

# **Fantasias Opus 116 de Johannes Brahms: análise para intérpretes**

**Zélia Chueke**

**Fantasien op.116  
by Johannes Brahms:  
analysis for performers**

**Resumo:** Averso ao virtuosismo cultuado na Europa do século XIX, Brahms permaneceu fiel à busca pela perfeição, exigindo de intérpretes e ouvintes um outro tipo de virtuosidade: o da escuta atenta, sem a qual perde-se a essência de sua obra, que influenciou significativamente a produção musical do século XX, inspirando toda uma geração de compositores, a exemplo de Schönberg. As Fantasias op.116 são reflexo desta caminhada consciente e de sua modernidade, combinando passado e futuro num discurso musical sofisticado e intenso. O presente artigo registra a abordagem da autora, enquanto pianista, destas sete peças publicadas intencionalmente como uma obra única. A relação entre a análise musical e a construção da performance documentada para fins da disciplina Analysis for Performers ministrada por Carl Schachter no Mannes College of Music durante a primavera de 1996, foi enriquecida por preciosos comentários anotados por este grande mestre no documento original, traduzido e editado para fins desta publicação.

**Palavras-chave:** Brahms, análise, interpretação.

**Abstract:** Contrasting with the virtuosism cultivated in 19th century Europe, Brahms remained faithful to his search for perfection, demanding from performers and listeners another kind of bravura: attentive listening, without which we miss the essence of his work, which undoubtedly influenced 20th century musical production, inspiring a whole generation of composers, starting with Schönberg. The Fantasien Op.116 reflect this searching process and the modernity of his music, combining past and future in a sophisticated and intense musical discourse. This article presents the author's approach, as a pianist, to these seven pieces intentionally published as one whole work. The relationship between musical analysis and performance documented for the Analysis for Performers' class taught by Carl Schachter at Mannes College of Music during the spring of 1996, was enriched by his precious comments in the original paper, translated and edited for this publication.

**Keywords:** Brahms, analysis, interpretation.

## Considerações preliminares

**E**m meio às diversas mudanças que ocorreram na Europa durante o século XIX do ponto de vista político e social, o contexto artístico também sofreu metamorfoses. No que diz respeito aos músicos, estes deixaram de ser servidores da aristocracia, impondo-se enquanto indivíduos, com gostos e interesses diferentes, ganhando o respeito da sociedade. Instrumentistas virtuosos entretinham o público exibindo suas habilidades técnicas no palco; muitos deles, sendo também compositores, escreviam obras com o propósito de preencher este tipo de expectativa. Brahms, ao contrário, era fortemente avesso ao fato de se privilegiar o lado superficial da virtuosidade; se é verdade que algumas de suas peças revelam-se extremamente difíceis tecnicamente, isto se deve ao fato de que cada passo de sua história composicional é resultado de uma contínua busca de perfeição, que inclui a exploração de todo o potencial do instrumento para o qual compunha. Nesse processo ele desenvolveu um tipo de idioma musical que requer um certo esforço para ser ouvido, mesmo na atualidade, o que talvez explique o fato de sua música não ter sido bem aceita por muitos de seus contemporâneos.

Nas *Fantasias op.116* fica evidente que Brahms estava totalmente à vontade com o seu próprio estilo e seus princípios; nada era mais importante do que a música. Esta peça encoraja o performer a desenvolver uma musicalidade refinada, traduzida em qualidade de som, simplicidade e sinceridade de expressão.

Somados ao meu período de aperfeiçoamento em Viena (1986-1988), os quinze dias como *Artist in Residence* na *Brahmshaus* em Baden-Baden, foram uma oportunidade preciosa para aprofundar meu conhecimento do compositor e de sua obra: o rico acervo de livros,

partituras e gravações, o piano disponível para experimentar sua música, além das conversas com Herr Abel, diretor da *Brahms Gesellschaft* naquela cidade, que falava sobre Brahms como se o tivesse conhecido pessoalmente. O seminário de Brahms do qual participei no *Mannes College of Music*, ministrado por Dr. Michael Griffel durante a primavera de 1995, inspirou-me a incluir as *Fantasias Opus 116* no meu recital de mestrado, assim como no documento à ele relacionado, produzido no contexto das aulas de *Análise para Intérpretes* ministradas por Dr. Carl Schachter na mesma instituição.<sup>1</sup>

## As Fantasias op.116 como um todo

Um dos aspectos explorados neste artigo é o da peça considerada como um todo, o que, do ponto de vista do performer, influencia significativamente o tipo de abordagem. Composta em 1892, é um dos únicos três casos de peças agrupadas pelo próprio Brahms sob um mesmo título; os outros dois casos são os *Intermezzi* op.117 e as Baladas op.10. De acordo com Walter Frish (1990, p.337), o op. 116 é um dos casos mais convincentes, entre as últimas coleções, para ser considerada um todo coerente.

Malcom McDonald (1990, p.357) compara essa peça à uma sonata em vários movimentos, com o *Capriccio* em Sol menor (nº 3), servindo como um breve mas poderoso *scherzo* e os outros três *Intermezzi* (do 4 ao 6) como um movimento lento em Mi Maior, com um contraste central (nº 5) em Mi menor. Este conceito inspirou o plano tonal apresentado na figura 1.

