

UMA ANÁLISE TEMPORAL DO OP. 117 BRAHMS

João Miguel Bellard Freire

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

PPGM – Doutorado em Música

Teoria e Prática da Execução Musical

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo

A presente comunicação é um recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento que busca analisar relações temporais na performance, utilizando recursos oriundos do campo da análise musical. A interface análise- performance tem sido cada vez mais enfocada numa relação de ampliação da compreensão sobre a obra, buscando obter achados que produzam impacto na interpretação musical, sem uma relação de subserviência da performance a uma análise, nem uma busca de ressaltar motivos melódicos ou relações que não possam ser percebidas auditivamente. Com base em Rink (1995), Levy (1995), Vinay (1995), Kramer (1988) e Clifton (1983), foram analisados os três Intermezzi Op. 117 de Johannes Brahms, enfocando questões temporais observadas em nossa performance dos mesmos e na análise da partitura. Foram abordadas questões relativas à métrica, ambigüidades temporais e grupamentos, entre outras. Essas três peças apresentam questões temporais bastante interessantes e significativas para a performance. Foram percebidas a alternância entre estruturas regulares e irregulares, bem como a alternância entre estruturas estáveis e instáveis. Apesar de manter os compassos de cada Intermezzo do início ao fim, pudemos perceber a sobreposição de diferentes métricas, a alternância ou sobreposição de ambigüidades harmônicas e temporais, alternância ou sobreposição de regularidades e irregularidades (fraseológicas e temporais, variação nos grupamentos por ampliação gerando deslocamentos métricos e deslocamento dos acentos. Embora seja uma análise preliminar, os achados relativos à questão temporal nos parecem bastante significativos para a performance, já que determinadas decisões interpretativas podem reforçar, modificar ou até anular algumas das questões aqui apresentadas.

Palavras-chave: tempo musical; análise; interpretação; Brahms.

1. Introdução

As pesquisas na área de práticas interpretativas vêm se utilizando de diferentes ferramentas analíticas, como forma de aprofundar a reflexão sobre aspectos centrais para a interpretação musical, tais como o estudo do tempo.

Embora haja diferentes entendimentos acerca da relação entre as áreas de prática interpretativa e de teoria da música (na qual se insere a análise), o papel do intérprete, como



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

receptor e como ator da performance, tem sido mais valorizado recentemente, o que traz novos elementos para discussão. Autores como Vinay (1995) e Levy (1995) fazem considerações que reforçam o papel do intérprete-pesquisador na construção de conhecimento musical, levando à construção de performances fundamentadas.

Rink (1995) é um dos autores que propõem uma interligação entre análise e performance, mas não nas bases que ele considera como prevalentes na literatura:

“(...) uma escola autoritária de pensamento, advogando uma análise ‘séria’ da partitura, como base para a interpretação; outra, uma visão pessimista, expressando dúvida de que análise e performance tenham muito ou um pouco de substância a oferecer uma à outra.” (RINK, 1995, p. 254).

O autor procura um meio termo entre essas duas vertentes, acreditando que o diálogo entre teoria / análise e performance é válido, com repercussões diretas sobre a interpretação

A partir de considerações de diversos autores que, assim como Rink, abordam as relações entre tempo musical, teoria e performance, o presente trabalho apresenta um recorte de pesquisa de doutorado em andamento, através de uma visão analítica dos Intermezzi Opus 117 de Brahms, priorizando o aspecto temporal nessas obras. Como em muitas obras de Brahms, os Intermezzi Opus 117 apresentam tensões e variações ou instabilidades temporais que consideramos significativas para a interpretação da obra.

Discutiremos aspectos temporais relacionados a algumas micro-estruturas, ou seja, estruturas frasais e grupamentos, abordando também algumas questões relativas, especificamente, à métrica.

