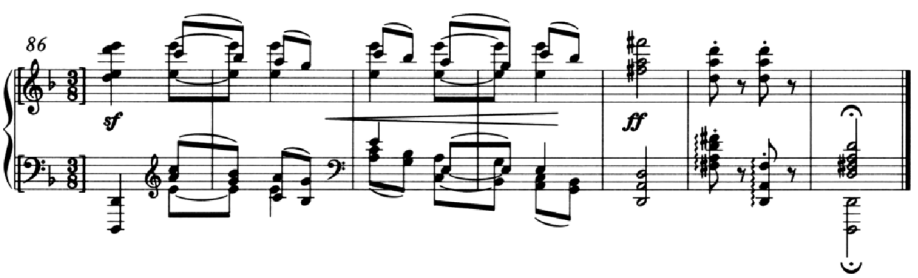
b. compassos 35-36:



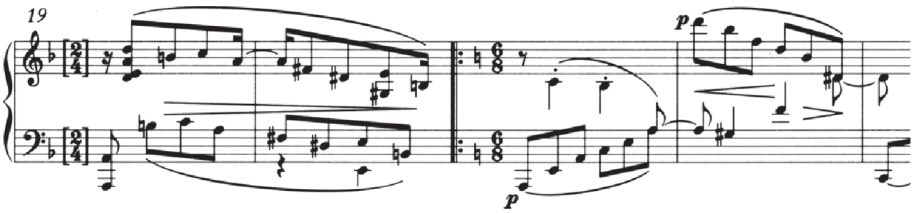
Exemplo 3. Op. 116 N.º 7, compassos 72-77



Exemplo 4. Op. 116 N.º 7: transcrição do manuscrito de Hamburgo, compassos 86-92



Exemplo 5. Op. 116 N.º 7, compassos 19-23



seções vizinhas em 2/4 (veja o Exemplo 3). Embora sejam possíveis três relações – ♪ = ♪, novo ♩. = ♩ anterior (pelo qual a duração do *tempo* é preservada, contando-se o 3/8 em *um*), ou novo ♩. = 𝅗𝅥 anterior (pelo qual a duração do *compasso* é mantida) –, a primeira é preferível, já que ela permite que a hemíola que surge no final da seção em 3/8 reestabeleça o pulso da semínima da conclusão em 2/4 que se segue, uma conexão rítmica comumente empregada no conjunto, e de fato empregada com frequência por Brahms (veja Epstein 1990, pp. 206, 210). Que Brahms tivesse essa conexão em mente pode-se inferir a partir do manuscrito apressadamente comentado de Hamburgo (transcrito no Exemplo 4), no qual, provavelmente por engano, ele não reinseriu a fórmula 2/4 do compasso 90 e omitiu a barra dupla presente na primeira edição, implicando assim um pulso contínuo entre a passagem da hemíola e a conclusão de três compassos. A mudança de fórmula de compasso no compasso 21 é mais incômoda, o que explica a pletora de interpretações em gravações (veja o Exemplo 5). Há duas possibilidades: manter a colcheia (o que implica em um novo pulso na nova seção), ou manter um pulso constante – ou seja, novo ♩. = ♩ anterior (o que resulta em uma colcheia mais curta na nova seção). Ambos são satisfatórios, embora novamente a primeira opção pareça preferível, já que ela permite que a melodia do tenor (veja Cai, 1989, pp. 66-67) e todas as figurações cadenciais importantes dos compassos 42-43 (o que é discutido adiante) sejam postos no pulso original em 2/4. Ela também preserva a colcheia como um subpulso e, desta maneira, poderia suportar a hipótese de Epstein de que "as mudanças de movimento" dentro de uma obra de Brahms são "delimitadas pelo *tactus*" em proporções simples – mais uma vez, em uma razão de 3:2 entre a primeira e a segunda seção (i.e. baseado em valores metronômicos; a razão inversa se aplica à duração do tempo). A Tabela 2 mostra como os vários pulsos na peça N.º 7 estão relacionados quando a colcheia é mantida sempre constante.

No momento em que a linha de investigação é ampliada para além dos N.ºs 2, 3 e 7, um fascinante esquema de andamentos entre as peças individuais emerge caso considere-se que a relação "lógica" temporal exemplificada pela N.º 3 conecta também os outros motivos principais. É claro que eu não me refiro com isso a *todos* os motivos unificadores identificados

por Dunsby, já que alguns são menos relevantes que outros no que diz respeito ao processo narrativo da música (sejam o quão convincentes suas conexões apareçam no papel, o que mais importa para o intérprete e o ouvinte são as suas relações audíveis em um contexto "ao vivo"). Eu me refiro especificamente às duas células mais importantes do ponto de vista do intérprete: os encadeamentos de terças (geralmente descendentes) mais suas eventuais variantes, que são particularmente proeminentes nos N.ºs 1, 3, 4 e 7, e o ritmo curto-longo, ou iâmbico, encontrado especialmente nos números 2, 5, 6 e 7, bem como no n.º 4.

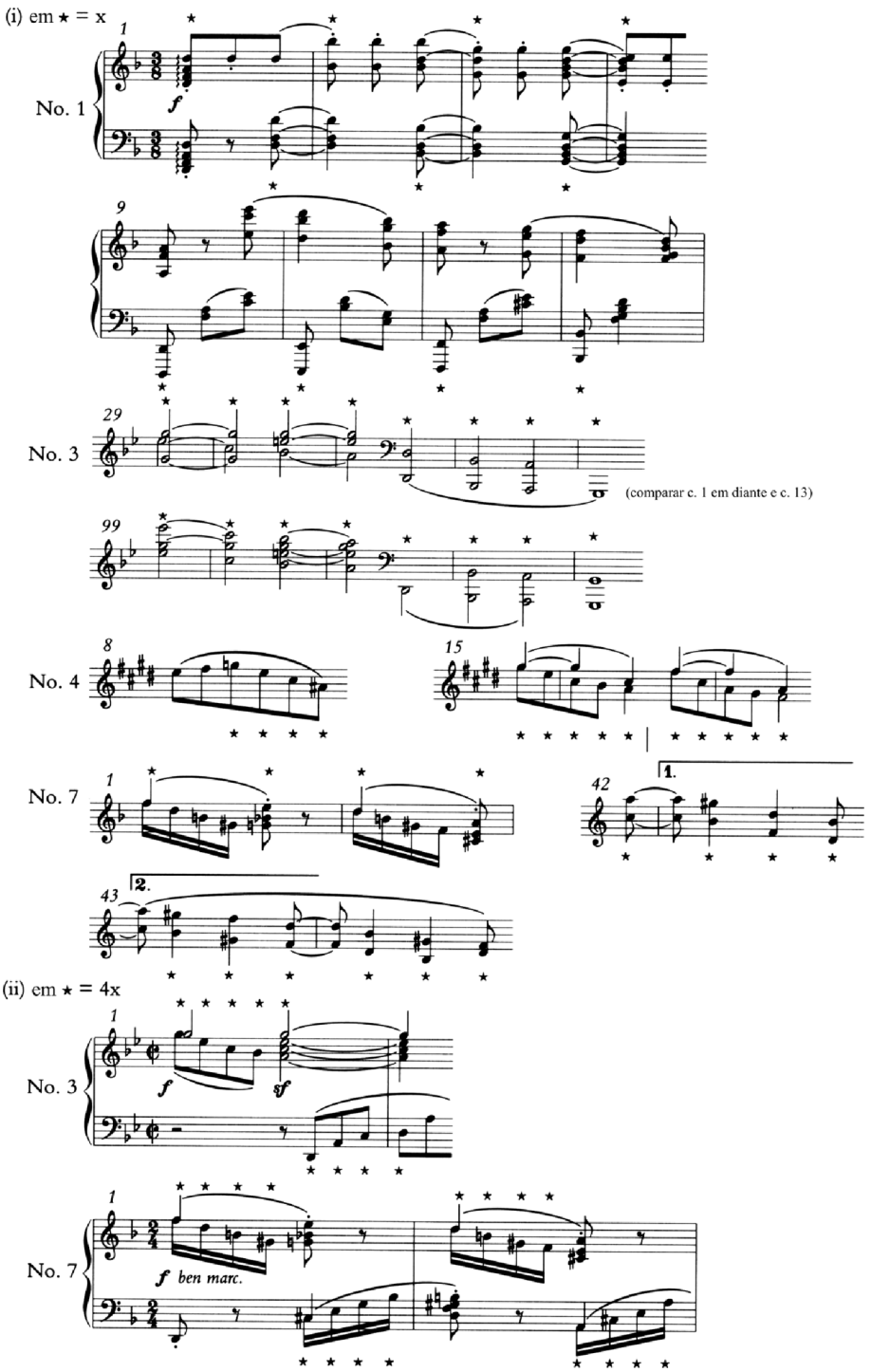
Se a minha intuição estiver correta, e se a hipótese de Epstein sobre os andamentos proporcionais encontrar apoio nesta multi-peça, esses motivos, que ocorrem mais ou menos durante toda a obra, se relacionarão uns com os outros de alguma forma *intrínseca* no momento em que a música for trazida à vida: em outras palavras, essas células onipresentes ficarão temporariamente "alinhadas" se e quando as partes constituintes forem tocadas nos andamentos "corretos".[14]

Vamos assumir, com base no que descobrimos na peça N.º 3, que as correspondências motívicas mais significativas no conjunto equivalem-se em duração, e deixemo-nos observar as fascinantes relações que se sucederão. O Exemplo 6a mostra o primeiro dos "germes" motívicos importantes – terças descendentes ou ascendentes ocasionalmente unidas linearmente – se desdobrando na mesma velocidade (grau de ataque = valor metronômico x, indicado no exemplo através de uma estrela) nos N.ºs 1, 3, 4 e 7, as peças nas quais o motivo aparece mais conspicuamente.

