

Danila Barbosa de Castilho
(Organizadora)

Arte e a
Depuração
Social e Política
da Sociedade

 **Atena**
Editora
Ano 2020



Danila Barbosa de Castilho
(Organizadora)

Arte e a
Depuração
Social e Política
da Sociedade

 **Atena**
Editora
Ano 2020



2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação: Karine de Lima

Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie di Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná

Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Msc. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adailson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Msc. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Msc. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Msc. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Msc. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof^a Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Msc. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Prof^a Msc. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Prof^a Dr^a Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Msc. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Msc. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Msc. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Prof^a Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof^a Msc. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

A786 Arte e a depuração social e política da sociedade [recurso eletrônico]
/ Organizadora Danila Barbosa de Castilho. – Ponta Grossa, PR:
Atena Editora, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-926-4

DOI 10.22533/at.ed.264201701

1. Arte. 2. Cultura. 3. Sociedade. I. Castilho, Danila Barbosa de.
CDD 353.7

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A arte e música refletem os contextos sócio-políticos de sua produção e tem um importante papel na construção das sensibilidades e identidades individuais e coletivas.

Ambas se constituem como meios de representação e expressão das diversidades e heterogeneidades culturais. Por serem construções sociais estão permeadas por conflitos, disputas e silenciamentos. É sabido que com o processo de globalização há tentativas de homogeneização cultural, dessa forma existem conceitos e ideias mais aceitos socialmente. Sendo assim, a arte e a música também são formas de resistência, subversão, partilha, afirmação e pertencimento.

É preciso considerar que todas essas questões influenciam e estão presentes nos processos de ensino-aprendizagem, podendo ser utilizadas como ferramentas na (des)construção de conceitos e enriquecimento.

Assim, apresentamos nesta coletânea alguns trabalhos que nos oferecem um panorama acerca da diversidade de manifestações artísticas e musicais presentes em nossa sociedade.

Danila Barbosa de Carvalho

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
O ENSINO DA MÚSICA EM ESCOLAS MUNICIPAIS DA CIDADE DE INGÁ-PB, APÓS ADVENTO DA LEI 11.769/2008	
Alba Valeria Vieira da Silva Anderson Flávio Barbosa Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.2642017011	
CAPÍTULO 2	9
O ENSINO INSTRUMENTAL E A PERFORMANCE: ASPECTOS PARA AQUISIÇÃO DE HABILIDADES MUSICAIS	
Maria Isabel Veiga	
DOI 10.22533/at.ed.2642017012	
CAPÍTULO 3	16
O IMPROVISO LIVRE ENQUANTO EROÇÃO DE VELHAS ESTRUTURAS OU INSURREIÇÃO CONTRA PRÁTICAS MUSICAIS HEGEMÔNICAS	
Severino Henrique Soares Correia	
DOI 10.22533/at.ed.2642017013	
CAPÍTULO 4	24
PUNK ROCK NA AMAZÔNIA: ELEMENTOS INTERCULTURAIS NAS CANÇÕES DA BANDA ATO ABUSIVO	
Keila Michelle Silva Monteiro	
DOI 10.22533/at.ed.2642017014	
CAPÍTULO 5	32
RAP, A LUZ DA QUEBRADA	
Roberto Camargos	
DOI 10.22533/at.ed.2642017015	
CAPÍTULO 6	44
CAJÓN: ESTUDOS DE POLIRRITMIA E SONS ELETRÔNICOS NO EXPERIMENTALISMO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA	
Flávia Bonelli Silva Marcelo Rodrigues de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.2642017016	
CAPÍTULO 7	51
OS PIANOS USADOS POR JOHANNES BRAHMS E POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS EM SUA OBRA PIANÍSTICA	
Luiz Guilherme Pozzi	
DOI 10.22533/at.ed.2642017017	
CAPÍTULO 8	62
HISTÓRIA DA ARTE COMO PARTILHA DE UM MUNDO POR VIR E A CRIAÇÃO DE UMA COMUNIDADE SENSÍVEL	
Sandra Makowiecky	
DOI 10.22533/at.ed.2642017018	