2. Breve revisão de Literatura

Rink (1995), já citado na introdução, é um dos autores revistos, pela importância que dá ao tempo musical. A pesquisa de Rink foi feita a partir de sua performance **das 7 Fantasias, Opus 116** de Brahms, interpretação essa concebida de forma intuitiva. Com base nessa performance, o autor desenvolve uma análise profunda da obra, fundamentada teoricamente, e, por último, empreende um retorno à performance, à luz dos achados analíticos. Rink destaca dois aspectos nessa análise: construção de subsídios à solução de problemas relacionados ao tempo musical (em especial, o tratamento dado a hemiolas, modificações da estrutura de compassos, entre outros) e a possibilidade de estabelecer relação entre os andamentos das sete peças que compõem as **7 Fantasias Opus 116** e procedimentos rítmicos em larga-escala. A análise foi realizada enfatizando questões que Rink considera relevantes à interpretação, procurando indicar caminhos para a performance da obra.

Schoenberg (1947), em seu ensaio “Brahms, o progressista”, enfatiza o aspecto de inovação presente na obra de Brahms, aspecto esse que é deixado de lado muitas vezes, sendo Brahms associado a uma visão mais tradicionalista. Schoenberg ressalta o domínio de Brahms no campo harmônico, aproximando-o de Wagner. Além disso, Schoenberg destaca a forte presença de assimetria em suas construções frasais, o que não impediria a compreensibilidade da estrutura de sua obra, nem seu equilíbrio formal. Além de discutir a estrutura fraseológica, Schoenberg também faz análises de motivos e das relações intervalares presentes nesses, apontando relações internas relevantes para a interpretação das obras do compositor.

Vinay (1995) observa que predominam as seguintes visões sobre música, análise e performance: 1) obra musical como objeto de arte fixada pela escrita, 2) obra musical como objeto sonoro constantemente renovado pela interpretação e 3) as reações perceptivas, emocionais e estéticas dos leitores da partitura (músicos e musicólogos) e dos ouvintes. Essas diferentes visões põem em discussão a prioridade dada ao registro escrito da obra (destacando estruturas passíveis de serem postas em evidência pela execução musical) ou às possibilidades de atualização da escuta e da performance das obras, bem como o papel da interpretação musical como mera atividade de reprodução. Nessa linha de abordagem, Vinay analisou diferentes gravações das Variações Goldberg, de Bach, enfatizando a escolha dos andamentos das obras como forma de identificar estratégias de interpretação adotadas pelos intérpretes e as repercussões das mesmas em termos de resultados.

A performance histórica tem tratado, mais recentemente, das práticas de performance ligadas ao repertório romântico. O livro *Performing Brahms* (2003) discute questões relativas à performance histórica em Brahms, baseadas em documentos como correspondências do compositor com músicos que colaboravam com ele, críticas da época, bem como gravações de alguns desses músicos e do próprio compositor. De acordo com o livro, a concepção de tempo musical do século XIX revela-se mais livre em suas contrações e dilatações, ao mesmo tempo em que busca organicidade e equilíbrio estrutural. Resultaria uma sensação de fluidez e um caráter improvisatório, extremamente coerentes, proporcionando uma percepção clara da estrutura da peça. Há respeito ao texto escrito, mas as indicações de expressão não são tomadas ao pé da letra, com alto grau de liberdade por parte do intérprete.

Essas questões apontadas por teóricos e intérpretes, em torno da performance histórica ou mesmo da performance como atualização, envolvem, freqüentemente, a abordagem do tempo musical. Pelo menos no caso de Brahms, a liberdade do intérprete era estimulada e reconhecida como válida pelo próprio compositor, tal como pode ser percebido pelas correspondências que

manteve com pessoas de sua relação, incluídos intérpretes de suas obras. Gravações de pianistas e outros intérpretes da virada do século XIX, mesmo em repertórios românticos diferentes das obras de Brahms, permitem perceber alguns dos aspectos abordados pelos autores de *Performing Brahms* como traços característicos desse período, inclusive sobre a fluidez do tempo musical.