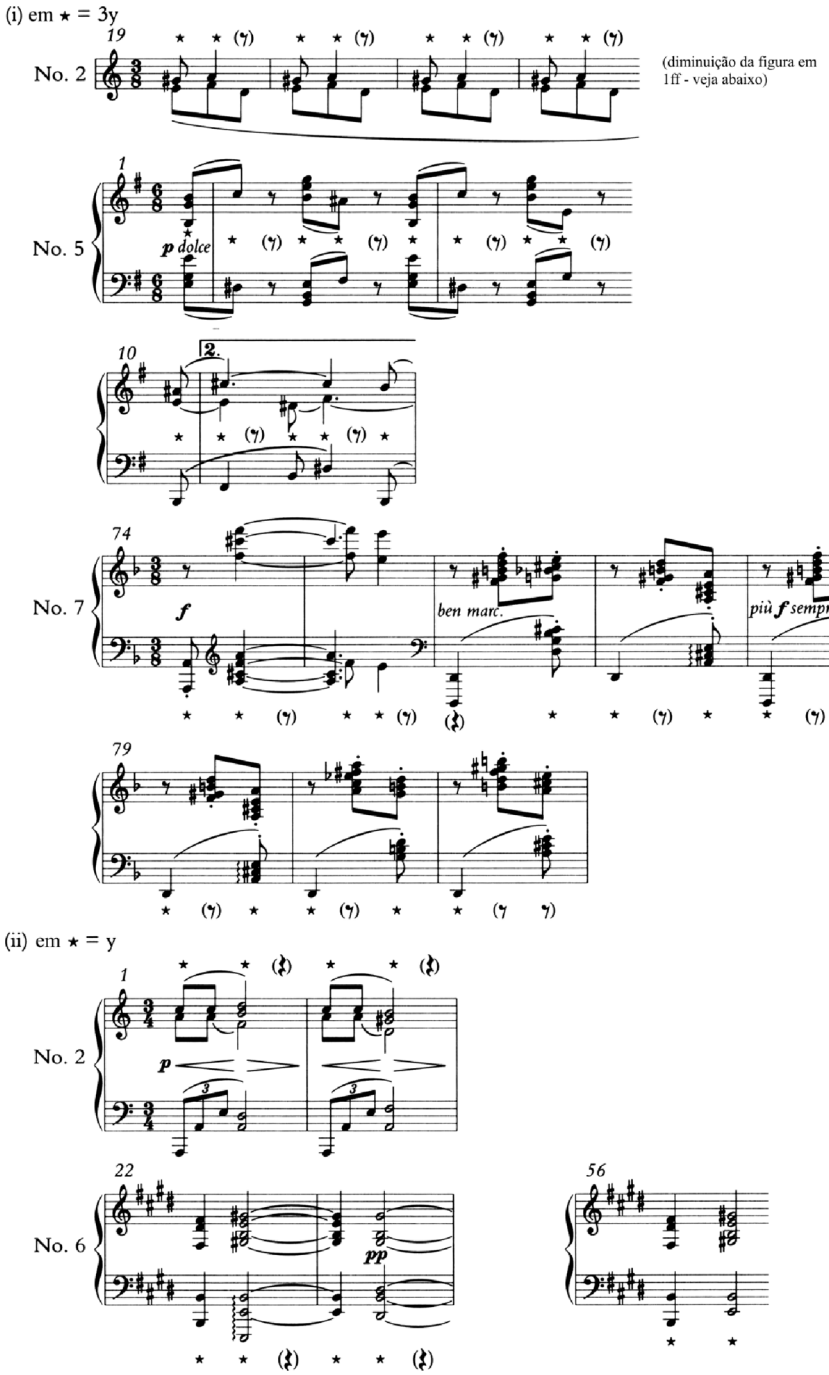
Este padrão temporal, estabelecido em ambas as mãos no início da N.º 1 e repetido com diferentes roupagens no decorrer da peça (como na mão esquerda, nos compassos 9-12), reemerge na N.º 3 nos clímax das seções A e A', onde as mínimas (também no x) concluem um processo de aumentação rítmica, iniciado nas colcheias da abertura, passando pelas semínimas perto do meio das duas seções. Na N.º 4, as terças descendentes no ♪ = x operam cadencialmente no compasso 8 e consequentemente ornamentam a melodia (como nos cc. 15-17), enquanto que na N.º 7, em semínimas, elas assumem função temática nas duas seções A e na turbulenta segunda seção (cc. 1 em diante e 42 em diante, respectivamente). Além disso, esse importante motivo é ouvido como diminuição nas peças N.ºs 3 e 7 numa

14 Por "correto" me refiro a um leque de andamentos apropriados, ao invés de valores exatos especificados. Epstein observa que o andamento "correto" é uma preocupação universal, sem a qual um intérprete pode ser considerado, no mínimo, deficiente. O andamento exerce um controle geral sobre o desdobramento de todos os elementos de uma obra – temas, frases, progressões harmônicas, seções, relações de agrupamento e proporções. Eles se ajustam naturalmente se colocados na marcha "correta". Da mesma forma, nossa fisiologia, de cujas coordenações essa performance depende, funcionará naturalmente. Em resumo, nós "respiramos", e assim faz também a música. (1985, p.35; veja também: Epstein 1979; 1990; e 1995a).

Exemplo 6. Relações motívicas nos andamentos proporcionais hipotéticos
a. terças descendentes/ascendentes e variantes lineares:



b. ritmos iâmbicos:



velocidade quatro vezes mais rápida (i.e. 4x – parte ii do Exemplo 6a), aprimorando desse modo a conexão entre os Capriccios.

O outro motivo unificador importante é o ritmo curto-longo especialmente proeminente nas peças N.ºs 2, 5 e 6 – isto é, as três obras *não* dependentes do motivo das terças – bem como na última peça que, como ocorre em geral nas codas de Brahms, tem uma função de síntese multifacetada no Op. 116.[15] O Exemplo 6b relaciona os padrões iâmbicos ouvidos na seção central da peça N.º 2, o característico impulso anacrústico no qual a N.º 5 está inteiramente baseada (veja Lewin 1990:18-14), e o rítmo balançante no clímax da N.º 7 (que, embora em figura longa-curta ligada, assume um caráter anacrústico e iâmbico; veja Cooper; Meyer, 1960, p.12 em diante). Todos eles são equivalentes em duração (♪ = 3y em cada caso), assim como os padrões de semínima-mínima das N.ºs 2 e 6 vistos na parte inferior do exemplo (♩ = y), padrão este implicado pelo ritmo harmônico no início da N.º 6.

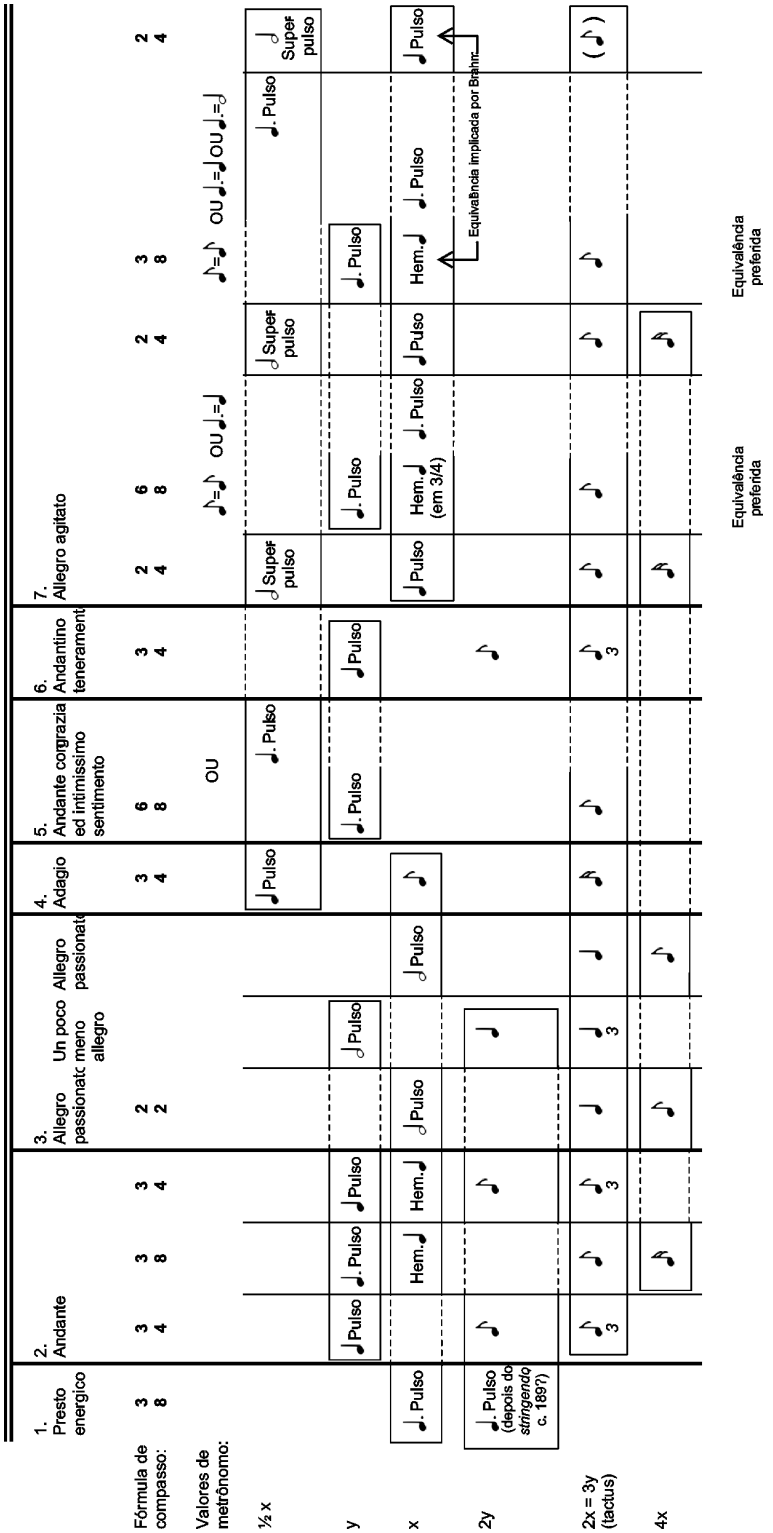
É na peça N.º 7 que a relação entre esses andamentos hipotéticos x e y é definida de uma vez por todas (conferindo mais crédito à minha hipótese de que o Capriccio final "resume" toda a multi-peça). Como já vimos, as tensões criadas pela mudança para 3/8 no compasso 74 (Exemplo 3) são resolvidas pelo retorno ao 2/4 no compasso 90 (Exemplo 4), onde a hemíola dos oito compassos precedentes antecipa o "novo" pulso de semínima. Dado que o tempo do trecho em 3/8 é ♩. = y, e o do trecho em 2/4 é ♩ = x, esta equivalência hemíola/semínima significa que *y equivale precisamente a dois terços de x*, isto é, x : y = 3 : 2. A partir disso, então, concluímos que *a mesma razão se aplica a todos os contextos nos quais esses andamentos hipotéticos motivicamente derivados são encontrados*.

