

“JOHANNES BRAHMS – A DUALIDADE ENTRE O CLÁSSICO E O ROMÂNTICO”

“Johannes Brahms - the duality between classic and romantic”

ABREU, Cristiana ¹

Abstract

The scientific article approaches the relation between the classic severity and the expressivity dither of the romantic period. In this direction, Brahms was one of the composers who better obtained to conciliate these two languages.

Resumo

O artigo científico aborda a relação entre o rigor clássico e a exaltação expressiva do romantismo. Nesse sentido, Brahms foi um dos compositores que melhor conseguiu conciliar estas duas linguagens.

Keywords: Johannes Brahms; classic and romantic music.

Palavras-chave: Johannes Brahms; música clássica e romântica.

Data de submissão: Março de 2012 | **Data de publicação:** Setembro de 2012.

CRISTIANA ABREU – Docente de violino e música de câmara no Conservatório de Música do Choral Phydellius. Docente de violino no Conservatório de Música e Artes Dramáticas de Lisboa. Correio eletrónico: cris.c.abreu@hotmail.com

A ascensão dos antigos estilos nas Escolas Europeias

O séc. XIX foi um século de inovação e mudança. De facto, o Romantismo foi um movimento de emoção exacerbada espiritualmente intensa que defendia a “revelação da alma” e que quebrou com a simetria, rigidez e as regras académicas do Classicismo. Surgiu pela necessidade de exteriorizar paixão, originalidade, e essencialmente a individualidade emocional de cada ser humano. Constituía muito mais que uma corrente, “era um estado de espírito exaltado pelas emoções puras e liberdade de expressão sendo uma fuga constante ao real que desilude” (GROUT & PALISCA, 1988, p. 572)

A Música foi uma das artes que mais se identificava com este movimento pois era a única desligada do peso das palavras e de imagens descritivas, era a única capaz de transmitir “múltiplas emoções sensoriais onde a imaginação e o mundo dos sonhos prevalecem” (IBIDEM).

As capacidades expressivas e sonoras foram desenvolvidas através da evolução da música para piano, que era um dos instrumentos mais importantes deste período, e simultaneamente, a música orquestral tornava cada vez mais densa e diversificada.

No entanto, a música foi dominada por várias contradições, representando um lado absoluto (vale por si mesma), e por outro representativo e descritivo, nomeadamente através da música programática.

Alguns compositores sentiram a necessidade de recuperar a rigidez e a estrutura do passado enfatizando o conservadorismo da sua linguagem musical. Esta ascensão dos estilos clássicos foi essencialmente predominante na Escola Alemã.

Os compositores da escola Alemã, centrada particularmente em Leipzig, desenvolveram importantes géneros, como a ópera, os *lieder* (um dos géneros mais desenvolvidos e característicos dos alemães); a música de câmara, os ciclos para piano e principalmente a música orquestral, através de nomes como Mendelssohn, Schumann, Mahler e Johannes Brahms. Esta escola, para além de ser a mais diversificada no que diz respeito ao desenvolvimento dos géneros, foi a que mais se tentou aproximar dos seus antecessores através de compositores como Schumann, Mendelssohn, Brahms e Bruckner, que estudavam e mostravam interesse por compositores do classicismo musical, particularmente Haydn, Mozart e Beethoven (1ª escola de Viena); e por

compositores do Barroco como Haendel e J.S.Bach. De facto, as obras de Schumann, Bruckner e Brahms revelam-nos uma forte influência da simetria através da utilização de estruturas padronizadas ao estilo de Beethoven e de técnicas desenvolvidas no Barroco. Como Schumann afirmava: “A Música deve a Bach uma dívida tão grande tal como aquela que tem a religião perante o seu criador” (TIÉNOT, 1972, P. 69).

No entanto, o sentido de conservadorismo é apenas uma base musical visto que todos eles exploram estas formas fixas até à exaustão transmitindo um perfil romântico bem demarcado e subjetivo. Tal como Johannes Brahms, que “tem o seu perfil romântico e o seu perfil clássico onde a sua produção constitui uma canção capital da música alemã” (DUFOURCQ, 1965, p. 127), a sinfonia em Dó menor op.11 (1825) de Mendelssohn é segundo Jacobs (1977, p. 73) “um pouco a ação de graças rendida nos clássicos vienenses, ao mesmo tempo que um ponto de partida” para a exaltação de um fervor interior heterogéneo e individual característico de todos os conservadores.