CAPÍTULO 9	75
ABAYOMI: EXPERIMENTANDO A DIVERSIDADE NO COTIDIANO ESCOLAR	
Luis Otávio Oliveira Campos	
Breno Felipe Araujo de Oliveira Gomes	
Aldo Victorio Filho	
DOI 10.22533/at.ed.2642017019	
CAPÍTULO 10	82
TRANSBIOGRAFIAS: QUANDO O LUGAR DE ENUNCIÇÃO EXPANDE (DE NOVO, APÓS UM ANO)	
Bruna Mazzotti	
Valter Frank de Mesquita Lopes	
DOI 10.22533/at.ed.26420170110	
SOBRE A ORGANIZADORA	96
ÍNDICE REMISSIVO	97

OS PIANOS USADOS POR JOHANNES BRAHMS E POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS EM SUA OBRA PIANÍSTICA

Data de aceite: 17/12/2019

Luiz Guilherme Pozzi

EMESP, FASM, USP

São Paulo, SP

<http://lattes.cnpq.br/9751667526580357>

RESUMO: Os pianos passaram por significativas mudanças estruturais e tecnológicas entre o período vivido por Brahms e o atual. O presente trabalho apresenta um panorama sobre os pianos utilizados pelo compositor e discute algumas particularidades que podem sugerir direcionamentos na interpretação de suas obras, particularmente no que se refere à valorização de vozes e efeitos texturais. A metodologia constou da revisão de literatura através dos autores Bozarth e Brady, Cai, Arnone e Hofmann, assim como a experiência deste autor.

PALAVRAS-CHAVE: Brahms; Piano; Instrumentos históricos.

ABSTRACT: The piano took several structural changes from the times from Brahms and the current time. This paper presents an overview of the pianos used by the composer and discusses some of their particular characteristics, which

1 Texto original: “The pianos Johannes Brahms encountered in Hamburg during his youth would have been essentially the same as the early Romantic fortepianos of Beethoven and Schubert.”

may give some interpretative directions, mainly concerning voicing and textural effects. The methodology is concentrated on Bozarth and Brady, Cai, Arnone and Hofmann, as well on the personal experience of this author.

KEYWORDS: Brahms; Piano; Historical Instruments.

SOBRE OS PIANOS PARA USO DOMÉSTICO

“Os pianos disponíveis em Hamburgo durante os primeiros anos de Brahms eram essencialmente os mesmos fortepianos pré-românticos usados por Beethoven e Schubert”¹ (BOZARTH, 2009: 73). Segundo Louise Japha, uma amiga de infância do compositor, a família Brahms não possuía um piano de boa qualidade, e o jovem pianista visitava frequentemente a manufatura de pianos Baumgardten & Heins, em Hamburgo, para estudar em seus instrumentos. Foi em um piano dessa marca que Brahms estreou seu Concerto no 1 para piano e orquestra em Hamburgo, no dia 24 de março de 1859. Esta fábrica funcionou de 1838 a 1873 (HENKEL, 2000: 40).

Em carta à Clara Schumann datada de 21 de outubro de 1854, época em que procurava um piano compatível com as exigências da pianista que viria a Hamburgo para uma série

de concertos, Brahms escreveu sobre essa marca de pianos, que na época ainda não fabricava os modelos de concerto (de cauda):

Existem alguns [pianos] Erards disponíveis, claro, mas não se pode ter certeza que eles não serão vendidos, e se o teclado não é muito pesado para você. Heins & Baumgardten, que eu havia mencionado, infelizmente não dispõe de pianos de concerto, porém mais uma vez me encantei com o maravilhoso som de seu modelo horizontal, sinto que nunca [antes] encontrei um som tão cantabile (AVINS, 1997: 65, tradução nossa).

Na figura abaixo o Piano datado de 1859, da marca Baumgardten & Heins, adquirido pela família Völckers por indicação de Brahms. Nesse piano o compositor deu aulas para Minna Völckers, nos anos de 1861 e 1862. Johannes-Brahms-Gesellschaft Hamburg.



Figura 1: Piano Baumgardten & Heins, utilizado por Brahms nos anos 1861 e 1862, atualmente na coleção do Museu Brahms em Hamburgo. Foto de Udo Kruse. Disponível em: <http://www.brahms-hamburg.de/en/museum.html>. Acesso em 01/04/2015.