Max Kalbeck (1914, p.286) sugere que as peças estão contidas umas nas outras como um enxerto (em alemão: *Tochterplanze*) e Jonathan Dunsby (1983) cria o termo “multipeça”<sup>2</sup>, confirmando a influencia que a abordagem da obra à partir deste conceito exerce sobre o processo de escuta/interpretação durante a preparação da performance<sup>3</sup>. Assim, ao final do primeiro *Capriccio*, o *Intermezzo* seguinte já começa a soar no ouvido do performer como uma consequência natural até o final do último *Capriccio*, completando a mensa-

1 Este artigo é uma tradução editada do trabalho que inclui as anotações deste professor, discípulo de Salzer e autoridade incontestável, precursor da análise *schenkeriana* nos Estados Unidos.

2 Jonathan Dunsby, “The Multipiece in Brahms, Fantasia Opus 116”, in: *Brahms: Biography Document and Analyses and Analytical Studies*, ed. Robert Paschal. Cambridge: CUP, 1983.

3 Este processo é descrito detalhadamente em: Zélia Chueke, *Stages of Listening during preparation and execution of a piano performance*. University of Miami, 2000. UMI 9974800. O primeiro experimento realizado a partir do modelo sugerido foi apresentado no ISPS 2011 em Toronto (<http://www.legacyweb.rcm.ac.uk/cache/f10026754.pdf>), com a colaboração da pianista Stephanie Freitas, então aluna do PPGMúsica da UFRGS.

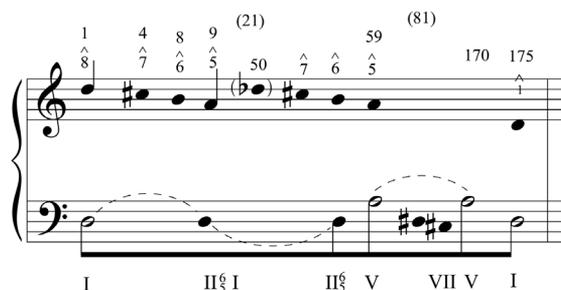


Figura 1 – Plano tonal das Fantasias op.116 de Brahms

gem musical. A performance do todo deve refletir os contrastes contínuos de humor e de tempo dentro de cada peça e de uma peça para outra. O performer, como um ator, experiencia diferentes papéis numa mesma trama, que descobre ao percorrer o texto musical, construindo assim sua interpretação. Com base nesta premissa, combinam-se aspectos característicos de cada peça, como por exemplo o acorde de supertônica no *Intermezzo* n°1 e pontos que reforçam a relação entre elas, como o desenho de terças descendentes, presentes em quase todas as peças.

## As partes da trama

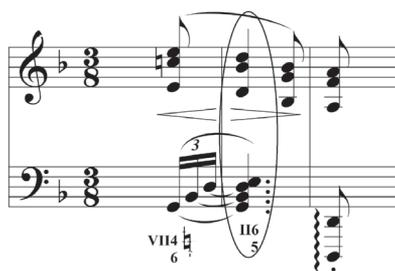
### Erstes Heft

A peça inicial em ré menor, ilustra bem o termo *Capriccio*: “ligado a peças curtas, nas curtas energéticas e extrovertidas”<sup>4</sup>. Brahms atribue-lhe o caráter *Presto Enérgico*, que retorna toda vez que o tema principal é ouvido. Num primeiro olhar, os primeiros compassos podem sugerir uma peça virtuosística, mas a paixão que emana dessa abertura é a impressão mais forte.

4 Larry Todd, “Brahms from Classical to Modern”, *19th Century Piano Music*, New York: Schirmer Books, 1990, p.336.

Exemplo 1: Cabeça do tema principal do *Capriccio* n°1

A abertura em oitavas e notas repetidas em terças descendentes é fraseada por sobre as barras de compasso. O motivo de hemíolas<sup>5</sup>, o *sf* no terceiro tempo (comp.4-6) e o ritmo sincopado criam uma grande ansiedade, atingindo o clímax no acorde de sétima sobre a supertônica em primeira inversão no primeiro tempo do oitavo compasso. A tensão concentrada neste acorde é preparada pelo acorde de nona maior sobre a subtônica em terceira inversão, que o antecede. Segundo Schachter<sup>6</sup>, trata-se de uma *apoggiatura* do acorde de segundo grau. O exemplo 2 abaixo, ilustra esta passagem.



Exemplo 2: ponto climático do tema principal

A indicação de dinâmica nesta passagem corrobora os comentários de Fanny Davies sobre a intenção de Brahms com esse tipo de indicação. Segundo ela, “o sinal  $\langle \rangle$  [...], acontece freqüentemente quando o compositor quer expressar uma grande sinceridade e calor, aplicadas não apenas ao som, mas também ao ritmo. Davies relata que ele se debruçava não somente numa nota, mas na idéia como um todo, como se ele não quisesse se afastar de sua beleza. Preferia demorar num compasso ou numa frase mais do que desperdiçá-la, executando-a num tempo metronômico.”<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Esta poderia ser a explicação para a edição de M.Mayer-Mahr, que adota  $\frac{3}{4}$  como fórmula de compasso para este *Capriccio*. cf. Johannes Brahms, *Fantasias Opus 116*, London: Alfred Lengnick & Co. N° 619.

<sup>6</sup> No documento original: “better heard as *apoggiatura* to the  $\text{II}^{\frac{6}{5}}$ ”.

<sup>7</sup> cf. Walter Wilson Cobbett, ed. *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. S.v. “Brahms”. London: Oxford University Press, 1930, p.182.