3. Metodologia e referencial teórico

A metodologia utilizada na pesquisa de doutorado, no que concerne à análise musical, insere-a em uma reflexão mais ampla sobre o tempo musical, tomando como base concepções de alguns autores, tais como Rink (1995), Levy (1995), Vinay(1995), Kramer (1988), Clifton (1983), entre outros. A análise da obra comentada nesta comunicação, parte de questões extraídas do estudo da partitura (registro escrito), bem como de questões advindas da percepção e da performance da mesma, colocando ambas em diálogo, entre si e com o referencial teórico adotado.

Rink (1995) propõe uma abordagem analítica que ofereça subsídios relevantes para a performance, buscando interpretar a *coerência interna* da obra, a partir de “achados” que subsidiem, por exemplo, a escolha de andamento em uma multi-peça, como é o caso dos *Intermezzi* de Brahms, abordados neste trabalho. Ele alerta que certos achados analíticos nem sempre são perceptíveis na escuta, e enfatiza a possibilidade de *atualização* temporal de motivos encontrados nas peças, como forma de articulá-los, produzindo um efeito de *continuidade*. A construção de uma *continuidade* temporal desses motivos interviria na escolha do andamento de cada peça.

O trabalho de Levy (1995) sobre *ambigüidades temporais* também integra o referencial teórico adotado, pois enfatiza o uso de *gestos musicais* associados aos inícios ou terminações em diferentes momentos de uma peça, causando um estranhamento ou surpresa, que pode ser um elemento de renovação na interpretação. A autora destaca o papel do intérprete, que pode reforçar essas ambigüidades ou anulá-las, através de abordagens interpretativas ligadas ao tempo, como as variações de agógica. A aplicação do conceito de *ambigüidades temporais* parece pertinente para a discussão dos *Intermezzi* de Brahms, sobretudo no que concerne às sobreposições de diferentes métricas ou à variação de acentos em *microestruturas* das peças analisadas.

Vinay entende a interpretação como “análise sonora em *tempo real*” (VINAY, 1995, p.66), entendimento esse que parece se aproximar da abordagem pretendida na presente pesquisa. Para ele, o intérprete pode trazer contribuições para o entendimento da estrutura de uma obra, bem como participa, efetivamente, dessa estruturação. Esse posicionamento reforça a importância da interface análise-performance, diluindo, parcialmente, a distância entre sujeito e objeto.



Kramer (1988) é outro autor que traz contribuições conceituais à análise pretendida, pois discute o tempo musical, apoiando-se nas questões relativas à *métrica* e à *estrutura fraseológica*. Ele revê autores clássicos da área da teoria e análise musical, enfatizando as questões *da métrica em pequenas estruturas* (batidas) até a *hipermétrica*, bem como aborda, na fraseologia, a *rítmica dos motivos*, paralelamente às estruturas maiores, como as próprias frases. Suas análises abordam as *tensões entre métrica e rítmica*, o que é um ponto central de nossa discussão sobre os *Intermezzi*.

As concepções sobre tempo musical, analisadas por Clifton (1983), apoiadas fortemente na escuta, são importantes para nosso trabalho, tendo em vista que a proposta da pesquisa não é somente a de discutir a escrita de Brahms, mas os resultados musicais da performance e as implicações disso para a construção da interpretação da obra, gerando subsídios aplicáveis a outras situações de interpretação musical.

4. Breve apresentação da obra

As peças analisadas são os três *Intermezzi* Op. 117 de Brahms. Elas apresentam uma forma ternária (ABA'), sendo que o B, em todas, é modulante. A primeira é em Eb maior, com a seção central em Eb menor; a segunda é em Bb menor, com a seção central em Db maior e a terceira em C# menor, com a seção central em A maior.

As relações harmônicas entre A e B nas peças seguem padrões típicos da música romântica. Na primeira, a seção central apresenta a tonalidade do homônimo menor. Na segunda, a relação é de A em tonalidade menor e a seção central no relativo maior. Na última, o A é em tonalidade menor e o B no anti-relativo maior (o VI grau). Percebe-se, uma relação mais modal nas relações entre as tonalidades, como ressaltou Rosen (1995).