As implicações desta conclusão para os andamentos de larga escala podem ser vistos na Tabela 3, que mostra os pulsos e as subdivisões de toda a obra em termos dos dois andamentos básicos (e seus múltiplos) que podem ser extraídos dos motivos principais quando relacionados da forma descrita acima.

As correspondências são indicadas pelos quadros horizontais, sendo que a mais ampla delas ocorre no valor metronômico 2x = 3y, se estendendo como a unidade básica do *tactus* praticamente por todo o conjunto. Isto será discutido em breve; por agora, repare que as linhas tracejadas representam tanto a suspensão temporária de uma determinada duração – como em y, onde o pulso da N.º 2 é agrupado com o pulso da seção central da N.º 3 – ou, no caso dos N.ºs 5 e 7, leituras alternativas. As diferentes possibilidades na peça N.º 7 já foram discutidas; quanto à N.º 5, é suficiente dizer que a maioria dos pianistas adota

15 Veja Dunsby (1983, p.187) e Forte (1957, pp. 193 e 198). O ritmo curto-longo também ocorre nos Nos. 1, 3 e 4, mas estas manifestações são muito menos marcantes, possivelmente por causa da "competição" de outros materiais motívicos que são intencionalmente mais proeminentes.

Tabela 3 *Pulsos e subdivisões intra-opus.*



um andamento mais lento do que o Andante especificado por Brahms (e ainda menos que o Allegretto original), e esse quadro ilustra relações proporcionais que afetam tanto a "norma" mais lenta (coluna da mão-direita) quanto o andamento mais cadenciado almejado, aparentemente, pelo compositor.

Tendo derivado andamentos proporcionais hipotéticos com base na articulação no tempo do material motívico principal, nós podemos agora definir uma estratégia de andamentos para a execução desta multi-peça. O pianista precisa pensar apenas em um andamento no início da peça N.º 1 – mas esse tempo, ou algo próximo dele, eventualmente servirá também nos N.ºs 3 e 7 para garantir o alinhamento temporal do motivo de terça-descendente. Desta forma, é necessário que ocorra algum planejamento de logo-prazo na escolha do andamento do primeiro Capriccio. Embora o *tactus* não integre a peça de abertura (uma data composicional posterior aos números 2 a 6 poderia explicar esta anomalia), o *stringendo* do compasso 189 estabelece um pulso muito mais rápido, possivelmente tão rápido quanto ♩. = 2y, que é o valor da colcheia da peça N.º 2, como mostrado na Tabela 3. Isto poderia estabelecer uma razão simples de 2:1 entre o fim da primeira peça e o início da segunda. Uma vez que o pulso principal (♩= y) é estabelecido na peça N.º 2, as relações de andamento entre as seções acabam por se ajustar (embora o plano rítmico mais imediato seja altamente complexo, como veremos), com a hemíola que leva ao final preparando o pulso da N.º 3. A terceira peça conduz à sua sucessora por meio de aumentação rítmica que apresenta o motivo de terças em mínimas em x (compassos 99-103), que são executados no mesmo pulso da configuração do motivo em colcheias na peça N.º 4 (compassos 8 e 15-16 em diante). Para passar da N.º 4 para a N.º 5, o pianista pode conectar a semicolcheia da primeira com a colcheia (em tercina) da segunda, produzindo um Andante fluente como ♩. = y, um pulso também mantido na N.º 6. A colcheia em tercina desta última serve como conexão para a N.º 7, onde a figuração inicial de semicolcheias é executada no mesmo andamento que o contorno inicial análogo da N.º 3, assim efetuando mais uma conexão de larga-escala.

Embora esta estratégia para a produção de uma versão temporalmente coerente das sete *Fantasias* possa parecer extremamente artificial na teoria, a sucessão de andamentos aqui descrita se mostra perfeitamente natural quando realizada "intuitivamente" na performance (i.e. num nível "submerso" de consciência). E nenhum músico poderia argumentar que esses andamentos hipotéticos têm de ser seguidos com exatidão metronômica para que a execução funcione (em qualquer caso, pesquisas sugerem que os andamentos podem variar em até ±5 por cento, e ainda assim serem audíveis como "o mesmo" – veja Epstein, 1985, pp. 40-43). O que importa é a relação *percebida* entre os pulsos, os quais naturalmente

oscilarão consideravelmente no decorrer da execução mesmo que os ouvintes tenham tido a sensação de que a música foi tocada em um único andamento.[16]

A fim de colocar estas conclusões à prova, eu conduzi um levantamento de gravações no *National Sound Archive* em Londres. Este procedimento (que admito ser subjetivo) envolveu o uso de um metrônomo para determinar o "andamento principal" – i.e. o pulso principal implícito (*não* o pulso médio) – de uma performance depois de sucessivas audições de cada uma das versões. Os dados de nove gravações comerciais, além do meu próprio recital, estão listados na Tabela 4,[17] com as figuras que representam um valor metronômico para o pulso prevalente em cada obra ou nas suas seções, com os andamentos médios indicados na extremidade à direita (os números entre parênteses foram calculados por meio da exclusão de andamentos anômalos,[18] que estão em itálico, como no caso da peça N.º 1 extremamente lenta na gravação de Wilhelm Kempff).

Observações interessantes emergiram a partir desta comparação. Por exemplo, a seção central da N.º 3 foi em geral tocada em andamento muito mais lento do que as seções externas (apesar da indicação *Un poco meno alegro*); a N.º 4 (Adagio) foi frequentemente tocada mais rápido que a N.º 5 (Andante); e os andamentos sucessivos da notória N.º 7 foram inconsistentes. A Tabela 5 agrupa as médias de acordo com a classificação rápido-moderado-lento da Tabela 1, exceto que a média 56 (54) da peça N.º 5 faz parte da categoria lenta.

Tomando outra média *de dentro* das três classes, as respectivas médias são 115/72/58 ou, novamente excluindo as anomalias, 114/74/57, que, como indicado na parte inferior da tabela, têm relações quase exatas de números inteiros: 114:74 ≈ 3:2 (*proportio sesquitertia*). Estes resultados fazem eco àqueles obtidos no estudo motívico acima: i.e. x:y = 3:2 ≈ 114:74, e assim por diante.

No caso da peça N.º 5, é pertinente salientar que a evidência empírica entra em conflito com os andamentos motivicamente derivados. A Tabela 3 propõe um pulso de ♩. = y e um

16 Gabrielsson e Bengtsson distinguem quatro tipos distintos de andamento: "(a) o andamento médio abstrato, calculado como a duração total de uma seção da música dividido pelo número de tempos na mesma seção, (b) o andamento principal, que é o andamento prevalente (e intencionado) obtido pela exclusão dos retardos inicial e final e de cesuras mais amorfas, (c) os andamentos locais, mantidos apenas por curtos períodos, mas que são perceptivelmente diferentes, e (d) a razão de tempo [...] que descreve flutuações menos significativas, que podem não ser percebidas como tais" (citado em Gabrielsson, 1988, p.33). Obviamente, estou considerando aqui o andamento principal.

17 Como indicado na Tabela 4, as performances em questão foram gravadas entre 1954 e 1991. É provável que tivéssemos obtido resultados menos consistentes se fosse possível comparar performances de até 100 anos atrás, devido ao estreitamento da prática interpretativa na parte mais recente do século XX.

18 Pela exclusão de idiossincrasias individuais (o que não significa que estejamos negando a legitimidade estética de interpretações divergentes) chegamos a uma norma expressiva aparente que engloba cerca de quarenta anos de interpretação da música de Brahms.