Para além da música, também na pintura, os artistas demonstravam um interesse pelo regresso ao passado. Assim, tal como Mendelssohn estudou e dirigiu a Paixão Segundo S. Mateus de J.S.Bach também os Nazarenos pintores alemães como Overbeck e Joseph Anton Koch, promoviam a revalorização da pintura religiosa dos antecessores italianos. Através da técnica dos frescos, estes artistas alemães, pretendiam reconduzir a pintura às formas grandiosas e sóbrias do séc. XV italiano, inspirando-se em importantes artistas como Perugino, Angélico e Signorelli.

A Escola Francesa, outra importante escola europeia que tinha como principal centro Paris, desenvolveu essencialmente a ópera e a sinfonia, onde compositores como Berlioz, demonstraram uma orquestração inovadora e uma harmonia densa (Sinfonia fantástica). A música para piano também foi desenvolvida na qual se destacam Chopin, Liszt e Fauré; a harmonia dissonante aliada à fantasia e à meditação são características bem evidenciadas nos seus Nocturnos, Mazurcas, Valsas Polacas e Baladas. Demonstrando apenas características românticas, os compositores da escola Francesa não estabeleceram qualquer tipo de ascensão dos antigos estilos mas sim, pelo contrário, evidenciaram uma inovação constante através de um piano orquestral e de uma orquestração grandiosa. No entanto, nas outras artes, nomeadamente a pintura, revelava-se um espírito diferente. Jean-Auguste-Dominique Ingres, um dos principais revivalistas franceses, patenteava, através dos seus nus femininos “uma harmonia perfeita entre a melancolia, exotismo e sensibilidade do Romantismo com a recuperação dos ideais e

das amplas superfícies de Rafael e de um subtil naturalismo da pintura clássica” (BELCARI & MARRUCCHI, 2006, p. 234).

Assim, quadros como o *Nascente* ou o *Banho Turco* representam uma harmoniosa conciliação entre a perfeição pictórica e a indagação expressiva dos sentimentos.

A Escola Italiana é considerada a 3ª escola europeia dominante na criação musical do séc. XIX, estava direcionada maioritariamente para o desenvolvimento da ópera. Compositores como Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi (com obras como *Il Trovatore* e *La Traviata*) evoluíram bastante este género. Assim, sendo a ópera um género dramático e conseqüentemente romântico a escola italiana, tal como a escola Francesa, não representou um centro de recuperação de estilos do passado.

Na Itália, esta reintegração do passado sentiu-se num movimento pictórico designado “Purismo”. Com uma predileção pela pintura antiga italiana este movimento defendia “a purificação formal e moral da expressão artística, adoptando um estilo plano, uma simplificação das formas e sobretudo um desenho impecável” (BELCARI & MARRUCCHI, 2006, p. 238).

Com influência dos Nazarenos e de Ingres, o Purismo revelou um equilíbrio natural e um sentimento religioso através de obras como *Música Sagrada* de Luigi Mussini.

Leipzig: o centro dos “conservadores” na Alemanha

A cidade alemã de Leipzig, situada no leste do país, foi desde muito cedo um importante centro de criação musical. Na Idade Média e na Renascença grupos instrumentais, no domínio dos *Stadtpeifer* (“Instrumentos de sopro”) e dos *Kunstgeiger* (“Instrumentos de cordas”), já eram reconhecidos pelo público e apresentavam-se tanto nas feiras, com carácter mais popular, como nos salões, com carácter mais erudito.

A partir do Barroco, a vida musical de Leipzig tornou-se cada vez mais intensa. A criação de orquestras, de colégios, de associações e de sociedades musicais contribuíram para o desenvolvimento de um dos mais importantes centros musicais da Alemanha. De facto, a *Societat der musicalischen Wissenschaften* (1739) e as

associações, *Collegium Gellianum* (1641) e *Pezel's Collegium* (1672), reuniam os mais talentosos músicos e compositores daquela época, como Bach², Telemann e Haendel³.

Apesar de no classicismo musical, a atividade artística estar particularmente centrada em Viena (pela ação dos compositores da designada 1ª Escola de Viena - Haydn, Mozart e Beethoven), os músicos de Leipzig nunca deixaram de cultivar a sua arte. Após a fundação da universidade em 1409, a prática musical foi sempre uma constante.