Nas três peças, não há mudança de compasso ao longo das mesmas. Na primeira, o compasso é 6/8; na segunda, é 3/8 e na terceira, 2/4. Na primeira e na terceira, há indicação de mudança de andamento na seção central.

A primeira peça inicia com *Andante moderato*. A seção central é mais lenta, *Più Adágio*. A última seção é *Un poco più Andante*. Na segunda, embora não haja mudança de andamento na seção central, ao fim do A', há um trecho com indicação *Più Adágio*. A terceira peça começa *Andante con moto* e a última frase é *Poco più lento*. A seção central é *Più moto ed espressivo*. A seção final apresenta a indicação *Tempo I*, sendo que a última frase apresenta a indicação *Più lento*.

Os três *Intermezzi* começam com motivos anacrústicos. Embora, a métrica seja, em geral, regular, tendendo a respeitar os acentos métricos esperados, as peças exploram efeitos de contraste, utilizando regularidade e irregularidade na construção das frases, bem como nos grupamentos.

Ampliaremos, no item a seguir, a discussão sobre o tempo nessas obras, já que o mesmo gera questões importantes para a análise, assim como para a interpretação.

5. Tempo musical na obra

Uma primeira observação decorrente das análises é a de que Brahms utiliza diferentes recursos para causar variação ou instabilidade temporal, suscitando ambigüidades temporais. Além disso, o autor também recorre, nos três *Intermezzi*, à alternância entre seções estáveis e instáveis ritmicamente.

Destacamos, a seguir, algumas características do tempo musical dos três *Intermezzi* que parecem, segundo nossa análise, particularmente significativas para a interpretação dos mesmos:

1) Sobreposição de métricas diferentes: um exemplo poderia ser tomado à seção A da primeira peça, na qual percebemos um momento de ambigüidade temporal entre os compassos 13 e 15, com a sobreposição de 6/8 na melodia e 3/4 no andamento (vide exemplo 1).

The image shows a musical score for Example 1, Intermezzo n°1. It features two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is marked with '13' at the beginning of the first staff. The melody in the treble clef has a 6/8 time signature, while the accompaniment in the bass clef has a 3/4 time signature. The score includes dynamic markings: 'poco a poco rit.' above the melody, 'dim.' below the accompaniment, and 'p' below the melody. There are also some handwritten annotations in yellow and green ink, including circles around notes and lines connecting notes across staves.

Exemplo 1. Intermezzo n°1.

2) Sobreposição de ambigüidades harmônicas e temporais: um exemplo poderia advir do final da seção A da primeira peça, no qual há uma transição para a segunda seção (B), através de um *rallentando* progressivo, que prepara a mudança de andamento que ocorre em B. A tonalidade nos parece menos clara nesse momento, em virtude das alterações (fá b, sol b e dó b), parecendo estar em lá bemol menor. Brahms também torna a tonalidade ainda mais ambígua nesse trecho ao iniciá-lo com oitavas vazias, o que dificulta a percepção da harmonia. Essa percepção de ambigüidade se intensifica em virtude do contraste métrico (que também gera ambigüidade temporal) entre o ritmo em 6/8, na direita, e em 3/4, na esquerda, no último compasso.

3) Alternância ou sobreposição de regularidades e irregularidades (fraseológicas e temporais): tomamos como exemplo, novamente, a seção A da primeira peça, cujas frases são regulares, apresentando 8 compassos, com cada membro composto por 4 (4+4=8).