Nem a tensão (comp. 8) e nem o acorde de tônica (comp.9) são suficientes para segurar a “torrente” do material sonoro na reapresentação do mesmo trecho, chegando desta vez à uma “valsa vienense” (comp.17- 20), que se conecta por sua vez à uma nova idéia (em Fá Maior) que apresenta cromatismo em movimento sincopado em contraponto entre o baixo e a voz do meio nos acordes da mão esquerda. Esta passagem nos leva do V ao I (comp.21- 24), como indicado no exemplo 3 abaixo, descansando na dominante (comp. 25-26) e a seguir, no acorde de sétima sobre a super- tônica (comp. 27-28).

Exemplo 3: movimento sincopado e cromatismo no contraponto entre os compassos 21 à 24

O acorde de tônica começa a sequência seguinte: a fluência é mantida em *ben legato*, *p*<sup>8</sup>, numa emoção cada vez maior, que se introduz no segundo tema (comp. 37-53); o acento é transferido para a segunda colcheia do compasso, com o *dó* funcionando como a tônica de *Dó* menor (comp. 37- 40) e também como a dominante de *Fá* menor (comp.41-53), como ilustra o exemplo 4.

Exemplo 4: *Dó* m/*Fá* m (comp. 35 à 45)

8 BRAHMS, J. *Fantasien op. 116*. München: G. Henle Verlag, 1952. *Lea Pocket Scores* não inclui *ben legato*, apenas o *p*; Grant Johannesen (Mannes College, NY, 1996) anotou *pp* em minha partitura.

A meta é mais uma vez o acorde de sétima sobre o segundo grau, *sf*, sustentado por três compassos (comp.56-58), depois de uma breve respiração sobre uma cadência perfeita em Fá menor (comp.53-55), confirmando e reforçando a intensidade resultante da sustentação deste mesmo acorde indicada pelo sinal < > em passagens anteriores (comp. 8 e 16).

O primeiro tema retorna, iniciando a seção B; o motivo principal é apresentado na dominante de Ré menor seguida de uma variação em Lá menor (comp.67-82). O espírito do *presto enérgico* é amenizado pelas indicações de dinâmica, pelo *staccato*, pelos intervalos de segunda maior e menor fraseados de forma breve, alternando-se entre os baixos dos acordes nas mãos direita e esquerda e finalmente na meia cadência em Lá menor (comp.79), seguida de um acorde de Dó# menor (comp.82). Segundo as correções de Schachter este acorde de sétima da medianta é simplesmente um contraponto, um acorde de passagem; a escolha de uma destas interpretações vai interferir diretamente na execução<sup>9</sup>. Ao classificá-lo, dando-lhe uma identidade, enfatizamos sua função “questionadora”, criadora de expectativa, que interrompe o trecho singelo e quase lúdico descrito acima. Como acorde de passagem, olhamos adiante, à repetição do desenho que se repete, em *pp* na tonalidade de dó# menor e de (comp. 81-88), sol# menor (comp. 89-92) e si bemol menor (comp. 93-112). Apesar da “brincadeira”, uma certa ansiedade, embora discreta, é ainda perceptível nesta passagem, devido aos acentos sobre o mi# nos terceiros tempos (comp.86- 88). Muitas das peças do Op.116, e ainda outras do mesmo compositor, apresentam este procedimento de variação em que o tema tem um ou mais elementos constantemente modificados, evocando o conceito de *developing variation* introduzido por Schönberg (1984, p.129 e165 ).

Conservando este humor mais sereno, o segundo tema aparece na tonalidade de si bemol menor com pedal de tônica (comp. 103-123). O cromatismo descendente nos leva à dominante de si bemol Maior (comp.123-132), repetindo o cromatismo dos compassos 21 a 37 sobre o acorde de dominante. Atingimos neste ponto um acorde de sétima sobre a supertônica (comp. 138-139), como ilustra o exemplo 5.

A passagem que se segue, em Fá - Carl Schachter em suas anotações, recomenda não se determinar o modo Maior ou menor<sup>10</sup>, traz de volta os *sforzandi* ouvidos na seção A (cf comp.37- 53) e que não estão presentes na seção B (cf comp.103- 123). Esses *sforzandi* constroem o retorno do caráter enérgico da seção A (comp. 177), depois de uma cadência em Sol menor (comp.165-166) em *ff*, e uma cadência em Lá Maior, que se impõe (comp. 167-170) pela expectativa criada pela sustentação do acorde de sétima por três compassos,

9 cf documento original: “Again I prefer a contrapunct (passing) interpretation”.

10 cf. documento original: “F; not “really “in” F minor”.

Exemplo 5: compassos 138 à 139 do *Capriccio* n° 1

Exemplo 6: finalização antecedendo a Coda (comp.170- 174)

como mostra o exemplo 6. O acorde de tônica em Lá Maior atua como a dominante de Ré menor, retornando através de uma cadência perfeita ao tema principal.

O efeito virtuosístico deste primeiro tema se torna mais intenso devido ao *stringendo*, que começa no compasso 190, quando o motivo de hemíola é ouvido sobre o acorde de dominante chegando a cadência perfeita (comp.206-207). Apesar do aspecto virtuosístico, ainda se trata de uma peça intimista; como Dennis Mathews (1978, p.60) escreveu muito sensivelmente, “ela reflete mais do que promove a forma da virtuosidade”, confirmando o que Richard Specht (apud MATHEWS, p.60) dizia sobre Brahms: “ele sempre tocava como se ele estivesse sozinho; esquecia completamente do público”.