No Romantismo, Leipzig era um dos destinos preferidos dos compositores europeus devido principalmente à frequente prática musical, entre os quais Mendelssohn que era um dos compositores residentes da cidade.

A orquestra de Gewandhaus foi um dos elementos que mais contribuiu para o desenvolvimento desta cidade atraindo uma série de *Konzertmeister* de altíssima qualidade. Entre estes encontravam-se Mendelssohn e Johannes Brahms, que mostravam uma “paixão incansável na busca da perfeição musical e no desenvolvimento de um repertório alargado” (YOUNG, 1980, p. 636).

Para além disto a orquestra conseguiu transformar a música numa forma elevada de educação através da realização de concertos na Gewandhaus (a partir de 1915). Abertos ao público em geral, destinavam-se a todos aqueles que demonstrassem interesse nesta arte. Paralelamente a esta vida musical cada vez mais intensa, a orquestra também tinha uma ligação muito próxima com a igreja e o com o teatro musical.

A associação do coro ao conjunto orquestral foi um dos progressos mais significativos, podendo ser apontada como uma das heranças deixadas por J. S. Bach (um dos grandes impulsionadores da atividade coral no Barroco Musical). O repertório de música cantada era cada vez mais diversificado e interpretavam frequentemente obras como *A Criação* e *As Estações* de Haydn. As sociedades corais, que estavam cada vez mais desenvolvidas, também eram um importante elemento para o desenvolvimento da cidade. Grupos corais, como a *Escola da Canção*; a *Academia da Canção* (1802); a

² Bach foi alvo tanto de disputas como de indiferenças pelos oficiais da cidade e da universidade. Foi designado *Konzertmeister* (mestre do concerto) após Telemann e Graupner terem recusado (estes mestres do concerto eram os responsáveis pela direção dos concertos, sinfonias e aberturas, que não era, nesta altura, papel para os maestros, que apenas eram os responsáveis pelo coro). Apesar de se deparar com algumas dificuldades os seus primeiros anos em Leipzig foram os mais produtivos a nível de composições musicais (particularmente no que se refere às cantatas).

³ Os dois principais centros de aprendizagem musical em Leipzig estavam associadas às igrejas de São Tomás e São Nicolau, nas quais a prática da aprendizagem musical era exigente. Competia ao *Kantor* a supervisão das atividades musicais.

Leipzig Liedertafel (1815); a *Universitätsgesangverein Paulus* (1822); a *Musik verein Euterpe* (1824); a *Riedel-Verein* (1854); e a *Sangerschaft Arion* (1909) eram reconhecidos por toda a Alemanha. As instituições corais fundadas no séc.XIX, expressavam frequentemente aspirações mais nacionalistas.

O Romantismo tentou a todo o custo recuperar o esplendor Barroco. Devido essencialmente à exigência e ao desenvolvimento musical atingido por esta cidade durante neste período, este seu sentido de conservadorismo é fruto de uma forte herança deixada por compositores como J. S. Bach. Assim, com vista a manter a tradição da execução de repertório clássico surgiu no final do séc. XIX, conduzida por H. Winderstein, a Orquestra Filarmónica.

Compositores como Mendelssohn, Schumann e Brahms⁴, que se revelaram bastante eminentes no desenvolvimento musical no Romantismo desta cidade, dedicaram-se intensamente ao estudo e à redescoberta das técnicas desenvolvidas por Bach, nomeadamente no domínio do contraponto.

Mendelssohn⁵ foi uma das figuras mais enigmáticas desta cidade. Sendo um dos mais importantes diretores de música, com o título de, a partir de 1835, *Gewandhauskappellmeister*, tentou homenagear tanto “compositores contemporâneos como os velhos mestres” (YOUNG, 1980, p. 637).

De facto, a sua atividade musical intensa foi considerada uma das contribuições mais significativas para a música de Leipzig, nomeadamente a sua participação na educação musical através da fundação do Conservatório de Leipzig, em 1843. O conservatório atraiu para esta cidade alunos de todas as partes do mundo, particularmente da Inglaterra, dos Estados Unidos e dos países Escandinavos. Os alunos eram atraídos pela oportunidade de estudar com figuras ilustres da época, como Schumann, Moscheles e Reger, entre os quais, Grieg, Delius, Sullivan se destacaram.