A seção B inicia-se na tonalidade homônima menor, e apresenta, à nossa percepção, uma ambigüidade temporal, pela falta de clareza quanto á posição do tempo forte (ver exemplo 2). Isso é reforçado pelo fato de os acordes estarem quase sempre invertidos, com as fundamentais na segunda colcheia do compasso também, ou seja, o apoio harmônico fica atenuado pelas inversões dos acordes. Além disso, há ainda um terceiro plano que faz uma figuração binária, com um desenho quebrado num padrão agudo grave, que apresenta, muitas vezes, oitavas partidas, o que induz a uma escuta em 3/4, começando juntamente com a melodia principal. Percebemos, assim, que se sobrepõem diferentes percepções temporais, sublinhadas por ambigüidades ou por contrastes harmônicos e métricos. (vide exemplo 2)



Exemplo 2. Intermezzo Op.117 n.º1. Seção central.

4) Variação nos grupamentos por ampliação gerando deslocamentos métricos: na segunda peça, temos um exemplo da modificação da duração de grupamentos de uma frase, gerando deslocamentos métricos. O grupamento inicial apresenta 3 tempos, com início anacrústico. O padrão é mantido até o 4º compasso. O grupamento seguinte é ampliado para 4 tempos, com a introdução de mais uma nota na melodia. Com isso, o próximo grupamento (de 3 tempos) é deslocado em um tempo. O grupamento seguinte é mais extenso, apresentando uma mudança na melodia, que passa a contar com 3 compassos. A primeira frase apresenta então 9 compassos (2+2+2+3).

A mudança da extensão dos grupamentos provocou um deslocamento da acentuação métrica nos mesmos. Nos primeiros grupamentos, o acento encontrava-se no 2º tempo. Após a ampliação, o grupamento de 3 seguinte passa a ter acento no 1º tempo. (vide exemplo 3)

Op. 117, No. 2

Andante non troppo e con molta espressione

Exemplo 3. Intermezzo Op. 117 n°2.

5) Deslocamento dos acentos: no Intermezzo n°3, na seção central, Brahms produz deslocamento dos acentos através do uso de notas longas nas partes fracas do tempo, sendo que ele reforça aquelas ligadas ao segundo tempo, utilizando mudanças de registro e oitavando a melodia. Isso provoca um deslocamento da acentuação do compasso.

**Più moto ed espressivo
dolce ma espr.**

46

Exemplo 4. Intermezzo Op. 117 n°3, Seção central.

6. Considerações finais

A pesquisa encontra-se em andamento e as análises, apenas iniciadas, necessitam de aprofundamento.

Os aspectos destacados nesta comunicação ilustram o processo, em construção, do diálogo pretendido entre teoria/análise e performance.

Outras obras, de outros autores, serão selecionadas, ainda, como exemplos para análise, de forma a enriquecer as conclusões a serem obtidas, que não se pretende que sejam específicas a determinadas obras, mas que, sem incidir em generalizações, possam contribuir para a tomada de decisões de performance, com ênfase no tempo musical, embasadas teoricamente.

Referências bibliográficas

CLIFTON, Thomas. *Music as heard - a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press. 1983

FREIRE, João Miguel Bellard. *Pianistas e Claudio Santoro - um estudo etnomusicológico*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2003

FREIRE, Vanda Bellard e CAVAZOTTI, André. *Música e pesquisa - novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007

KRAMER, Jonathan D. *The time of music*. New York: Schirmer Books, 1988

LEVY, Janet. "Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices", In: RINK, John (editor). *The practice of performance - studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

MUSGRAVE, Michael e SHERMAN, Bernard D. *Performing Brahms- early evidence of performance style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003

RINK, John. "Playing in time: rhythm, meter and tempo in Brahms's *Fantasien* Op.116" In: RINK, John (editor). *The practice of performance - studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

ROSEN, Charles. *The romantic generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995

SADIE, Stanley (org.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980

SCHOENBERG, Arnold. "Brahms, the progressive", In: *Style and idea*. New York: Philosophical Library Inc., 1950

VINAY, Gianfranco. "L'interpretation comme analyse: les *Variations Goldberg* " In: *Revue de Musicologie* 81/1.. Paris: 1995, p.65-86

Partitura

BRAHMS, Johannes. *3 Intermezzi Op.117*. Budapest: Könemann Music Budapest, 1997