Código QR (para ser lido com aparelhos “smartphones”): Trecho do segundo movimento do Concerto no 1, tocado por este autor no piano Baumgardten & Heins, de posse do Museu Brahms de Hamburgo. O vídeo pode ser acessado através do seguinte endereço virtual: <https://youtu.be/gRS0GPnS5os>

Brahms também aconselhou o amigo Joseph Joachim a comprar um desses instrumentos após ter tocado o Concerto de Schumann (em 2 de dezembro de 1859) e o Concerto no 5 de Beethoven (em 14 de fevereiro 1860) em Hamburgo, quando utilizou um piano Baumgardten & Heins de concerto, que já eram fabricados em 1859. Em carta, afirmou que “O alto preço não deve assustar, pois os instrumentos são realmente melhores e mais duráveis que os outros” (Carta de 18 de abril de 1860. Brahms, Briefwechsel, Capítulo 5, pág. 264, tradução nossa). Na mesma carta Brahms fala sobre os preços dos pianos, que variavam de 300 a 400 Táleres. Disponível em: <https://archive.org/stream/johannesbrahmsi01joacgoog#page/n276/mode/2up>. Acesso em 01/04/2015.

Embora fosse clara a predileção de Brahms por esses pianos no começo de sua carreira, os modelos de concerto dessa marca, eram reconhecidamente de qualidade inferior aos seus modelos *Tafelklavier* (Figura 1), como se pode evidenciar no capítulo sobre instrumentos musicais do “Relatório Oficial sobre a Industria e Exibições de Arte para Londres no ano de 1862”:

Baumgardten & Heins (42): Um piano horizontal (*Tafelklavier*) grande e um piano de cauda. O primeiro merece uma menção especial elogiosa por suas características sonoras e sua qualidade cantabile, conseguidos através de um minucioso trabalho exemplar. O modelo de cauda não está no mesmo nível do anterior, que pode se denominar uma especialidade do expositor e passa a impressão de até mesmo poder ser aperfeiçoado no futuro (*Amtlicher Bericht über die Industrie und Kunstausstellung zu London im Jahre 1862*, 1865: 83, tradução nossa).

No ano de 1856 Clara Schumann deu a Brahms um piano Conrad Graf fabricado em 1839 e oferecido por essa firma à distinta pianista. Brahms o conservou sob sua disposição até 1873, quando o doou para a Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedade dos Amigos da Música), em Viena, depois da Exposição Internacional de Viena, onde foi exposto com pianos de Schumann, Mozart, Beethoven dentre outros compositores famosos. Apesar desse piano de 6 oitavas e uma quinta (Dó1 – sol7) comportar em sua tessitura a maioria das primeiras obras de Brahms – muitas delas utilizavam esse teclado em toda sua amplitude (Exemplo 3) – outras, como o Concerto no 1, extrapolavam essa tessitura (Exemplo 4).



Exemplo 3: Trecho da Sonata Op.5 (primeiro movimento: c. 5 – 6, edição Breitkopf und Härtel, 1926-27) que cobre a extensão do teclado (Dó1 – fá7).



Exemplo 4: Trecho do Concerto no 1 contendo a nota lá7 no compasso 306 (primeiro movimento, c. 302 – 306, edição Rieter-Biedermann, 1861).

Segundo Bozarth e Brady (1990: 53), Brahms teria composto nesse Graf as Variações sobre um tema de Händel op. 24, os Quartetos para piano Op. 25 e Op. 26, o Quinteto para piano Op. 34, parte da Sonata Op. 38 para violoncelo e piano além de muitas das canções do ciclo *Die Schöne Magelone* Op. 33.

Quando Brahms fixou residência em Viena, em 1872, o piano escolhido por ele foi o do construtor Johann Baptist Streicher, que vinha de uma família de eminentes construtores de pianos. Os pianos feitos por seus pais, Nannette e Johann Andreas Streicher, haviam sido elogiados por Beethoven e os feitos por seu avô, Johann Andreas Stein, estavam entre os preferidos de Mozart. Dentre os construtores vienenses, Streicher era o mais inovador, oferecendo instrumentos tanto com a então usual mecânica vienense, quanto com a mecânica inglesa e até tendo patenteado um sistema híbrido, unindo particularidades dessas duas tecnologias em 1831. O *Streicher* de Brahms havia sido construído em 1868 e levava o número de série 6713 – Infelizmente esse instrumento foi destruído durante a 2ª Guerra Mundial, quando estava no Museu de História da Cidade de Viena. Esse instrumento, que acompanhou o compositor até sua morte em 1897, possuía a mecânica vienense de escape único, os martelos revestidos por couro e o encordoamento paralelo.