A partir de 1850, a orquestra mostrou-se menos conservadora. O repertório alargou-se, retomando a execução de obras de Berlioz, Liszt, Wagner, e mesmo de Bruckner, que na época era uma figura controversa fora de Viena e Linz. Na transição

⁴ Brahms, um compositor da 3ª fase do Romantismo, foi muito bem recebido em Leipzig devido à sua visão conservadora e à reintegração das formas “clássicas” na sua música.

⁵Foi um dos mais importantes maestros desta cidade (1835 até ao ano da sua morte, 1847). Elevando a orquestra daquela altura a um nível de excelência, foi o primeiro a interpretar e a fazer renascer *A Paixão de São Mateus* de J.S. Bach em 1841. Depois da sua morte a recuperação da obra de Bach foi fomentada por outros compositores como Johannes Brahms.

do século, apesar dos “velhos clássicos” ainda serem oferecidos ao público, a música contemporânea era cada vez mais valorizada com os trabalhos de Strauss, Reger, Tchaikovsky, Schoenberg e Delius. A orquestra, constituída por um número elevado de elementos, recebia frequentemente maestros convidados como Wagner que conduziu *Tanhauser* e *Meistersinger*.

A fusão das linguagens: a dualidade entre os elementos “clássicos” e os elementos “românticos”

Johannes Brahms, compositor da 3ª fase do Romantismo, é considerado um dos mais importantes compositores da Escola Alemã do séc. XIX. Evidenciando um perfil Romântico e um perfil Clássico, a sua música reflete uma assimilação dos géneros e integração das formas “clássicas”, com uma linguagem tipicamente Romântica restabelecendo segundo evoca Botstein (1999, p. 72), “um equilíbrio perfeito entre a ordem/rigor e uma exaltação interior tipicamente de um nórdico”

No entanto a recuperação de elementos musicais, particularmente o formalismo clássico e as técnicas de contraponto barrocas, não resultam de uma imitação ou de uma simples reintegração destes, mas sim através de uma exploração da arquitetura tradicional e de uma transformação e amplificação das proporções.

Uma das obras que melhor reflete esta confluência de elementos é a sua 4ª Sinfonia em Mi menor, op.98. Estreada a 25 de Outubro de 1885, em *Meiningen* sob a direção do próprio autor, a sua última obra orquestral, é possivelmente a mais “clássica” das suas quatro sinfonias.

Com efetivo orquestral de 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes e 3 fagotes relativamente aos sopros madeiras; 4 trompas, 2 trompetes e 3 trombones a nível dos sopros metais; tímpanos e triângulo na percussão; e os cinco naipes de cordas, a *Quarta Sinfonia* de Brahms é segundo Mordden (1980, p. 225):

“Talvez a mais exaltada das quatro sinfonias de Brahms, quase mística na sua estimulação. Mais do que nunca o classicismo na manutenção da linha da tradição no auge da Era do revolucionário romântico, Brahms demonstra a capacidade da técnica clássica para expandir emocionalmente”.

O compositor demonstra nesta obra uma “*grande profundidade*” através de um equilíbrio perfeito entre a estrutura formal, os ritmos complexos e a harmonia romântica. Apesar de respeitar a estrutura formal clássica compõe uma sinfonia repleta de ideias contemporâneas, não só no tratamento rítmico, harmónico e melódico.

Formalmente dividida em 4 andamentos, respeita a organização formal clássica implementada por Haydn⁶:

1ºandamento- *Allegro ma non troppo* em Mim

2ºAndamento- *Andante Moderato* MIM Modo Frígio

3º Andamento – *Allegro Giocoso* – Dó M

4º Andamento- *Allegro enérgico e Passionato* – Sol M

O estilo clássico está igualmente evidenciado na organização formal dos andamentos. A Forma-Sonata, igualmente imposta pelos compositores da 1ª Escola de Viena (Mozart, Haydn e Beethoven), está presente no 1º andamento. No entanto Brahms evolui esta forma fixa e no lugar dos 2 temas apresenta 3, 4 e até mesmo 5 temas principais onde muitas vezes não se verificam contrastes a nível de carácter afastando-se assim do modelo pré-definido pela 1ª Escola de Viena. Outro dos aspetos mais fascinantes é o uso de Temas de Transição de forma recorrente, tornando-os um elemento fundamental na obra. Brahms apresenta assim, periodicamente, outros elementos melódicos que não podem ser considerados como temas principais mas que são elementos melódicos que abrilhantam a obra⁷.