O próximo *Intermezzo* é facilmente antecipado no ouvido do performer como uma suave reação na tonalidade da dominante, Lá menor. É menos impressionante tecnicamente e na verdade nenhuma dificuldade técnica deveria ser percebida. Os primeiros compassos que apresentam o tema (comp.1- 9), e a variação que se segue (comp. 10-18) precisam ser construídas cuidadosamente em nuances de *p* e *pp*, e os grupos de dois contra os grupos de três não podem interromper a fluência. É importante chamar atenção para o fato de que a

idéia temática principal é apresentada primeiramente em caráter *sostenuto*, sugerido pelas mínimas (comp. 1-8). O *Andante* é efetivamente sentido na primeira variação que se segue nos compassos 10 a 18. A mesma naturalidade de execução é requerida nessa segunda seção, principalmente entre os compassos 19 e 50, apesar da extensão dos intervalos na mão direita. A passagem é toda em *p* e *legato*, devendo criar uma atmosfera de sonho. A linha melódica é delineada por intervalos melódicos de segundas, terças (e uma quarta diminuta no comp. 24) em oitavas diferentes criando a idéia de um diálogo entre uma voz mais alta e uma voz mais baixa, criando uma polifonia linear, exemplo 7.



Exemplo 7: polifonia linear. *Intermezzo* n°2, comp. 24-29

Embora essa seção funcione como um *trio*, não deve quebrar a continuidade do discurso. Não é difícil fazer com que a peça inteira flua se tivermos em mente que não existe nenhuma modulação efetiva, exceto talvez na seção A', cuja introdução é apresentada no modo maior (comp. 51-60) mas não o suficiente para se exigir uma mudança de armadura de clave.

O *Capriccio* n° 3 é em sol menor e nos traz de volta o caráter extrovertido, *Allegro passionato* e, como o n°1, começa com uma sequência de terças descendentes. Considerada uma das peças mais intrigante deste grupo de sete, soa quase como que independente das outras. Nestes termos, se considerarmos uma performance parcial da Opus 116, baseada inclusive em minha experiência pessoal, tocar as três primeiras peças sozinhas pode ser bastante satisfatório. De certa forma o próprio Brahms<sup>11</sup> sugeriu isto na página título da primeira edição: *Erstes Heft* (primeiro caderno): n°s. 1, 2, 3 ; *Zweites Heft* (segundo caderno): n°s. 4, 5, 6.

O primeiro elemento temático, que dá origem à toda a seção A (comp. 1-4), adquire cores diferentes a cada momento que é ouvido; este efeito é criado por pequenas variações na cabeça do tema. O *sf* sobre o acorde no segundo tempo, ilustrado no exemplo 8a, reaparece com indicação de acento nos dois tempos e o sinal de *sf* na primeira nota da linha do baixo no contratempo, como mostra o exemplo 8b. Outra variação importante é a que acontece no comp. 13, onde a ampliação – o tema ori-

11 Johannes Brahms, *Fantasien für Pianoforte Opus 116*, Berlim: Simrock, 1892.

ginal em colcheias é apresentado em semínimas – valoriza o caráter *appassionato*. O exemplo 8c ilustra este aspecto.



Exemplo 8 a:: cabeça do tema; Exemplo 8b: variação (comp. 5); Exemplo 8c: ampliação (comp.13-14)

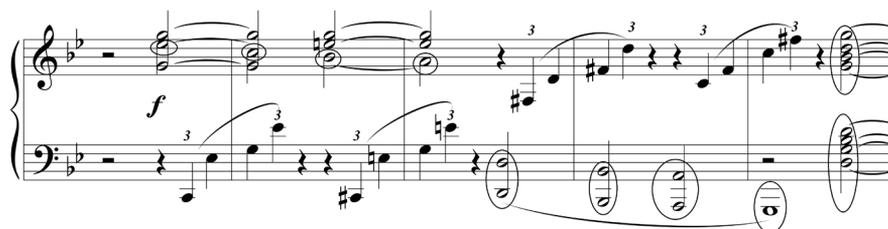
O elemento de ligação entre estes dois eventos cria um efeito organístico com um movimento intenso em colcheias nas duas mãos em uníssono, *f* e *molto legato* (comp. 9- 12). A linha melódica na voz superior em movimento ascendente sustenta o estilo apaixonado, como indicado no exemplo 9 abaixo. O mesmo efeito reaparece mais adiante (comp. 21- 28).



Exemplo 9: efeito organístico e linha melódica distribuídos em quatro planos sonoros

Ainda uma variação do tema principal, desta vez num caráter climático – ampliação em mínimas - constrói a cadência perfeita em sol menor concluindo a seção A. Ouvida na voz intermediária na mão direita (comp. 29-31)<sup>12</sup>, a linha melódica é respondida no baixo (comp. 32- 35), como ressaltado no exemplo 10 que se segue.

<sup>12</sup> LEA *Pocket Scores* apresenta um erro de edição: Mi bemol- mi bemol- si bemol- lá, ao invés de mi bemol – dó- si bemol-lá.[cf. NY: LEA Pocket Scores, 1955, p.54.]



Exemplo 10: conclusão climática da primeira seção

A seção do meio, *Un pouco meno Allegro*, tem a nobreza de um hino, sem deixar de lado a paixão do *Allegro* anterior. Representativo da introspecção apaixonada de Brahms, soa muito simples, os acordes são redondos e profundos, sempre em movimento horizontal levando ao clímax, no compasso 59 que começa a ser construído consistentemente com o diálogo entre a mão direita e da mão esquerda, compasso 55. O acorde de sétima da sensível com a terça abaixada resolve na tônica já dentro do *diminuendo* retornando ao tema principal desta seção, como vemos no exemplo 11.