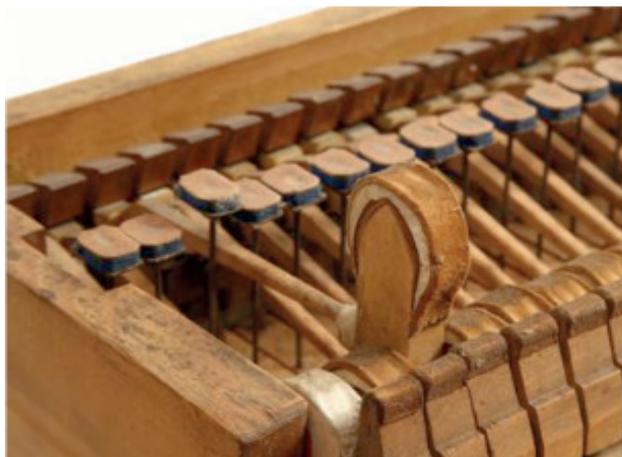


Figura 2: Martelos revestidos por couro em um piano Ignaz Bösendorfer de 1847 © claviersammlung.de.



Figura 3: Visão do encordoamento paralelo em um Piano J. B. Streicher (Frederick Historic Piano Collection). Disponível em: <http://www.frederickcollection.org/>. Acesso em 01/04/2015.

Segundo Camila Cai (1989) e Augustus Arnone (2006) a predileção por esse determinado tipo de instrumento – notadamente o piano Streicher – evidencia uma característica muito importante fornecendo um conhecimento específico sobre uma provável tendência para priorizar as vozes escritas para o registro médio. Cai sugere que os pianistas contemporâneos devem se esforçar para obterem nos pianos modernos certos efeitos naturais para os pianos de Brahms:

O pianista moderno, sem dúvida, terá mais trabalho que Brahms e ainda assim conseguirá menos clareza sonora. Nos pianos contemporâneos a Brahms os três registros principais, baixo, médio e agudo, mostram diferenças claras de qualidade sonora e timbre. O distinto registro médio – particularmente abaixo do dó central – soa cheio, aveludado e proeminente, dominando facilmente os outros registros. (Num piano moderno esse registro tende a ser indefinido e brando, cobertos por um rico e cheio registro baixo e um agudo brilhante). Uma melodia de Brahms no registro médio iria sobressair sem esforço especial nos pianos de seu tempo e caberia ao intérprete definir a sonoridade adequada para essa linha melódica; a natureza do piano faria a melodia soar mais facilmente. Sem dúvidas Brahms ouvia

esse registro médio como o mais rico do piano, e por isso escolheu explorá-lo em suas peças (CAI, 1989: 66, tradução nossa).

Um dos exemplos que podem ser usados para ilustrar a priorização de uma voz nesse registro é o encontrado em seu *Capriccio* Op. 116 no 7 (1892), onde a melodia se encontra no registro médio e o acompanhamento em arpejos se alterna nos outros registros:



Exemplo 5: Capriccio Op. 116 no 7, c. 21 – 24, edição Breitkopf und Härtel, 1926-27.

A compositora inglesa Ethel Smyth esclarece a maneira do próprio Brahms tocar as melodias desse registro: “Elevando um tema submerso entre as várias vozes ele costumava nos pedir para admirar a bela sonoridade de seu ‘polegar tenor’” (SMYTH, 1946: 300, tradução nossa). Arnone ressalta o gosto do compositor por melodias intimistas, citando o exemplo da Balada Op. 10 no 4 (1854), onde se lê: “Com intimíssimo sentimento, mas sem marcar muito a melodia” (Exemplo 6). No exemplo a melodia é escrita no registro médio grave, onde se destacaria facilmente sobre as outras vozes, e Brahms teria feito a indicação citada no intuito de mantê-la menos evidente: “A indicação de Brahms sugere ao intérprete que a linha melódica pungente permaneça um espectro translúcido, emanando debilmente por trás do delicado véu sonoro do acompanhamento” (ARNONE, 2006: 8, tradução nossa).



Exemplo 6: Brahms, Balada Op. 10 no 4, c. 47 e 48, edição Breitkopf und Härtel, 1856.