Tabela 4 – *Andamentos das performances gravadas e ao vivo.*

Peça e marcação de andamento	Fórmula compasso	Pulso	JK	WG	WK	MR	GO	SK	PR	JD	EG	JR	MÉDIA
1. Presto energico	3/8	♩. =	108	104	*80*	112	112	120	112	120		100	♩. = 108 (111)
2. Andante	3/4	♩ =	63	76	69	69	69	72	*50*	63		69	♩ = 67 (69)
3. Allegro passionato	2/2	𝅗𝅥 =	108	108	104	108	126	120	100	120		100	𝅗𝅥 = 110
Un poco meno allegro		𝅗𝅥 =	84	76	72	80	76	76	76	76		58	𝅗𝅥 = 75 (77)
All egro passionato		𝅗𝅥 =	108	116	104	108	126	120	100	120		100	𝅗𝅥 = 111
4 Adagio	3/4	♩ =	60	54	63	63	50	65	48	66		63	♩ = 59
5. Andante con grazia ed intimissimo sentimento	6/8	♩. =	52	59	56	42	60	*80*	56	52	52	56	♩. = 56 (54)
6. Andantino teneramente	3/4	♩ =	54	76	100	69	84	84	50	69	84	76	♩ = 75
7. Allegro agitato	2/4	♩ =	120	126	120	*150*	138	126	120	126		120	♩ = 127 (124)
	6/8	♩. =	80*	86*	80*	120	126**	112**	108**	116**		108**	♩. = 104
cc. 47-61	2/4	♩ =	152	144	126	176	176	126	126	132		112	♩ = 141
cc. 62-73		♩ =	120	138	120	150	144	120	126	126		120	♩ = 129
	3/8	♩. =	100	72	76	100	126	92	84	104		70	♩. = 92
	2/4	♩ =	100	92	88	120	108	100	84	108		92	♩ = 99

* i.e. ♪ = ♪ ** i.e. ♩. = ♩

JK = Julius Katchen– Decca SSD 533 (1964)
WK = Wilhelm Kempff– Decca LXT 2935 (1954)
GO = Gerhard Oppitz– EMI 057-30806 (1978)
PR = Pascal Rogé Deca SXL 6786 (1977)
EG = Emil Gilels– Supraphon 1111 2550 (1973)
WG = Walter Gieseking– Columbia CX 1255 (n.d.)
MR = Mikhail Rudy– EMI 7475562 (1986)
SK = Stephen Kovacevich Philips 411 137-1 (1983)
JD = Jörg Demus– Westminster XWN 18802 (1958/9)
JR = John Rink– Gravação de recital de 1991

Tabela 5 *Andamentos médios (rápidos, moderados e lentos) e relações de proporção.*

RÁPIDO							
N.º 1:	108 (111)	**N.º 3 (A & A'):**	110	**N.º 7:**	127 (124)	**MÉDIA**	= 115 (114)
MODERADO							
N.º 2:	67 (69)	**N.º 3 (B):**	75 (77)	**N.º 6:**	75	**MÉDIA**	= 72 (74)
LENTO							
N.º 4:	59	**N.º 5:**	56 (54)				

RAZÕES APROXIMADAS ENTRE OS PULSOS (USANDO AS MÉDIAS ENTRE PARÊNTESES):***

Pulso:	114		74		57
Razões:	6	:	4	:	3
	3	:	2		
	2		:		1
			4	:	3

*** Nas Tabelas 4 e 5, as médias entre parênteses foram calculadas pela exclusão dos andamentos anômalos (i. e., aqueles em itálico na Tabela 4).

andamento moderado um tanto mais rápido que os adotados pela maioria dos pianistas – de fato, todos exceto um dos listados na Tabela 4. Stephen Kovacevich, de maneira excêntrica, executa a N.º 5 em ♩. = 80 numa interpretação atrevida, mas convincente, que se aproxima mais da indicação Andante de Brahms – isto sem mencionar o Allegretto original – do que as versões "pisando-em-ovos" da maioria dos intérpretes (incluindo eu mesmo). Para preservar a unidade do *tactus* mostrada na Tabela 3 e para alinhar a peça com o Andante da N.º 2 e com o Andantino da N.º 6, eu recomendaria um andamento mais vivo que o costumeiro para a N.º 5; é claro que o desafio nesta velocidade é capturar o espírito gracioso e íntimo requerido pelo compositor.[19] Um andamento mais lento que o usual para a N.º 7 pode ser indicado por razões semelhantes.

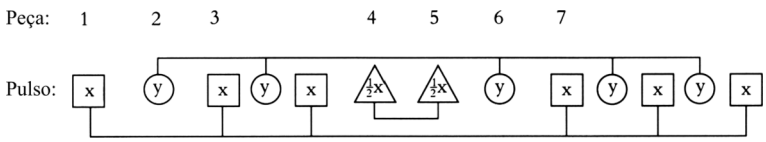
Estas recomendações certamente se aplicam para a minha própria interpretação do conjunto. Além do aumento do andamento da peça N.º 5 (bem como da N.º 1 e N.º 3) e diminuir

19 De acordo com Cai (1986 e 1989), a indicação "con grazia ed intimissimo sentimento", assim como todas as indicações de caráter no conjunto (energico, passionato, teneramente e agitato), se relacionam apenas indiretamente com o andamento.

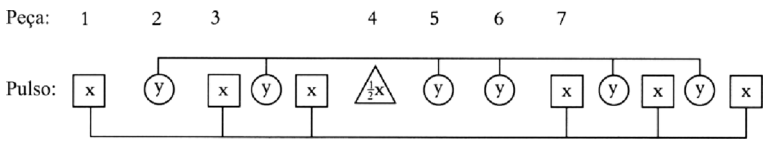
o andamento da N.º 7, eu poderia agora tocar a parte central da N.º 3 num andamento que capture a conexão motívica mostrada no Exemplo 2, e eu poderia querer preservar o *tactus* da colcheia na N.º 7. Além destes, poderia haver outros pequenos ajustes a serem feitos. Antecipo-me, porém, em acrescentar que essas mudanças não poderiam ser adotadas simplesmente para conformar a interpretação a certo esquema "teórico" de andamentos proporcionais na música de Brahms; mais do que isso, sua intenção seria a de alinhar as conexões motívicas esmiuçadas acima a fim de que a unidade essencial desta multi-peça aflore. Qualquer escolha de andamento terá implicações para a percepção de unidade no ouvinte,[20] e através da elaboração de uma rede abrangente de relações de andamentos proporcionais com base nos principais motivos contidos no Op. 116, o intérprete imbui sua interpretação com um sentido completo de estrutura ou arquitetura. Evidentemente, não estou argumentando exclusivamente a favor *desses* andamentos rápidos, moderados e lentos (outros valores proporcionais poderiam funcionar igualmente bem) ou alegando que o afastamento dos andamentos propostos em uma ou mais peças é necessariamente "não-musical" – como eu já sugeri, diversas possibilidades de interpretação poderiam convencer, embora algumas menos que outras. Eu nem mesmo insistiria que o intérprete obedecesse servilmente ao "tic" do metrônomo em qualquer andamento dado. Contudo, se os andamentos proporcionais neste conjunto *forem* realizados, eles permitirão que o intérprete demonstre a unidade desta "multi-peça" de uma forma única, que está além do poder do analista: em um sentido, a performance se engaja dessa forma em uma importante função "analítica" – a performance se torna um *ato de análise*. Eu entendo que a melhor estratégia do pianista é a de buscar andamentos mais ou menos proporcionais, e deixar que as correspondências motívicas de igual duração "falem por si mesmas" (e neste caso permitindo que a estrutura interna "exerça o seu próprio controle"), mais do que tentar "realçar" as conexões motívicas *per se*: a unidade de pulso pode ser comunicada e percebida muito mais facilmente que a unidade motívica, assim como é normalmente entendida e que fica mais clara em uma análise escrita, não ouvida. O alinhamento das relações de andamento na performance redunda não apenas na correspondência duracional dos principais motivos (como visto no Exemplo 6), mas também na sucessão lógica dos pulsos mostrados na Figura 1, onde andamentos rápidos e moderados se alternam quase todo o tempo, com um andamento curto no coração do conjunto nas peças N.ºs 4 e 5 (Figura 1a) ou mesmo na N.º 4 sozinha (Figura 1b).

20 Questões relacionadas são discutidas em Rink, 1990, 1994a e 1994b; veja também o ensaio de Cone acima. Cook (1995) aponta questões similares em relação às interpretações de Furtwängler da Nona Sinfonia de Beethoven.

Figura 1. Relações entre os pulsos médios no Op. 116.
a. Peça N.º 5 executada em andamento lento, como na maioria das performances (veja Tabela 4):



b. Peça N.º 5 executada em andamento moderado, conforme indicação "Andante" de Brahms (veja Tabela 1):



Essencialmente, por meio da adoção deste esquema variado, o intérprete lança o fundamento para uma série de respostas afetivas complementares, movendo-se "de um afeto para o outro" da mesma forma como nas fantasias livres de C. P. E. Bach escritas no século XVIII.[21] Desta forma o andamento atua como uma moldura estrutural e como uma fundação para a multiplicidade de tensões que, num modo tipicamente Brahmsiano, organizam o ritmo do nível imediato.[22]

Rítmo, Métrica e a Microestrutura Expressiva

Tendo estabelecido um plano de fundo rítmico para o conjunto, devo abordar questões temporais dos planos médio e imediato, especificamente de estrutura frasal e mudanças métricas implícitas, como as hemíolas. Ao analisar a estrutura frasal, procurei empregar um método acessível a qualquer intérprete com um pouquinho de treinamento acadêmico, sendo que a intenção que permeou este projeto foi a de trabalhar numa abordagem analítica prática da performance e com um potencial pedagógico realista. O primeiro passo foi simplesmente dividir a música em frases; o segundo foi procurar processos sistemáticos ou

21 Veja Bach ([1753] 1949, p.153). O mesmo resultado caracteriza a sucessão de andamentos "tematicamente definidos" que Jon Finson (1984, pp. 471-475) considera ser parte central da prática de performance do fim do século XIX.