Exemplo 11: momento climático antecipando a reexposição da seção A

O tempo 1 soa ainda mais apaixonado, o efeito organístico aparece em arpejos com extensão mais ampla (comp. 79- 83), levando a uma ardente rerepresentação do motivo principal (comp.73-84). A cadência final (comp. 99-104), apresenta o mesmo diálogo da exposição com o acorde da tônica arpejada.

### **Zweiytes Heft**

#### **Intermezzi 4 e 5: células e suas variações**

O acorde da tônica do *Capriccio* anterior como que “desliza” até o acorde de tônica de mi Maior que começa o *Intermezzo* n° 4. Este não é o único ponto que conecta as duas peças; a variação do tema principal do n° 4 (comp.15-16 e 52-54), ilustrada abaixo no exemplo 12, é evidentemente relacionada com a abertura do *Capriccio* anterior. Esta sugestão foi especificamente aprovada por Carl Schachter<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Anotação no documento original : “ Yes “.



Exemplo 12: variação do motivo principal do Intermezzo n°4 (comp. 15-16)

Este *Intermezzo* é um dos grandes desafios da Opus 116 do ponto de vista do performer, porque explora o teclado inteiro, construindo longas linhas a partir de uma célula principal, em *Adagio*. Cada uma destas células deve ser internamente conectada; não pode haver nenhum acento fora do lugar, e cada colocação precisa soar natural e significativa. A qualidade do som, condição *sine qua non* para a execução de todas as obras de Brahms, torna-se especialmente relevante nesta peça, devendo ser trabalhada cuidadosamente para se valorizar a constante mudança de cores. O cruzamento das mãos na execução do elemento temático que se repete por toda peça, exige grande concentração para que se obtenha a intensidade sonora apropriada. Esta pequena célula aparece com funções diferentes, cada uma originando um motivo diferente com sentido suspensivo (comp.1-2; 4-5; 14-15), até completar a linha melódica, trazendo um caráter mais conclusivo, como uma declaração final, cadências perfeitas em G# menor (comp. 32-33), como ilustram os exemplos 13 a e b abaixo, e mais tarde em dó# menor (comp. 49-50), além de uma meia-cadência (comp.56-57), preparando a coda.

Exemplos 13 a e b: célula principal e sua ampliação em caráter conclusivo

Dois outros elementos temáticos são apresentados no início da peça e reintroduzidos de formas variadas em diferentes tonalidades. O primeiro é desenvolvido numa linha melódica em terças descendentes em mi menor (comp.10-14), ilustrado no exemplo 14 a seguir, reaparece em dó# menor (comp.26), e mais tarde em sol# menor (comp.32) em movimento descendente sincopado, em segundas maiores e menores.

Exemplo 14: segundo elemento temático e desenvolvimento (comp.10-14)

No terceiro elemento temático a melodia fluente é construída por acordes quebrados, *dolce, una corda*, com um acompanhamento arpejado na mão esquerda em mi menor (comp. 37-40) - como podemos verificar no exemplo 15 abaixo - indo para lá Maior (comp. 41), e dó# menor (comp.43).

Exemplo 15: *dolce, una corda*

Uma diminuição deste elemento é ouvida no final da peça (comp.61-66), levando à coda em mi Maior (comp.67).

Assim como o segundo *Intermezzo*, o nº4 é uma peça reflexiva, mas a seção do meio ilumina esta extrema introspecção, ilustrando perfeitamente o comentário de Malcom McDonald (1990, p.356) sobre os op. 116 e 119 apresentados como os grandes desafios interpretativos do repertório. Segundo o autor, “o objetivo precisa ir muito além dos termos técnicos e criar o ambiente necessário para essa intimidade compartilhada”.

O material sonoro ouvido no *Intermezzo* n° 5 em mi menor é originário de uma única célula rítmica, formada por duas colcheias e uma pausa de colcheia. Carl Schachter chama atenção para o fato de que a relação entre o si e o dó bequadrado reflete a relação entre o si e o si# no n° 4<sup>14</sup>, como podemos verificar no exemplo 16.

Na primeira sessão ouvimos appoggiaturas que transpõem as barras de compasso. As primeiras notas ficam nos tempos fortes e a melodia alterna entre as partes superiores e inferiores dos acordes num movimento combinado. Poder-se-ia considerar para efeitos de performance a redistribuição dos acordes entre as mãos evitando a posição incômoda sugerida pela notação; Schachter chama atenção para o fato de este procedimento iria influenciar na fluência da melodia, pois “algo se perde”<sup>15</sup>. O ideal é que se consiga encontrar a forma mais confortável de se “arranjar esses acordes nas mãos” seguindo a forma como estão notados na partitura e então trabalhar a fluência.

O caráter conclusivo do tema principal em mi menor (comp.1-2; veja exemplo 16 acima), se transforma em ansiedade criada pelos acordes diminutos de fá# (comp.4), sol# (comp.5), e lá (comp.6), e pela redução: a idéia que se apresenta primeiro repetindo quatro vezes a célula principal, se torna mais curta aproximando-se os acordes diminutos e intensificando a tensão que é aumentada pela linha cromática do baixo – sol #- lá- lá#-si, como mostra o exemplo 17 a seguir.