Os pianos de concerto

Enquanto para o uso doméstico Brahms se sentia muito a vontade com instrumentos de menor poder sonoro, como o *Streicher* que o acompanhou por 30 anos, demonstrava um critério diferente ao escolher pianos para usar em seus concertos, preferindo os instrumentos que aderiam aos avanços tecnológicos da

época. O compositor adiou a estreia de seu Concerto no 1 para piano e orquestra em Hamburgo pois o único piano ‘decente’ da cidade, um piano de concerto Erard, não pôde ser assegurado para a apresentação (BOZARTH, 2009: 75).

Em 1881 - foi no ano de 1881 que a firma *Steinway & Sons* abriu sua filial em Hamburgo (BOZARTH, 2009: 87) – enquanto apresentava seu recém escrito Concerto para piano e orquestra no 2 em uma turnê, Brahms tocou em vários modelos de pianos, dentre eles os mais modernos de então. Em Budapeste utilizou um *Bösendorfer*. Já na cidade de *Meiningen*, tocou em um *Bechstein*:

Meiningen.

Herzogliches Hoftheater.

Sonntag, 27. Novbr. 1881:

Viertes Abonnements - Concert

der Herzoglichen Hofcapelle

unter gütiger Mitwirkung des Herrn **Dr. Johannes Brahms.**

Zur Auführung gelangen nachfolgende Werke

von

Johannes Brahms.

(Geboren 7. März 1833.)

1) **Tragische Ouverture** für grosses Orchester, D-moll, Op. 81.

2) **Zweites Concert** für Klavier und Orchester, B-dur (neu. Manuscript), vorgetragen vom Componisten.

I. Allegro moderato.
II. Allegro passionato.
III. Andante.
IV. Allegro non troppo e grazioso.

3) **Variationen** für Orchester über ein Thema von Jos. Haydn (Choral St. Anton) Op. 50a.

4) **Akademische Festouverture**, Op. 80.

5) **Erste grosse Sinfonie**, C-moll, Op. 68.

I. Un poco sostenuto. Allegro.
II. Andante sostenuto.
III. Un poco Allegretto e grazioso.
IV. Adagio. Allegro non troppo, ma con brio.

Unter
persönlicher Leitung des Componisten.

Concertflügel aus der k. k. Hofpianosortefabrik von CARL BECHSTEIN (Berlin.)

Preise der Plätze:

Fremdenloge 3 M. Erster Rang 3 M. Sperrsitze 3 M. Parquetplatz 2 M. Zweiter Rang 2 M.
Sitzparterre 1 M. 20 Pf. Orchester 2 M. Stehparquet 1 M. Amphitheater 80 Pf.
Stehparterre 80 Pf. Gallerie 50 Pf.

Kassenöffnung 3½ Uhr. Anfang pünktlich 4 Uhr. Ende gegen 6 Uhr.

Zur Vermeidung von Störungen werden bei dem Beginne jeden Musikstückes Ein- und Ausgänge geschlossen und erst nach dessen Beendigung wieder geöffnet.

Figura 4: Anúncio do Concerto em Meiningen onde Brahms apresentaria seu Concerto no 2 em um Bechstein (BOECK, 1989: 227).

Preocupado com os instrumentos de seus próximos concertos, escreveu a alguns regentes a fim de assegurar os melhores pianos disponíveis. Enviou a seguinte carta a Julius Otto Grimm, que regeria o concerto em *Münster*:

Você poderia fazer a gentileza de perguntar em Colônia ou em algum outro lugar se alguém pode mandar um Bechstein ou um Steinway? Eu pagarei os custos de transporte com prazer. Mas eu não tocarei novamente em um instrumento questionável (BOZARTH, 2009: 86, tradução nossa).

Infelizmente esse pedido não foi atendido, pois, como pode ser evidenciado através do meticuloso catálogo de apresentações de Brahms como pianista e regente preparado por Kurt Hofmann, na última vez em que se apresentara em *Münster*, Brahms tocou seu Concerto no 1, no dia 5 de fevereiro de 1876, em um piano da marca local *Gebrüder Knake*, e quando tocou seu Concerto no 2, em 16 de janeiro de 1882, teve que utilizar o mesmo piano (HOFMANN, 2006: 158/208). O compositor também escreveu a Julius von Bernuth, que regeria o concerto em Hamburgo, pedindo “um bom e poderoso Bechstein (ou um Steinway americano)”. Esse desejo felizmente foi realizado, pois Brahms tocou em um piano Bechstein na ocasião (HOFMANN, 2006: 206).