Curiosamente, não é só na exposição que a introdução de temas de transição tem consequências formais. No desenvolvimento, Brahms também escolhe desenvolver o seu material melódico de transição, a par dos dois temas principais.

O 1º andamento, em Sol M está estruturado na Forma-Sonata e é considerado o clímax da sinfonia, e conforme Botstein (1999, p.73) expressa:

“Na medida em que o primeiro andamento mantém um sentimento trágico, pode-se dizer que conta a história da obra do início ao fim, onde os outros andamentos são livres de prestar as mais refrescantes reacções emocionais a partir dele”

⁶ Apesar do modelo de 4 andamentos ter sido criado por Johann Stamitz na escola de Mannheim, foi Haydn que o estabeleceu definitivamente.

⁷ Este procedimento alarga-se também ao repertório de Câmara. Por exemplo, no 1º andamento do Trio para Trompa, Violino e Piano, Brahms, entre o 1º Tema e o 2º Tema apresenta um tema de transição.

Este andamento da sinfonia demarca mais intensamente a dualidade entre ideias clássicas com ideias românticas e segundo Tovey (1990, p. 221) “Este andamento é um fascinante olhar de como as ideias tradicionais musicais podem funcionar em simbiose com as tendências mais contemporâneas da composição”.

Do ponto de vista de carácter Brahms afasta-se do modelo implementado na Forma-Sonata clássica onde os dois temas não demonstram ser contrastantes sendo ambos líricos e *cantabile*⁸.

Em ambos os temas o princípio de quadratura clássica é respeitado. Assim, a 1ª secção do 1º tema, constituída por oito compassos, é imediatamente variada nas 3 partes que lhe sucedem, constituídas por 4 compassos cada, sentindo-se uma respiração regular. Curiosamente, o compositor, considerado um dos grandes mestres da técnica da variação, compõe um tema em *expansão*, ou seja, um tema que no seu interior integra a variação, característica claramente romântica.

A melodia, extremamente lírica e *cantabile*, é apresentada pelos violinos. Em forma de extensão o tema nasce sobre um único intervalo (3ª) e de uma única figura rítmica.

A primeira parte do 1º tema é constituída por células de duas notas que sobre harpejos ascendentes nos violoncelos e violas, com articulação a tempo, conferem movimentação e hesitação a esta secção. O intervalo gerador é a 3ª que surge, ora na forma natural, ora como intervalo complementar – 6ª. Articulado nos violinos a contratempo cria com o acompanhamento uma curiosa irregularidade da métrica (Fig.1).



Figura 1 - cc. 1 a 8 – 1ª parte do 1º tema do 1º andamento da 4ª Sinfonia

⁸ Termo musical que significa “cantando”

A segunda parte é uma amplificação da primeira. Continua presente o intervalo de 3ª e o seu intervalo complementar (6ª), suportados pelos movimentos harpejados nos violoncelos e nas violas mas, no entanto, há uma extensão de oitava entre os motivos melódicos (Fig.2).



Figura 2- cc.8 a 11 – 2ª parte do 1º tema do 1º andamento da 4ª Sinfonia

A 3ª parte do tema é caracterizada pela alteração da figura rítmica, que se torna metade do elemento rítmico característico da 1ª parte (Fig.3).

Esta aceleração do motivo rítmico prepara a liquidação do material temático, que será feita na 4ª parte do Tema.



Figura 3 - cc.13 e 14 – 3ª parte do 1º tema do 1º andamento da 4ª Sinfonia

Na 4ª parte, a textura contrapontística resulta numa maior diversidade rítmica que faz perder a limpidez e proeminência das partes anteriores. Tem um tratamento mais ornamental onde Brahms utiliza a técnica do movimento contrário terminando com uma cadência perfeita -V-I: Dominante – Tónica (Fig.4).