14 Anotação no documento original: “The B-C natural here reflects the B-B# of n°4”.

15 Anotação no documento original: “I think something is lost if we rearrange the chords!”





Exemplo 18: retorno do desenho inicial (comp. 25-28), *Intermezzo* n°5

O acorde de mi menor nos leva primeiramente a repetição da seção B, construindo a seguir o final da peça (comp.35). A harmonia de dominante é segurada até o último momento, indo para mi maior (comp. 37) e finalmente ouvimos a tônica, primeiro no baixo (comp.38) e depois na voz do meio (comp.39), como uma resolução tanto de fá como de dó sustenido. A cadência em mi Maior prepara o *Intermezzo* seguinte. Schachter comenta que um problema difícil deste *Intermezzo* n°5 é deixar clara a métrica no começo, apesar das ligaduras a cada duas notas somando-se isto ao fato dos acordes estarem nos tempos fracos<sup>17</sup>. A estabilidade sonora depende da estabilidade na execução. Dedos firmes e leves, valorizando os planos sonoros do contraponto; virtuosidade que não é percebida visualmente, mas pela escuta apurada.

## Preparando o *grand finale*

O *Intermezzo* n°6 em mi menor é extremamente contrapontístico; desde o começo ouve-se as diferentes vozes cantando juntas ou alternando melodias. Pode-se considerar as seções A (comp. 1-24) e A' (comp. 43-64) como seções "corais", e a seção B (comp.25-42), como uma seção solo que é ouvida de novo na coda (comp.57-64). Schachter chama atenção novamente para as notas si- si#-do# (ver exemplo 19 a seguir), relacionadas aos n°s 4 e 5<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> No documento original : "A difficult problem in N°5 is making the meter clear at the beginning despite the 2-note slurs + the chords on the pff-beats."

<sup>18</sup> Anotação no documento original : "Again B-B#-C# relates to N°s. 4+5".

**Andantino teneramente.**

Exemplo 19: *Intermezzo* n°6, tema. Linha melódica principal na voz intermediária em contraponto com o baixo

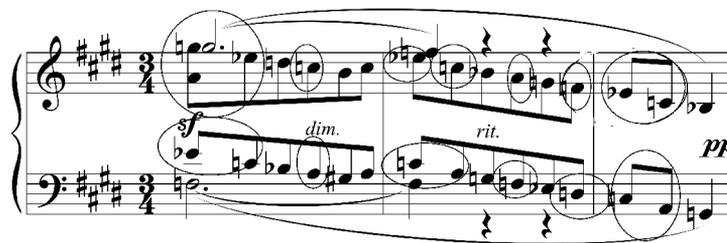
A primeira frase é suspensiva, terminando em meia-cadência em mi Maior. A frase conseqüente está fá# menor em movimento descendente e caminha em direção a um final em *sostenuto*, na tonalidade de dó# menor. O segundo tema, lembrando uma dança pastoral, em dó# Maior (comp.9-14), é inspirado na frase anterior, embora em movimento ascendente, seguindo a idéia de *developing variation* mencionada anteriormente. Também termina em *sostenuto* sobre um fá dobrado sustenido, em acorde de sétima diminuta (comp.12-14), retornando ao tema principal (comp.15) com um acorde de tônica em segunda inversão.

Dessa vez o final da segunda frase é ampliado. Depois de uma cadência autêntica em fá# menor (comp.17-18), somos surpreendidos por um acorde de sétima dominante com o fá natural (ao invés do esperado fá#); isso acontece no compasso 19. O acorde anterior, no compasso 18, prepara a suspensão da quinta que é ouvida dois tempos mais tarde. De fato é um acorde vizinho com os vizinhos da terça, da sétima e da raiz fundamental do acorde que começa uma linha cromática no baixo (mi- fá- sol bemol- sol natural), onde sol bemol é a enarmonia de fá#, levando a cadência perfeita em mi Maior (comp. 22), segundo ilustração no exemplo 20 abaixo.

Exemplo 20: cromatismo no baixo, enarmonia e cadência em Mi Maior finalizando a seção A do *Intermezzo* n°6.

Chegamos então à seção B em sol# menor sobre um acorde de medianta em segunda inversão (comp.23). Uma linha melódica lírica canta sobre cascatas de arpejos em hemíolas; duas vozes que dialogam. As barras de compasso podem ser completamente ignoradas, conservando-se no entanto a noção de respiração e fraseado com apoio em alguns tempos fortes. As articulações sugeridas pelas ligaduras de frase são extremamente importantes para trazer sentido a mensagem musical. A primeira frase nos deixa em suspense terminando num acorde de sétima da dominante em sol# menor (comp.32), que entra na segunda frase através da colcheia. O mesmo esquema é repetido desta vez com uma cadência conclusiva em sol# menor (comp.41-42), sustentando-se a tônica na voz superior. A cadência é precedida por um acorde de sétima da dominante de ré# menor em terceira inversão (comp.39-40). A tônica aparece no baixo apenas no último tempo da sessão; este tipo de conclusão “atrasada” é ouvida durante todas as fantasias Opus 116.

O caráter da seção intermediária pode ser comparada com a do segundo *Intermezzo*; duas seções que fluem, mas cujos contextos verticais dificultam a fluência. A repetição vem em *pp dolce* construindo o clímax através de um acorde de sétima da dominante de fá bastante surpreendente que foi ouvido no começo. No ponto climático (comp. 52), ouvimos mais terças descendentes, como mostra o exemplo 21 abaixo.