Ao longo de sua carreira Brahms teceu comentários elogiosos a pianos das marcas *Baumgarten & Heins*, *Erard*, *Streicher*, *Bösendorfer*, *Bechstein* e *Steinway & Sons*. Segundo Hofmann (2006) ele apresentou-se publicamente em vários instrumentos: *Conrad Graf*, *Stöckhardt*, *Hüni*, *Schweighofer*, *Klems*, *Ehrbar*, *Grotian*, *Steinweg* (antes dessas duas últimas firmas se fundirem), *Blüthner*, *Knabe & Co.*, *van Lipp*, *Bretschneider*, *E. Ascherberg*, *C. Mand*, *Ibach Sohn* e *Apollo*, além dos citados acima. Tendo provavelmente usado um *Streicher* pela última vez em público no ano de 1880, um *Erard* pela última vez em 1874, e um *Steinway & Sons* pela primeira vez em 1865, fato que demonstra que os pianos mais modernos estavam dominando o mercado.

CONCLUSÃO

Notadamente Brahms preferia realizar suas apresentações públicas em pianos mais “poderosos”. E trechos contendo uma escrita musical com as particularidades tímbricas do piano *Streicher*, com seu registro médio grave priorizado, podem ser evidenciados também em suas obras para piano e orquestra, como pode ser visto abaixo através da posição da voz que cita o tema do Concerto no 2 para piano e orquestra apresentado no registro médio/grave.



Exemplo 7: Trecho do Concerto no 2, para piano e orquestra (c. 23 – 24, edição Simrock, 1882)

A escrita de melodias em acordes com uma textura claramente coral (Exemplo 8) ou em intervalos harmônicos, principalmente em sextas e terças (Exemplo 10), de forma similar ao conceito segundo o qual Brahms valorizava as vozes situadas no registro médio do instrumento é uma característica marcante das obras para piano de Brahms. Para que essa textura em acordes ou notas duplas seja devidamente valorizada na execução e claramente percebida durante a audição é importante que as notas centrais dos acordes ou as notas inferiores nos intervalos sejam tocadas com um toque legato profundo produzindo assim um colorido tímbrico que é a marca inconfundível da sonoridade brahmsiana. Esse é o tipo de toque em que o peso do braço é transferido ao teclado através dos dedos, realizando pressão sobre as teclas. O mesmo toque pode ser chamado de toque de pressão, toque com peso de braço, toque de ‘fundo de tecla’ ou toque apoiado. (GIESEKING, 1872; SELVA, 1916; MATHAY, 1947).



Exemplo 8: Melodia em acordes no Concerto no 2, para piano e orquestra. C. 73 – 76, edição Simrock, 1882.



Exemplo 9: Melodia em acordes no Concerto no1, c. 157 – 160, edição Breitkopf und Härtel, 1928.



Exemplo 10: Melodia em terças e sextas no Concerto no 1, para piano e orquestra (c. 91 – 93, edição Rieter-Bidermann, 1861).

Outra tendência geral na textura da escrita pianística de Brahms é a crescente densidade sonora através do método de deslocar seu material musical para o registro grave. O timbre brilhante do registro agudo não atraía Brahms tanto quanto os ricos registros médios e graves. A melodia é frequentemente localizada no registro médio e/ou suplementada com o contraponto de uma voz intermediária. Em várias obras os baixos exploram os registros mais graves já nos primeiros compassos. Passagens lentas em textura cordal tendem a se encontrar nos registros médios e graves, talvez imitando a textura de um coral para órgão. Essa textura cordal densa cria uma sonoridade rica em harmônicos (NAZARENKO, 2003: 4, tradução nossa).

Pode se notar claramente que Brahms possuía um gosto muito específico para instrumentos, utilizando em casa um instrumento de menor poder sonoro, porém com uma característica tímbrica que valorizava o registro médio/grave e que possuía a tradicional mecânica vienense de rápida reação ao toque dessa maneira podendo produzir uma grande gama tímbrica, que poderia ser o instrumento ideal para suas obras mais intimistas. Já para o uso em concertos o compositor preferia os pianos mais avançados tecnologicamente e com grande projeção sonora.