Figura 4 – cc.15 a 19 – 4ª secção do 1º tema do 1º andamento da 4ª Sinfonia

A separar o 1º e o 2º tema surge um motivo contrastante (no oboé, clarinete e fagote), com um carácter mais vivo e marcado em escrita homofónica (Fig.5). Apesar deste motivo melódico, que antecede o 2º tema, não poder ser considerado um tema principal irá servir de base para a elaboração do desenvolvimento. Esta importância dada aos motivos melódicos de transição ou falsos-temas são a confirmação da inovação implementada por Brahms nas formas fixas, sendo uma das suas características exacerbadas pelo seu espírito romântico.



Figura 5 – cc.53 a 55 – Tema de transição que antecede o 2º tema do 1º andamento

O 2º tema, apresentado pelos violoncelos e complementado pelos violinos, é novamente uma melodia lírica e *cantabile*. No entanto o acompanhamento apresenta-nos um motivo rítmico repetitivo, com um carácter de marcha que não dá a sensação de movimento e de fluidez como no 1º tema (Fig.6).



Figura 6 – cc. 57 a 73 – 2º tema do 1º andamento da 4ª sinfonia

Assim, o 1º andamento revela-nos uma construção bastante complexa onde os temas de transição são elaborados até à exaustão através de contrastes a nível de carácter e de textura, da sobreposição de ritmos e melodias e de um protagonismo dividido por todos os instrumentos, revelando características estilísticas que marcam o seu perfil Romântico.

Apesar da parte central criar momentos de êxtase, é na coda que Brahms cria o clímax através da apresentação de todos os motivos melódicos anteriormente executados, cada vez mais elaborados e dotados de inflexões cromáticas. Estas secções misteriosas e dramáticas que são uma constante neste andamento evidenciam-se através da gradação de instrumentos que permite criar momentos de grande intensidade e gerir melhor as nuances dinâmicas que vão desde o *pp* ao *ff*.

No 2º andamento – *Andante Moderato* - Brahms estabelece um centro Modal afirmando uma das características clássicas da sua música, onde a tonalidade de Mi menor é afastada para dar lugar a Mi Frígio. A utilização de uma Forma Tema com variações confere ao andamento um carácter muito particular visto que evidencia várias características do estilo Brahmsiano, “o movimento lento, através do heroísmo e do estilo pastoral, também tem vários acontecimentos para contar” (BOTSTEIN, 1999, p. 73).

O 1º tema, no modo Frígio (Modo de Mi), é exposto inicialmente pelas trompas e tem um carácter bastante afirmativo, caracteriza-se pela utilização de uma figura rítmica bem marcada, associada a uma textura homofónica, onde este motivo rítmico/melódico é amplamente repartido e dobrado pelos sucessivos instrumentos (Fig.7).



Figura 7 – cc1 a 4 – Tema do 2º andamento da 4ª sinfonia

As variações deste tema sucedem-se em todos os instrumentos aumentando cada vez mais o nível de complexidade e de intensidade. A textura homofónica inicial é substituída por uma escrita contrapontística, cada vez mais densa, e por vezes por uma monodia (uma só voz) acompanhada, que evidencia um naipe concreto da orquestra. A expressividade é aqui levada até à exaustão através da exploração tímbrica dos instrumentos e da associação entre eles. As variações são bastante diversificadas tanto a nível de carácter, através de articulações diferentes, de acentos, de dinâmicas e de pizzicatos⁹ expressivos; como a nível de textura, onde as 3 estão presentes (Monodia Acompanhada, Contrapontística e Homofónica). Para além disto, a trompa revela-se um

⁹ É uma forma de tocar nos instrumentos de corda (geralmente os de arco) beliscando as cordas com os dedos.

instrumento bastante importante, não só neste andamento como em toda a obra, representando outra das grandes características do romantismo musical¹⁰.

Segundo Botstein (1999, p.74), o 3º andamento, *Allegro Giocoso* em Dó M, “tem todas as características de uma forma rondo sonata como é comum em andamentos finais, mas devido à sua energia é evidentemente um 3º andamento”.

Com uma orquestra aumentada com um flautim e triângulo, este andamento demonstra origens populares onde as intervenções destes instrumentos parecem sugerir e anunciar algo.