Exemplo 21: terças descendentes no ponto de tensão preparando para a coda do *Intermezzo* n°6

Voltamos à Mi menor através de um *diminuendo* e *ritenuto* em *pp sostenuto* atingindo a finalmente cadência perfeita (comp.56). A coda começa com acordes de medianta em Mi Maior e Fá# menor (comp.57), sugerindo extrema nostalgia. Através do *crescendo* sobre um pedal de dominante, chega-se ao *f* com um acorde de tônica em 2ª inversão, no terceiro tempo do compasso 60. A terça do acorde (sol) na voz superior é sustentada em síncope como uma suspensão preparada da quinta do acorde de sétima dominante que é escutado

no compasso seguinte. A quinta deste acorde torna-se a suspensão preparada da tônica, no acorde de tônica que se segue (comp. 62); observe-se o exemplo 22 abaixo.

Exemplo 22: finalização do *Intermezzo* n°6

Depois de chegar à tônica por movimento descendente em *pp rit.* (comp.57-62), o acorde de tônica em movimento ascendente em forma de arpejo (comp. 62-63), e o último arpejo no compasso 63, nos deixa a impressão de que a melodia desapareceu no ar como no *Intermezzo* n° 4.

### ***Grand finale***

O último *Capriccio* em ré menor soa como um “grand finale”; começa com terças descendentes que, como foi possível observar até agora é, dos elementos de unificação da peça, o mais evidente. McDonald (1990, p.356) nos chama atenção para “o material dos três *Capricci* modelado por cadeias de terças descendentes que também estão presentes de forma disfarçada nos outros movimentos”.

A primeira seção inteira alterna a harmonia de dominante de Lá menor e Ré menor, basicamente sobre acordes de sétima diminuta ; ouve-se igualmente e acordes de Sol menor e Fá menor (comp. 5-6). Na primeira frase a repetição de um célula rítmica em meio à subfrases cria o ambiente do *agitato*. Observe-se o exemplo 23 a seguir.

Allegro agitato  
3as desc. *f* bem marc. 3as desc.

Exemplo 23: introdução do *Allegro agitato*

Chega-se ao clímax na meia cadência em Ré menor (comp. 9-10) em síncope, movimento combinado. A segunda frase, que é basicamente a variação da primeira com uma diminuição do motivo temático, também termina com uma cadência suspensiva em Lá menor. A seção do meio (comp.21-46), deve ser tocada confortavelmente. A melodia principal canta em diversos registros, como num diálogo através das tercinas – estamos agora em compasso 6/8 -, divididas entre as duas mãos como ondas que entram umas nas outras em síncope, *legato*, *sustenuto* como ilustrado no exemplo 24 que se segue.

*p*

Exemplo 24: seção intermediária do *Capriccio* n°7 ; linha melódica dividida entre planos sonoros diferentes

A primeira frase também nos deixa em suspense; na tonalidade de Lá menor, inclui harmonia de dominante de Mi maior e Mi menor. Ouve-se nesta peça a mesma ambigüidade do *Capriccio* n° 3, alternando a tonalidade principal e a tonalidade da dominante. Esse caráter suspensivo continua e a segunda frase começa quando o acorde dominante de Lá menor (sétima em terceira inversão, comp. 28) resolve num acorde de tônica em segunda inversão. O clímax é construído pela repetição do mesmo motivo temático em Lá menor e Si menor, e finalmente em Sol# menor retornando a Lá menor num acorde de sétima da

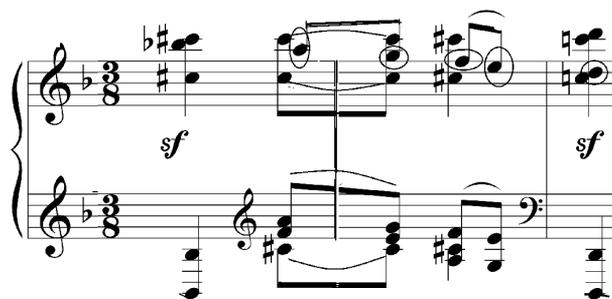
dominante (comp. 36), resolvendo num acorde de tônica na recapitulação da primeira frase (comp.37), levando-nos à uma cadência perfeita em Lá menor. Volta-se à segunda frase através de um acorde de sétima de Mi menor em segunda inversão, e a seção termina em Lá maior. É importante perceber as mudanças sutis de ataque indicadas durante essa seção. Primeiro os *staccatos* com ligaduras indicando um *portato*<sup>19</sup> (comp.21) seguido de *legato* (comp.22-28). E indicação de *sempre ben legato* combinado com as ligaduras (comp.29), e de novo *non legato* (comp.30-32), com indicação de *sostenuto sempre*. O *portato* retorna com os *staccatos* dentro das ligaduras (comp.33-35,37), *legato* (comp.36), *non legato* (comp.38-42). A primeira finalização mantém a linha melódica em *non legato*, mas na segunda vez uma linha mais longa constrói a cadencia perfeita em Lá Maior, dentro de duas grandes ligaduras de frase.

Uma seção em estilo de cadência nos leva à reprise. A linha melódica (comp.47-61) é basicamente construída por segundas (comp.48-50) e terças ascendentes (comp.52-54). O clímax é atingido através de *sforzandi* cumulativos (comp.54-57) seguidos de um *crescendo*, e *f* (comp.56-58). Uma harmonia de subdominante (tonicização) nos leva ao acorde de sétima sobre o sétimo grau da tonalidade da dominante (comp. 58) e finalmente ao acorde (em forma de arpejo) de sétima sobre o sétimo grau de ré menor em terceira inversão (comp.59-61). A reprise apresenta uma transformação estendida do material original seguindo novamente a idéia da *developing variation* de Schönberg (1984, p.129 e 175).