22 É instrutivo comparar a abordagem de Chopin ao andamento: de acordo com Berlioz, ele poderia tocar suas mazurkas com "mil nuances de movemento" sem perder o pulso e, para Liszt, seu rubato ímpar era como as folhas "trêmulas" de uma árvore cujo tronco se manteve sólido e estável. Veja J.-J. Eigeldinger, Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils, trad. N. Shohet com K. Osostowicz e R. Howat; R. Howat (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 49–51 e 71–73.

padrões tais como extensões, contrações ou elisões de unidades definidas. Ao fazer isto, descobri um esquema de alternância de estruturas frasais regulares e irregulares que se estende por todo o opus: a peça N.º 1, por exemplo, é impulsionada por um acento hipermétrico praticamente incessante a cada quatro compassos, enquanto a N.º 2 está em um constante estado de fluxo, particularmente em sua seção central. Esta alternância continua de peça para peça, organizando o conjunto por meio dos andamentos alternados descritos anteriormente, e também funcionando em conjunto com uma oposição entre unidades métricas ou subdivisões binárias e ternárias, a serem consideradas brevemente.[23]

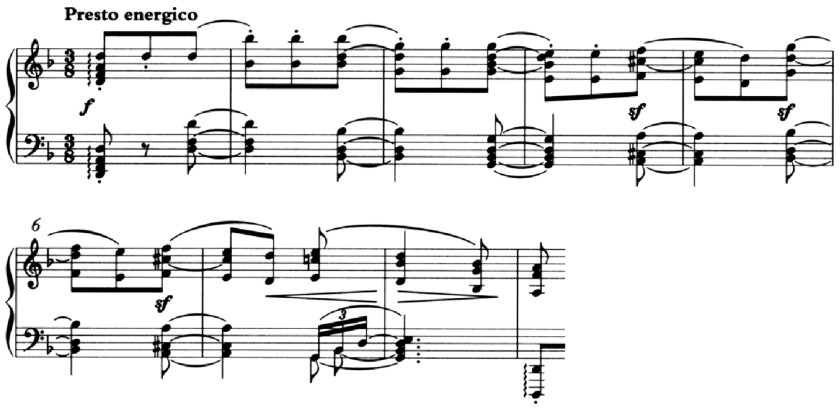
Dois estudos de caso irão ilustrar possíveis estratégias interpretativas em peças com estruturas de frase regulares ou irregulares. Na peça N.º 1, bem como em todas as peças "regulares", o padrão de acentuação impulsiona a música para frente, sendo que o hipercompasso de quatro compassos é abandonado apenas em poucos trechos, que, por contraste adquirem significado especial. Estes incluem um "ritardando por extenso" de nove compassos (compassos 123-131) logo antes da recapitulação dessa "forma sonata simétrica" (Dunsby, 1983, p.175); uma passagem geradora de propulsão de cinco compassos (cc. 187-188) iniciando a condução para a cadência final; e três frases de seis compassos baseadas em um princípio de *ritmo di tre battute* (veja Cai, 1986, p.379), que devo examinar isoladamente, já que as questões interpretativa que elas suscitam exigem uma solução que é relevante para a interpretação de todo o opus.

Em primeiro lugar, entretanto, considere os compassos iniciais da peça N.º 1 (Exemplo 7), nos quais Brahms explora a instabilidade causada pelas síncopes da mão esquerda e pelos impulsos anacrústicos da mão direita nos compassos 1-4 por meio do deslocamento do acento métrico para a terceira colcheia nos compassos 4-7 (note os ***sf***s), retornando à métrica indicada através do enfático gesto "regularizador" que une o fim do compasso 7 à forte cabeça do compasso 9.

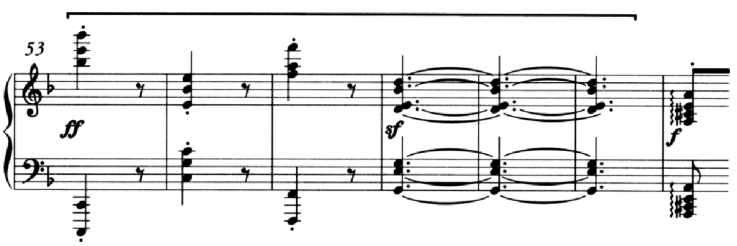
Esta breve passagem traz o ouvinte violentamente para dentro do tecido musical e o catapulta para o interior da obra, desde que o pianista faça uso integral das implicações métricas latentes nos compassos 1-4, que são então evidenciadas nos compassos 4-7. O aproveitamento das implicações latentes gradualmente manifestadas é, na verdade, uma estratégia chave na execução de todo o conjunto: uma progressão do latente através do emergente em direção a estados manifestos caracteriza não apenas passagens curtas como esta, mas também partes maiores como as extensões de frases *ritmo di tre battute* recém descritas, bem como processos relacionados, por exemplo, às hemíolas. A frase de seis compassos em 53-58 se divide de forma lógica em dois grupos de três compassos (Exemplo 8a),

23 Veja Forte (1957) para uma discussão das oposições dois-contra-três nas Variações Haydn.

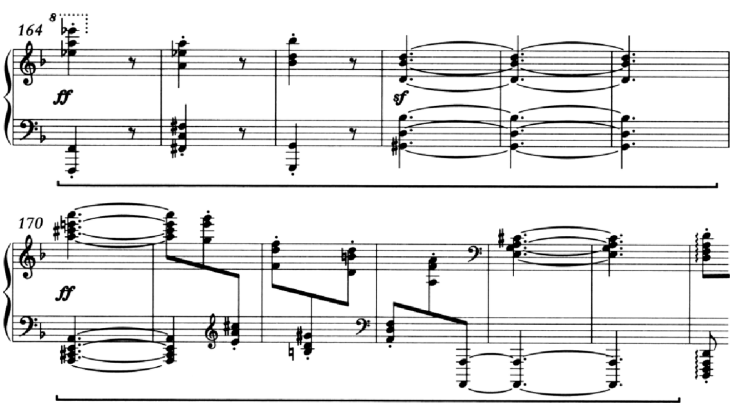
Exemplo 7. Op. 116 N.º 1, compassos 1-9



Exemplo 8. Op. 116 N.º 1
a. compassos 53-59:



b. compassos 164-176:

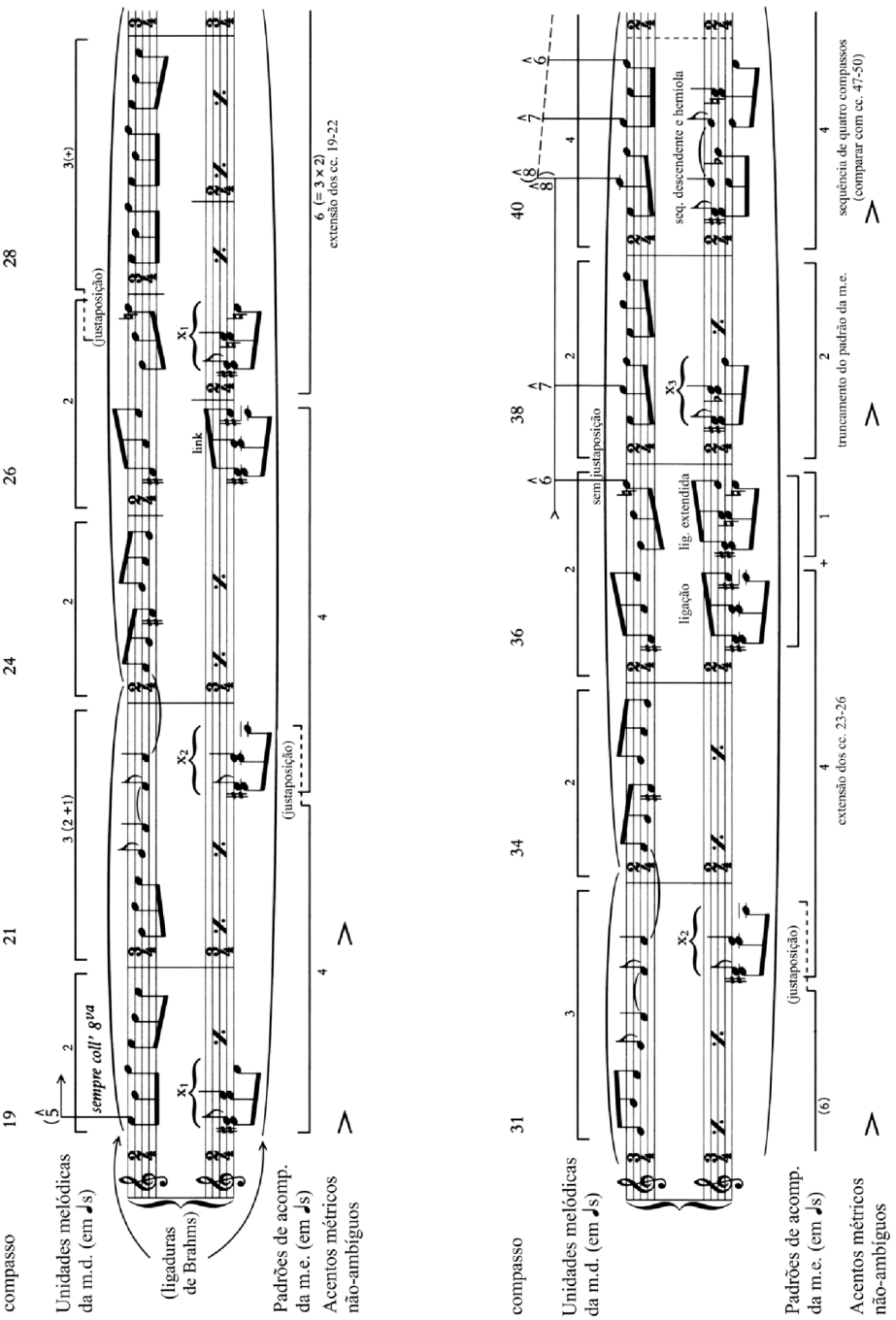


mas a mera ênfase dos "acentos métricos" implícitos nos compassos 53 e 56 se constituiria em um equívoco. A minha abordagem para os compassos 53-58 (que se segue a uma passagem de dezesseis compassos de crescente tensão movida por um pedal de Dó em oitava tocado a cada quatro compassos) é a de maximizar a ambiguidade, considerando por enquanto o *ritmo di tre battute* apenas como latente, dando ênfase cadencial para o acorde de Fá maior do compasso 55 e tratando o ii$^{6}_{5}$ no compasso 56 como se houvesse um acorde de chegada na dominante de *um*-compasso, estendido por dois compassos adicionais a fim de gerar propulsão. Esta interpretação em 4 + 2 pode simultaneamente aludir à organização em 3 + 3 que está implícita na passagem, a qual, reaparecendo nos compassos 164-169, desta vez prevalece nos compassos 170-175, logo antes da recapitulação (Exemplo 8b).