O 1º tema, com um carácter enérgico, popular e robusto é apresentado numa textura homofónica por toda a orquestra em *ff*. Caracterizado por um clima de festa e alegria apresenta-nos um motivo rítmico bem marcado e definido através de acentos e articulações curtas. A presença do acorde de Fá Maior (IV) em *ff* depois da apresentação do tema parece suspender o andamento e criar tensão que logo é resolvida por uma variação do tema com carácter mais brincalhão e glorioso que se torna cada vez mais expressivo e virtuoso (Fig.8).



Figura 8 – cc.1 a 6 - 1º tema do 3º andamento da 4ª sinfonia

No entanto, a alegria é substituída pelo lirismo através da introdução de um segundo tema gracioso e *cantabile* executado com encanto pelos violinos, onde as madeiras executam um movimento de escalas que complementam a melodia (Fig.9).



Figura 9 – cc. 51 a 63 – 2º tema do 3º andamento da 4ª sinfonia

¹⁰ A trompa devido à sua sonoridade evocativa, bucólica e misteriosa é considerada um instrumento tipicamente romântico. Desempenha uma dupla função, tanto melódica como harmónica. De facto, nesta época a trompa foi um dos instrumentos mais escolhidos para os solos expressivos de todo o repertório romântico.

Um crescendo súbito leva-nos a uma repetição variada da parte A, agora com um carácter mais dramático e virtuosístico, através da utilização simultânea entre a textura homofónica e contrapontística, da sobreposição de melodias e da presença de técnicas de contraponto como a imitação – à semelhança de Bach (Fig.10).



Figura 10 – cc. 125 a 132 – exemplo das técnicas de contraponto de Brahms à maneira de Bach

A sobreposição de ritmos também está presente. Os ritmos sincopados acentuados são sobrepostos aos ritmos simples, que juntamente com a utilização de pizzicatos em contratempo expressivos e da gradação de instrumentos, ajudam a intensificar a tensão que logo é inibida por um episódio central mais calmo.

Este episódio central- parte C – dá um especial destaque às trompas (à semelhança do 2º andamento), que executam uma linha melódica bastante expressiva e lírica, que representa uma transformação misteriosa do 1º tema (Fig.11). Esta melodia é acompanhada por pizzicatos expressivos e por um acompanhamento nas madeiras que complementam a melodia.



Figura 11 – cc.201 a 208 – A parte lírica e melódica das trompas no episódio central do 3ºandamento

Mas logo surge de imediato a reexposição onde os temas são apresentados novamente, mas agora elaborados até à exaustão, onde as inflexões cromáticas estão bastante presentes e o carácter de alegria é substituído pelo dramatismo.

O andamento termina com a apresentação do 1º tema e com 3 repetição sucessivas do acorde da tónica por toda a orquestra.

O 4º andamento, onde Brahms construiu a maior série de variações de toda a sua obra sinfónica, encontra-se no modelo Pré-Clássico da *Chaconne*¹¹.

O tema de curta duração, apenas 8 compassos, é inspirado na *Ciacona* final da Cantata *Nach dir, Herr, verlanget mich* de Johann Sebastian Bach. Em SolM é exposto pelos sopros em forma de coral numa clara e afirmativa textura homofónica (Fig.12).



Figura 12 – cc.1 a 8 – Tema inspirado na Cantata *Nach dir, Herr, verlanget mich* de J. S. Bach

A partir desta base sólida, Brahms constrói 31 variações que se encadeiam harmoniosamente e que revelam um progressivo aumento de complexidade. Desde variações de textura, de carácter e até mesmo de andamento, Brahms demonstra-nos um domínio total sobre a técnica da variação. Todas elas revelam um certo sentido de regularidade, uma das suas características clássicas, através da divisão em 8 compassos definidos pelo tema, com exceção da Coda¹² (constituída pelas últimas quatro variações) que mostra uma diversidade mais complexa, onde a liberdade é total mesmo a nível da divisão dos compassos.

Outras características estilísticas de Brahms são apresentadas. A sobreposição de melodias e as estruturas polirrítmicas (sobreposição de ritmos compostos com simples) estão bem demarcadas neste andamento, que juntamente com as várias inflexões cromáticas e os processos de escrita criam uma dicotomia entre momentos de exaltação e dramatismo com momentos mais calmos e líricos.

Assim, a utilização de pizzicatos expressivos (duas primeiras variações); a criação de sonoridades mais quentes, redondas e aveludadas, através da associação de

¹¹ Dança baseada na variação de uma pequena progressão harmónica repetida.