A coda (comp. 74- 92) é escrita em 3/8; o acorde de dominante mantido por dois compassos nos leva dramaticamente ao final da cadência sustentando o pedal de tônica. Uma ambigüidade tonal está fortemente presente, alternando entre Ré menor e Lá menor (harmonias de dominantes das duas tonalidades) como no *Capriccio* n° 3. Através de *sforzandi* cumulativos (comp.82-86) e um grande *crescendo* (comp.86-89) descendo em graus conjuntos por meio dos acordes na voz superior (ver exemplo 25 abaixo), atingimos então o acorde de tônica retornando ao 2/4. O acorde é reafirmado por três compassos (190-193) *ff*.

---

19 Mayer-Mahr, revisando a edição de Simrock, simplificou essas indicações durante toda a seção. O *non legato* não é indicado; apenas *portato* e *legato*. [Johannes Brahms, *Fantasias Opus 116*, (London: Alfred Legnick, N°619)].



Exemplo 25: movimento por graus conjuntos na voz intermediária conduzindo ao final do *Capriccio* n°5

A experiência da performance da peça inteira é essencial para se chegar a esse final com a devida intenção. A este respeito, Carl Schachter menciona de novo o artigo de Oster (YESTON, 1977, p.60-61), que se refere aos registros nos *oppi* 116 e 117.<sup>20</sup>

Os elementos de unificação mostrados neste artigo servem de base para percorrermos a trama da op.116 e construirmos nossa própria narração; é este o objetivo da “Análise para intérpretes”. Gostaria de sugerir que essa obra ilustra perfeitamente nas idéias de Robert Schmitz (1935, p.1) sobre a missão do artista: “ a pessoa que toca apenas música impressionante, apela para o público mediano e não demonstra bom gosto. Bom gosto é algo muito mais refinado que emerge da sensibilidade humana em relação a harmonia. Bom gosto, em música, é interpretação através da abstração de si mesmo para transmitir as idéias musicais do compositor em sua mais verdadeira expressão”. No caso particular do Opus 116, basta seguirmos o conselho de Clara Schumann (apud Lizmann, 1908, p.563) e “nos confiarmos” inteiramente à Brahms.

## Referências

ALDWELL, E.; SCHACHTER C. *Harmony and Voice Leading*. 2ed. Fort Worth: Harcourt Brace Johanovich Colleague Publishers, 1989.

BOSTSTEIN, L. Time and Memory: Concert Life, Science, and Music in Brahms's Vienna. In: FRISH, W.(Org.). *Brahms and His World*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

BRAHMS, J. *Complete Shorter Works for Solo Piano*. New York: Dover Publications, 1971.

<sup>20</sup> No documento original: “Again, the Oster article (see p.13) refers to registers in Op.116/7, in Yeston, pp 60-61”.

- BRAHMS, J. *Fantasias op.116*. London: Alfred Lengnick & Co., Ltd, N° 619.
- BRAHMS, J. *Fantasien op.116*. München: G. Henle Verlag, 1952.
- BRAHMS, J. *Fantasien für Pianoforte op. 116*. Berlin: N. Simrock, 1982.
- BRAHMS, J. *Piano Pieces: op.76, op.79, op.116, op.117, op.118. op.119*. New York: LEA Pocket Scores, 1955.
- BRAHMS, J. *Sämtliches Werke*. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Band 14. Wiesbaden: Breitkopf & Haertel, 1965.
- CHUEKE, Zélia. *Stages of Listening During Preparation and Execution of a Piano Performance*. University of Miami, 2000. UMI 9974800.
- CONE, E. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton, 1968.
- DUNSBY, J. The Multi-Piece in Brahms; Fantasien op. 116. In: PASCALL, R. (Org.). *Brahms: Biographical Documentary and Analytical Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- EWEN, D. *Dictators of the Baton*. Chicago: Zift-Davis Publishing Company, 1943.
- FRISH, W. Brahms: From Classical to Modern. In: TODD, L. (Org.) *Nineteenth-Century Piano Music*, New York: Schirmer Books, 1990.
- \_\_\_\_\_. Brahms, Developing Variation, and the Schoenber Critical Tradition. *19th Century Music* Vol.V n°3, p.215-232, Spring 1982.
- \_\_\_\_\_. *Brahms and the Principle of Developing Variation* Berkeley: University of California Press, 1984.
- GAL, H. (Ed.). *The Musician's World; letters of great composers*. London: Thames and Hudson, 1965.
- GERINGER, K. *Brahms: his life and his work..* London: London Offset Unwin Brothers, 1963.
- MACCORKLE, M. *Johannes Brahms Thematise-Bibliographische Werkverzeichnis*. München: Henle Verlag, 1984.
- MACDONALD, M. *Brahms*. New York: Schirmer Books, 1990.
- MATTHEWS, D. *Brahms Piano Music*. Seattle: University of Washington Press, 1978.
- NIEMANN, W. *Brahms*. New York: Alfred A. Knopf, 1929.
- OSWALD, P. F. Johannes Brahms, Solitary Altruist. In: Frish, W. (Org.) *Brahms and His World*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- ROSENSTIEL, L. (Ed.) *Schirmer History of Music*. New York: Schirmer Books, 1982.
- SADIE, S.(Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 1980, S.v. "Brahms, Johannes", Heinz Becker.
- \_\_\_\_\_. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 1980, S.v. "Virtuoso", Owen Jander.
- SCHMITZ, R. *The Captures of Inspiration*. New York: Carl Fisher, Inc., 1935.
- SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press, 1984.
- SCHUMANN, R. *On Music and Musicians*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press, 1983.
- SLONIMSKY, N. (Ed.) *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. 7th ed. New York: Schirmer Books, 1992.