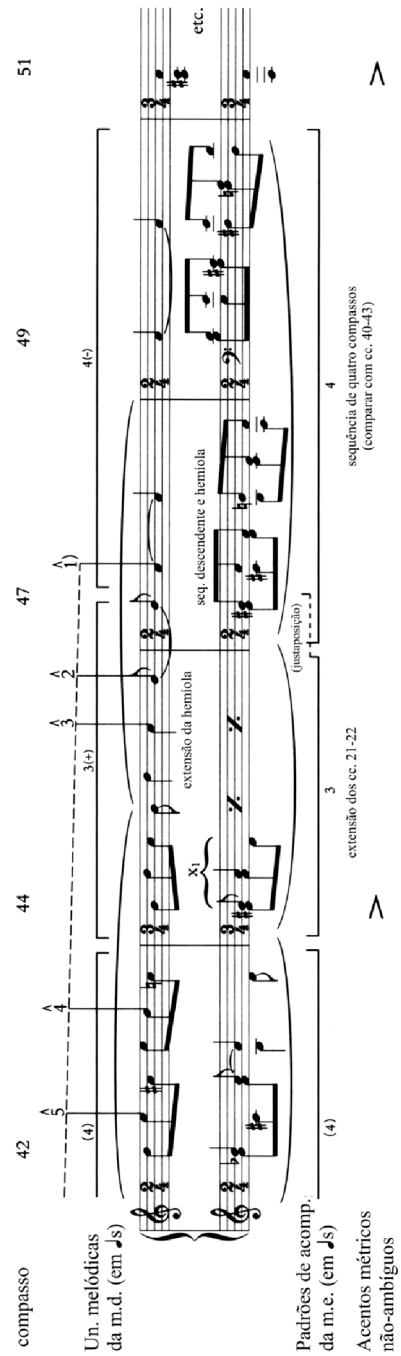
Repare que essas frases de seis compassos estão relacionadas, na peça N.º 1, ao padrão de hipercompasso de quatro compassos numa razão de 3:2, que não apenas coincide com aquela dos andamentos rápidos e moderados hipotéticos propostos anteriormente – x:y – mas também é a razão entre os esquemas métricos ternário e binário em constante oposição no conjunto, assim como na seção central da N.º 2, que servirá como nosso próximo estudo de caso. Aqui, novamente o princípio latente-emergente-manifesto ajuda o intérprete a controlar a estrutura frasal extraordinariamente complexa representada no Exemplo 9, que reformula os compassos 19-50 de acordo com o pulso de semínima da seção de abertura, ao invés da nova fórmula de 3/8 indicada por Brahms.

Agrupamentos divergentes, inerentes à música, competem por proeminência, e são definidos, respectivamente, pelas ligaduras indicadas pelo compositor, pelas unidades melódicas da mão direita e pelos padrões de acompanhamento da mão esquerda, os quais definem as implicações métricas eventualmente conflitantes mostradas no diagrama. Observe com atenção as justaposições de 2/4 e 3/4 (tanto horizontais quanto verticais, como nos compassos muito instáveis 24-30), que geram uma tensão interna considerável (veja Cai, 1986, pp. 379-380), juntamente com as hemíolas nos compassos 40-43, 45-46 e 47-50; note também a extensão ou o truncamento de padrões estabelecidos (principalmente na mão esquerda) e a ambiguidade que circunda os acentos métricos, frequentemente mantidos em suspenso a fim de impulsionar a música em direção à resolução no compasso 51 (seguindo a chegada em Lá da progressão de oitava motivicamente importante). O intérprete é aconselhado a levar em conta, simultaneamente, toda a diversidade de esquemas organizacionais em operação em um dado ponto conforme seja possível, talvez estudando separadamente cada um deles e combinando-os posteriormente em um contraponto rítmico e submetendo-se transcendentalmente a qualquer um deles, tomando elementos de cada um deles e trazendo-os à tona aqui e ali para instigar o ouvinte com sugestões de

Exemplo 9. Op. 116 N.º 2: estrutura frasal dos compassos 19-50 (continua)



Exemplo 9. Op. 116 N.º 2: estrutura frasal dos compassos 19-50 (continuação)



estabilidade em determinadas direções, apenas a fim de fazer com que a música se transforme imediatamente em direção à outra. Tais voltas e reviravoltas – que desafiam a notação musical precisa e podem ser capturadas apenas no som – produzem um efeito flutuante maravilhoso, um vácuo métrico, uma "neutralidade" temporal caleidoscópica claramente intencionada por Brahms (note a grande ligadura da mão esquerda), maximizada pela tessitura grande e suspensa e pela figuração de oitava-quebrada em semicolcheias cujos contornos circinais realçam o senso de ofegante urgência.

A exploração de tensões entre estados latentes, emergentes e manifestos torna-se uma estratégia útil e que ajuda na realização das importantes hemíolas e das mudanças métricas que estão infiltradas na música. Brahms dispõe as primeiras em um padrão simétrico que permeia a obra: como indica a Tabela 6, as hemíolas ocorrem nas peças N.ºs 1, 2, 4, 6 e 7, aumentando gradualmente em importância – isto é, no sentido da ruptura com a métrica

Tabela 6 *Hemíolas no Op. 116.*

Peça:	1	2	4	6	7
Compassos:	21-36 132-147 185-189	40-43 45-46 47-50 79 81	27-28 31-32 50-51	25-42 57-60	21-46 74-75 (implícita) 82-89

indicada – conforme o conjunto se desdobra, conferindo então uma dimensão direcionada a uma meta a esta categoria de artifício rítmico já normalmente tão saliente.

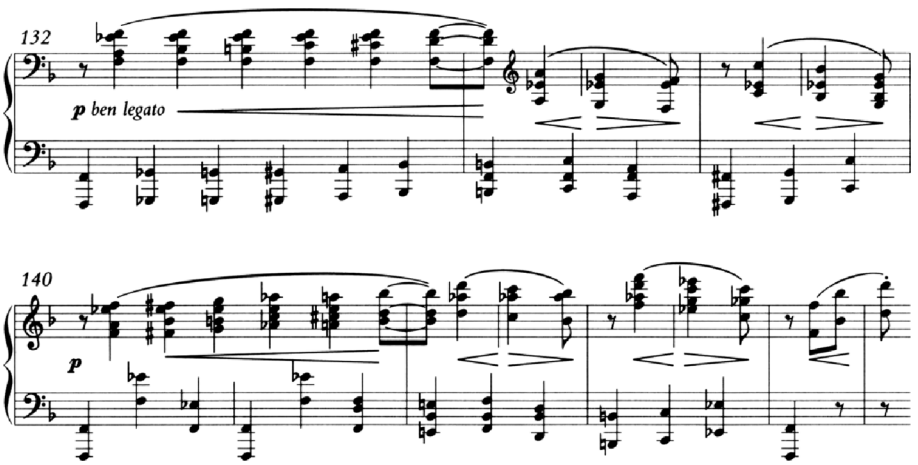
Na N.º 1, o forte hipercompasso de quatro compassos amortece o impacto das hemíolas nos compassos 21-36 e 132-147 (segue-se abaixo uma discussão mais pormenorizada destas páginas), enquanto a hemíola significativamente mais breve que aparece cerca de quarenta compassos depois gera propulsão em direção ao clímax, ao mesmo tempo em que prepara a divisão do pulso de duas colcheias na N.º 2, da mesma forma na qual as hemíolas da mão esquerda nos compassos 79 e 81 da N.º 2 emergem das tercinas para prefigurarem o pulso binário do próximo Capriccio (razão de ataque = x, conforme Tabela 3). Enquanto que nas peças N.ºs 2 e 4 as hemíolas estão confinadas a breves momentos de atividade (seu potencial de desestabilização é temporariamente mantido sob controle), na N.º 6 elas impregnam toda a seção central, e pela primeira vez na obra, a métrica caracterizada por hemíolas praticamente substitui a métrica indicada, tomando prioridade novamente por alguns compassos logo antes do fim. A estabilidade na seção central da N.º 7 é ainda mais ameaçada pela justaposição assíncrona do acompanhamento em 6/8 e a melodia em 3/4,

capitalizando na dualidade dois-contra-três que ocorre por toda a obra em diversos contextos paramétricos e em diversos níveis. Conforme foi observado anteriormente, as tensões se elevam ainda mais com a mudança para 3/8 no compasso 74, sendo que a hemíola implícita nos compassos 74-75 é manifesta nos oito compassos de clímax que redefinem a métrica em 2/4, onde a peça termina, limitando a resolução a apenas três compassos. Em resumo, então, um processo abrangente baseado em hemíolas no princípio latente-emergente-manifesto fundamenta-se nas tensões implícitas em um estágio inicial a fim de alcançar todo o seu potencial desestabilizador no Capriccio final.