¹² A secção de uma obra musical.

instrumentos como clarinetes, fagotes e trompas; o alargamento do leque das dinâmicas (de *pp* a *ff*), principalmente através da sucessiva adição de instrumentos (variação 31); e a utilização de efeitos como o trémulo e os *sf* (Variação 10), são características bem evidentes da sua exaltação romântica. Para além disso, Brahms consegue criar momentos de protagonismo para todos os instrumentos, e até mesmo um jogo expressivo de “pergunta resposta” entre sopros e cordas, como nos apresenta a 1ª variação.

Na variação nº12, um episódio mais lento é introduzido, onde a flauta executa um expressivo solo com predominância de inflexões cromáticas, numa textura de monodia acompanhada e com um carácter marcadamente de improvisação (Fig.13).



Figura 13 – cc.97 a 104 – Solo de flauta na variação nº 12 do 4º andamento

Já na variação nº14, o protagonismo está centrado nos metais, onde executam uma linha melódica expressiva num episódio em forma de coral (textura homofónica) em Mi Maior (Fig.14).

Figura 14 – cc. 120 a 135 – Episódio central, em forma de coral, do 4º andamento

O andamento termina em grande êxtase, com uma orquestração densa em *ff* expressivo e com uma grande complexidade rítmica. As relações entre os andamentos conferem em conjunto um todo precioso, como nota Mordden (1980, p.225) “ao invés de lançar a sinfonia inteira em piedade e terror, Brahms deixa o seu núcleo interno evoluir na progressão dos movimentos”

Tal como o encanto dos dois primeiros andamentos e a vitalidade do terceiro, a riqueza e a envergadura deste último andamento fazem desta última Sinfonia de Brahms a mais estimada das quatro.

Conclusão

Os compositores alemães como Mendelssohn, Schumann, e Brahms procuraram fundir duas linguagens opostas na sua música. Esta assimilação é fruto não só da Escola na qual se inserem como também revela um forte desejo de ir mais além. De facto, esta confluência de um estilo conservador com um estilo vanguardista demonstra-nos um grande sentido de criatividade e de genialidade. Muito mais que uma simples exacerbação de sentimentos ou um exagero da subjetividade, a música representa uma descoberta de toda uma complexidade histórica. A descodificação de uma grande herança cultural.

O pensamento rigoroso “*Clássico*” e a liberdade expressiva Romântica aparentemente antagónicos são neste caso uma das formas que os compositores utilizaram para criar uma unidade. Uma visão verdadeiramente renovada da música do séc. XIX.

Brahms, ao contrário de todos os outros conservadores alemães, revelou sempre uma uniformidade no seu estilo visto que todas as suas obras refletem uma perfeita fusão entre um perfil clássico e outro romântico. Não resulta de uma simples imitação mas de uma exploração da arquitetura tradicional e de uma transformação e amplificação das proporções.

Brahms não pode ser considerado um conservador uma vez que utiliza o passado para construir o futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Becker, H. (1980), Johannes Brahms. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3, 6th ed. S. Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 155-174.
- BELCARI, R. & MARRUCCHI, G. (2006) *Romantismo e realismo*. Mediasat: Lisboa.
- BOTSTEIN, L. (1999) *A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms*. Norton e Company: Londres.
- DUFOURCQ, N. (1965) *La musique: les hommes, les instruments, les oeuvres*. LAROUSSE: Paris.
- GROUT, D. J. & PALISCA, C. V. (1996) *História da Música Ocidental*. Gradiva: Lisboa.
- JACOBS, R. (1977) *Mendelssohn*. Editions du Seuil: Paris.
- MORDDEN, E. (1980) *A Guide to Orchestral: The Handbook for non-musicians*. Oxford Paperback Reference: New York.
- TIÉNOT, Y. (1972) *Mendelssohn: Musicien complet*. H. Lemoine: Paris.
- TOVEY, D. F. (1944) *Chamber Music*. Oxford University Press: New York.
- TOVEY, D. F. (1981) *Symphonies and Other Orchestral Works*. Oxford University Press: New York.
- YOUNG, P. M. (ed) (1980) Leipzig. In: *The New Grove: Dictionary of Music e Musicians*. Vol. 3. S. Sadie. Londres: Macmillan Publishers Limited, pp. 635 – 642.