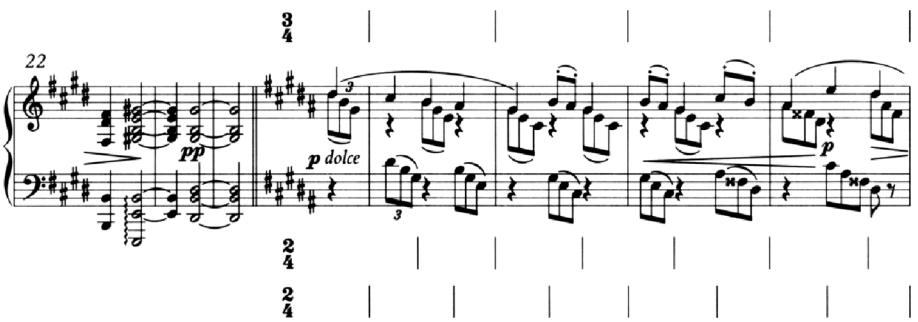
Há pouco, aludi a possíveis estratégias de interpretação para lidar com hemíolas e outras reformulações de compasso: poderíamos submeter a métrica escrita à métrica implícita, permitir que a fórmula de compasso original prevaleça ou, como na seção central da peça N.º 2, combinar mais de uma organização métrica de forma que nenhuma delas predomine. Embora os contextos variem, em geral defendo a manutenção de um apoio na métrica indicada (compare com Cai, 1986, p.371), mesmo que um esquema alternativo a ameace ou a obscureça, já que a atração entre ambos energiza a música (como na N.º 5, construída sobre o conflito entre uma anacruse cordal texturalmente densa e um tempo forte débil e dissonante; neste caso o executante poderia se equivocar completamente ao acentuar o tempo fraco e, desta forma, desconsiderar a fórmula de compasso). Certamente, a intenção geral de Brahms era a de referenciar implicitamente a fórmula de compasso, já que ele não hesitou em alterá-la quanto desejava que uma métrica diferente prevalecesse como nas peças N.ºs 2 e 7. Quando a fórmula de compasso original é mantida, ela não deve ser completamente apagada, o que significa que a simples reformulação métrica na música de Brahms com o objetivo de evidenciar esquemas métricos alternativos, como fazem alguns analistas, não determina uma estratégia de realização adequada.[24] Por exemplo, nos compassos 21-36 da N.º 1, ao invés de adotar indiscriminadamente uma fórmula de 3/4 inspirada nas hemíolas, primeiro suspendo o acento métrico, contando com o hipercompasso de quatro compassos para garantir a estabilidade até que, no compasso 25, deixo que a hemíola seja evidenciada na mão esquerda contra a mão direita sincopada na métrica original de 3/8. E então, o acento metricamente neutro na região aguda cresce contra o acompanhamento de hemíolas nos compassos 29-32, o que exerce uma grande força na medida em que o trecho é encerrado. O mesmo procedimento se aplica à contraparte deste trecho, compassos 132-147, os quais são reescritos no Exemplo 10 a fim de refletir esta abordagem interpretativa.

24 Veja Frisch (1990, p.144) para uma crítica das análises de Schoenberg sobre o ritmo em Brahms. Compare seus comentários com a discussão de William Rothstein (1995) sobre a Valsa Op. 42 de Chopin, que argumenta a favor da projeção da ambiguidade na performance ao invés da sua erradicação.

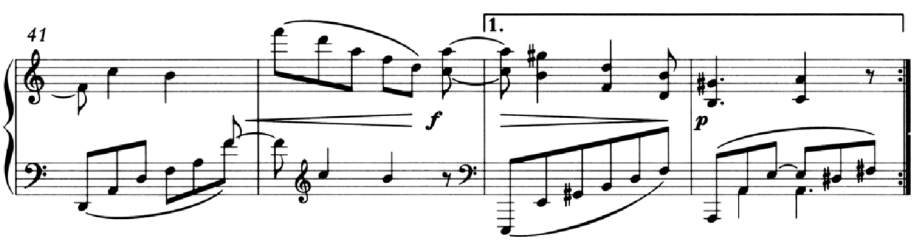
Exemplo 10. Op. 116 N.º 1, compassos 132-149



Exemplo 11. Op. 116 N.º 6, compassos 22-28



Exemplo 12. Op. 116 N.º 7, compassos 41-44a



Como foi dito acima, a seção central da peça N.º 6 é seriamente atormentada por implicações métricas conflitantes. Três sistemas operam neste trecho (Exemplo 11): o 3/4 indicado na fórmula; um 2/4 implícito com um tempo forte na última semínima do compasso 24; e um 2/4 implícito diferente, cujo tempo forte ocorre na primeira semínima do compasso 25. Uma abordagem de execução, proposta por Cai (1986, p.378), é a de "desenfatizar todos os acentos métricos", produzindo "um fluxo suave e não-acentuado de notas –não existia para isto uma notação precisa na época de Brahms". Essencialmente, isto significa que se deve tocar esse trecho como se não houvesse barras de compasso, como no exemplo anterior, uma estratégia com a qual geralmente estou de acordo. Contudo, mesmo que as barras de compasso sejam suprimidas, é importante que se permita que as tensões inatas entre os 3/4 e 2/4s venham à tona quando convém. A verdadeira vida destes trechos deriva de uma oscilação aparentemente aleatória entre sistemas conflitantes que competem habilmente dentro de um plano neutro, descrito por Cai. Em termos práticos, isto significa o isolamento de cada esquema organizacional durante o estudo, e a sua posterior justaposição "contrapontística" sem que nenhum deles assuma prioridade, baseando-se nas ligaduras indicadas por Brahms para moldar o vácuo métrico.

Essa suspensão da métrica, que também observo na seção central da peça N.º 2 (como mencionado anteriormente), é uma possibilidade interpretativa viável também na seção central da N.º 7. Neste caso, opera um hipercompasso de dois compassos (definido em parte pelo movimento ascendente-descendente das colcheias), proporcionando estabilidade e um distanciamento ainda maior do 6/8 indicado (conforme mostrado no Exemplo 5), que conflita o tempo todo com o 3/4 implícito na mão direita (a ambiguidade inata que se resolve apenas brevemente antes do primeiro retorno, compasso 44ª – veja o Exemplo 12). Ao invés de vincular explicitamente esta passagem a uma das fórmulas, 6/8 ou 3/4 (como alguns intérpretes fazem, frequentemente ignorando por completo o pulso em 6/8), procuro realizar as duas alternativas com a leveza acentuada do hipercompasso,0 imbuindo a melodia dassemínimas em staccato com um senso agitado e sincopado, a fim de capturar seu caráter assíncrono, começando como se houvesse uma colcheia atrasada. O efeito, assim como em outras passagens, é de flutuação (veja Evans, 1936, p.226), isto é, a "neutralidade temporal 'caleidoscópica'" descrita anteriormente, a qual mais uma vez pode ser alcançada por meio do estudo isolado dos dois sistemas e a sua posterior combinação dentro de um vácuo métrico.

É significativo que tantas passagens como essa ocorram no conjunto: eu poderia até me aventurar a descrevê-las como um dispositivo unificador, semelhante aos outros motivos mais convencionais que "impregnam a música". Ao contrário de suas contrapartes,

entretanto, esses "motivos" rítmicos podem ser realizados apenas na performance: eles não apenas desafiam uma notação precisa, como também seus poderes unificadores são ativados somente na medida em que a música recebe vida na forma de som. Neste sentido, a performance assume novamente o manto da análise, apto a iluminar aspectos da estrutura musical que não podem ser totalmente compreendidos ou representados no papel.

Assim como em qualquer "análise", diferentes interpretações são naturalmente possíveis (veja Cone, 1968, p.34; e Schmalfeldt, 1985, p.28): a minha não é, de forma alguma, a única disponível. Mesmo assim, como nos andamentos proporcionais hipotéticos discutidos anteriormente, temos aqui razões convincentes que favorecem a abordagem interpretativa aqui proposta – isto é, a maximização da ambiguidade e das tensões internas dentro de um vácuo métrico no qual não opera nenhuma barra de compasso. Estas razões têm a ver com o contexto histórico e com as possíveis origens da técnica rítmica de Brahms, as quais serão exploradas na parte final deste texto.

As Fantasias Op. 116, a arte da improvisação e a "prática de performance histórica"

O título desde conjunto – *Fantasias* – tem inspirado considerável especulação: suas implicações são exploradas, por exemplo, em Dunsby, 1983, e Kraus, 1990, principalmente em relação à forma e à harmonia. Embora tenha sido definido no final do processo composicional, aparentemente devido a um conselho de Kalbeck (1910, p.195), o título resume apropriadamente a abordagem aqui delineada quanto ao ritmo, que em muitos aspectos é de fato como uma fantasia. Embora as liberdades formais e tonais tenham sido os elementos mais amplamente reconhecidos da improvisação dos séculos XVIII e XIX, a liberdade rítmica é um componente de igual importância estilística, principalmente na fantasia livre, o gênero de improvisação *par excellence* notável pela ausência de barras de compasso e pela métrica não-especificada, o que lhe permitiu sondar as profundezas da expressividade que eram inexequíveis em composições "ordinárias". C. P. E. Bach escreve no *Versuch*:

> As fantasias livres sem divisões de compasso tendem a ser especialmente vocacionadas para a expressão dos afetos, já que cada métrica carrega uma certa compulsão em si mesmo. Para fins de comparação, considere o recitativo acompanhado, no qual o andamento e a métrica são frequentemente alterados a fim de agitar e acalmar os afetos rapidamente alternantes. A fórmula de compasso é, em muitos casos, mais uma questão de convenção notacional que um fator determinante para a execução. É um mérito distinto da fantasia que, sem a interferência de tais armadilhas, ela possa realizar os objetivos do recitativo no teclado com liberdade completa e imensurável. ([1762] 1949, p.153).

Isto não significa que a fantasia livre era ritmicamente ilógica: Bach também enfatiza que "embora não sejam empregadas barras de compasso, o ouvido demanda uma relação definida na própria sucessão e duração dos acordes [...] e o olho demanda uma relação nas durações das notas de forma que a peça possa ser escrita" (p. 430). Portanto, assim como ocorre com a harmonia e a forma, as liberdades rítmicas na fantasia livre aparentemente eram exercidas de forma ordenada. Isto era consistente com o princípio do *vernünftige Betrügerey* (decepção racional) que está no coração da prática de improvisação de Bach.

Esses trechos extraídos do *Versuch* se aplicam com uma precisão quase milagrosa às *Fantasias* Op. 116 de Brahms, aludindo à qualidade rítmica essencial das passagens livres discutidas neste ensaio, e que se desenvolvem sobre um "plano de fundo" provido pelo esquema de andamentos proporcionais e, em menor escala, pela fórmula de compasso indicada. A relevância dos comentários de Bach não é de todo surpreendente: a técnica rítmica de Brahms pode ser ligada a Bach através de Beethoven, cuja música improvisada revela pontos de contato importantes com Bach, não apenas em termos de forma e tonalidade, mas também em termos de ritmo (principalmente nas últimas sonatas fortemente "improvisatórias" para piano: por exemplo, o Largo da Op. 106; as interrupções do Adagio Espressivo no primeiro movimento da Op. 109, bem como suas contrapartes na Variação 6 no último movimento; e, sobretudo, o Adagio ma non troppo e *Recitativo* da Op. 110, com seu conhecido *Bebung*[25]). Embora a fantasia livre tenha declinado como um gênero independente no início do século XIX, seu espírito foi perpetuado por Beethoven, tendo sua assimilação do "improvisado" na música escrita uma influência incalculável tanto na improvisação quanto na composição no decorrer do século XIX – certamente um de seus legados mais importantes. A técnica rítmica de Brahms é apenas um exemplo dessa influência.[26] A conexão aqui proposta entre o ritmo na fantasia livre e nas *Fantasias* Op. 116 é, possivelmente, apenas uma parte do quadro: a conexão poderia também ser relevante para toda a música de Brahms. De qualquer forma, valeria a pena explorar mais profundamente se este aspecto seminal da técnica composicional "progressiva" de Brahms,[27] bem como

25 N.T.: do alemão: trêmulo.

26 Outras influências na técnica rítmica de Brahms incluem Schumann e J. S. Bach; veja Epstein (1979) e Frisch (1990) para discussão. Estudos sobre as conexões entre C. P. E. Bach e Beethoven são citados em Clark (1988). Quanto à conexão entre Brahms e Bach, Brahms editou anonimamente três concertos para teclado e duas sonatas para violino e teclado de Bach, e admirava abertamente sua música em geral, da qual possuía várias partituras.

27 Note a seguinte advertência de Schoenberg ([1946] 1975, p.131): "Quando Brahms solicitava que uma mão do pianista toque dois ou quatro enquanto a otra toque três, as pessoas não gostavam disso e diziam que as deixavam enjoadas. Mas isso foi provavelmente o início da estrutura polirrítmica de

muitos dos aspectos do seu estilo (incluindo os andamentos proporcionais), foi de fato retrospectivo em sua essência.

Referências

BACH, C. P. E.. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* [*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*]. [1753, 1762]. Trad. por W. J. Mitchell, 1949.

BERRY, W.. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1989.

CAI, C.. *'Brahms' short, late piano pieces – opus numbers 116-119: a source study, an analysis and performance practice*. Dissertação de mestrado. Boston University, 1986.

_____. "Brahms's pianos and the performance of his late piano works". *Performance Practicve Review*, 1989, Vol. 2/1, pp. 58-72.

CLARK, S. L.. "C. P. E. Bach in literature: a bibliography". In: CLARK, S. L. (Ed.). *C. P. E. Bach Studies*. Oxford: Clarendon, 1988, pp. 315-335.

CONE, E. T.. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton, 1968.

_____. "The pianist as critic". In: RINK, J. (Ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 241-253.

COOK, N.. "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, 1995, pp. 105-125.

COOPER, G.; Meyer, L.. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

DUNSBY, J.. "Editorial". *Music Analysis*, 1982, Vol. 1/1, pp. 3-8.

_____. "The multi-piece in Brahms: Fantasien Op. 116". In: PASCALL, R. (Ed.). *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 167-189.

_____. "Guest editorial: performance and analysis of music". *Music Analysis*, 1989, Vol. 8/1-2, pp. 5-20.

EPSTEIN, D.. *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1979.

_____. "Tempo relations: a cross-cultural study". *Music Theory Spectrum*, 1985, Vol. 7, pp. 34-71.

_____. "Brahms and the mechanisms of motion: the composition of performance". In: BOZARTH, G. (Ed.). *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*. Oxford: Clarendon, 1990, pp. 191-226.

_____. *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. New York: Schirmer Books/Macmillan, 1995.

_____. "A curious moment in Schumann's Fourth Symphony: structure as the fusion of affect and intuition". In: RINK, J. (Ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 126-149.

EVANS, E.. *Handbook to the Pianoforte Works of Johannes Brahms*. London: Reeves, [1936].

muitas obras contemporâneas".

FINSON, J.. "Performing practice in the late nineteenth century, with special reference to the music of Brahms". *Musical Quarterly*, 1984, Vol 70/4, pp. 457-475.

FORTE, A.. "The structural origin of exact *tempi* in the Brahms-Haydn Variations". *The Music Review*, 1957, Vol. 18/2, pp. 138-49.

FRISCH, W.. "The shifting bar line: metrical displacement in Brahms". In: BOZARTH, G. (Ed.). *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*. Oxford: Clarendon, 1990, pp. 139-163.

GABRIELSSON, A.. "Timing in music performance and its relations to music experiente". In: SLOBODA, J. A. (Ed.). *Generative Processes in Music*. Oxford: Clarendon, 1988, pp. 27-51.

HOWELL, T.. "Analysis and performance: the search for a middleground". In: PAYNTER, J. et. al. (Eds.). *Companion to Contemporary Musical Thought*. London: Routledge, 1992, Vol. II, pp. 692-714.

KALBECK, M.. *Johannes Brahms*. 2ª edição. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1910 (Vol. III), 1915 (Vol. IV).

KOLISCH, R.. "Tempo and character in Beethoven's music". *Musical Quarterly*, 1943, Vol. 29/2-3, pp. 169-187 e 291-312.

KRAUS, D.. "Brahms' op. 116: das Unikum der sieben Fantasien". In: HOFMANN, K.; HOFMANN, R. (Eds.). *Brahms-Studien*, Vol. VIII. Hamburgo: Patriotische Gesellschaft, 1990, pp. 49-60.

LESTER, J.. "Performance and analysis: interaction and interpretation". In: RINK, J. (Ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 197-216.

LEWIN, D.. "Brahms, his past, and modes of music theory". In: BOZARTH, G. (Ed.). *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*. Oxford: Clarendon, 1990, pp. 13-27.

MASTROIANNI, D.. "Elements of unity in Fantasies, opus 116 by Brahms". Dissertação de Mestrado: Indiana University, 1970.

MATTHEWS, D.. *Brahms Piano Music*. London: BBC, 1978.

MCCORKLE, M.. *Johannes Brahms: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*. Munich: Henle, 1984.

MENDEL, A.. "A note on proportional relationships in Bach tempi". *The Musical Times*, 1959, Vol. 100, pp. 683-685.

_____. "A brief note on triple proportion in Schuetz". *Musical Quarterly*, 1960, Vol. 46/1, pp. 67-70.

MUSGRAVE, M.. *The Music of Brahms*. London: Routledge and Kegan Paul, 1985.

NARMOUR, E.. "On the relationship of analytical theory to performance and interpretation". In: NARMOUR, E.; SOLIE, R. A. (Eds.). *Explorations in Music, the Arts, and Ideas*. Stuyvesant, New York: Pendragon, 1988, pp. 317-340.

RINK, J.. Resenha sobre BERRY, 1989, in *Music Analysis*, 1990, Vol. 9/3, pp. 319-339.

_____. "Chopin's Ballades and the dialectic: analysis in historical perspective". *Music Analysis*, 1994, Vol. 13/1, pp. 99-115.

_____. "Authentic Chopin: history, analysis and intuition in performance". In: RINK, J.; SAMSON, J. (Eds.). *Chopin Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 214-244.

RINK, J. (Ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University

Press, 1995.

ROTHSTEIN, W.. "Analysis and the act of performance". In: RINK, J. (Ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 217-240.

SCHMALFELDT, J.. "On the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5". *Journal of Music Theory*, 1985, Vol. 29/1, pp. 1-31.

SCHOENBERG, A.. "Criteria for the evaluation of music". In: *Style and Idea*, ed. L. Stein, trad. L. Black. New York: St. Martins Press, [1946] 1975, pp. 124-136.

ZASLAW, N.. "Mozart's tempo conventions". In: *Report of the Eleventh [IMS] Congress Copenhagen 1972*. Copenhagen: W. Hansen, 1974, pp. 720-736.