REFERÊNCIAS

AMTLICHER Bericht über die Industrie und Kunstausstellung zu London im Jahre 1862. Berlin, Verlag der Königlichen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei, 1865.

ARNONE, A. **The Aesthetics of Textural Ambiguity: Brahms and the Changing Piano.** In: Current Musicology, New York, no 82, p. 7 – p. 32, 2006.

AVINS, S. (Org.). **Johannes Brahms: Life and Letters.** Reimpressão. Oxford: Oxford University Press, 1997 / 2004.

BOECK, D. **Johannes Brahms.** Kassel: Wenderoth Verlag, 1998

BOZARTH, G. S.; BRADY, S. **The Pianos of Johannes Brahms.** In: FRISCH, W. (Ed.). Brahms and His World. Edição Revisada. Princeton: Princeton University Press, 2009. p. 73 – p. 94.

BRAHMS, J. **Balladen für das Pianoforte.** Leipzig: Breitkopf und Haertel, 1856. Partitura.

_____. **Concert für das pianoforte mit Begleitung des Orchesters, Op. 15.** Ausgabe für Pianoforte Solo. Winterthur: Rieter-Biedermann, 1861. Partitura.

_____. **Concert No 2, B dur, für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters.** Ausgabe für Pianoforte Solo. Berlin: Simrock, 1882. Partitura.

_____. **Sonate Nr. 3.** Leipzig: Breitkopf und Haertel, 1926-27. Partitura.

_____. **Kleinere Klavierwerke.** Leipzig: Breitkof und Haertel, 1926-27. Partitura.

CAI, C. **Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works**, Performance Practice Review, v. 2, no 1, p. 58 – p. 72, 1989.

GIESEKING, W. ; LEIMER, L. **Piano Technique.** Mineola: Dover Publications, 1872.

HENKEL, H. **Lexikon Deutscher Klavierbauer.** Frankfurt: Verlag Erwin Brochinski, 2000.

HOFMANN, R.; HOFMANN, K. **Johannes Brahms als Pianist und Dirigent: Chronologie seines Wirkens als Interpret.** Tutzing: Hans Schneider, 2006.

MATTHAY, T. **The Visible and the Invisible in Pianoforte Technique.** Segunda Edição. New York: Oxford University Press, 1947.

NAZARENKO, D. **Texture in Selected Piano Works and Works for Two Pianos by Johanns Brahms: A Performance Project.** Maryland: Tese de doutorado submetida à Faculdade de Pós-Graduação da Universidade de Maryland, 2003.

POLLENS, S. **The Schumann / Brahms Conrad Graf Piano,** The American Brahms Society Newsletter, Seattle, v. XXIV, no 1, 2006.

SELVA, B. **L'Enseignement musical de la Technique du Piano.** Paris: Rouart, Lerolle et Cie. Editeurs, 1916.

SMYTH, E. **Impressions that Remained.** New York: Alfred A. Knopf, 1946

ÍNDICE REMISSIVO

A

Abayomi 75, 77, 78, 79, 81

Amazônia 24, 28, 30, 94

Arte como partilha 62

B

Brahms 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61

C

Cajón 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50

Cotidiano 5, 26, 33, 34, 35, 41, 75, 79

D

Des-territorialização 16

Diversidade 75, 79, 80

Docência 75, 94

E

Educação 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 14, 15, 39, 50, 65, 71, 75, 76, 77, 80, 81, 96

Ensino 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 44, 45, 46, 50, 75, 76, 77, 79, 80, 96

Ensino Instrumental 9, 14

Escola 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 16, 50, 75, 78, 81, 96

H

Habilidades Musicais 9

História da Arte 62, 63, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74

I

Improviso Livre 16, 22

Instrumentos históricos 51

Interculturalidade 24, 26, 30

M

Music 1, 16, 32, 44

Música 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 53

Música contemporânea 44, 45, 46, 47, 50

Música rap 32

O

Obra Aberta 16, 19, 20, 23

P

Percussão 44, 45, 46, 49, 50

Performance 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 34, 48, 49, 50, 61, 85, 86, 87

Piano 15, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61

Polirritmia 44, 45, 46, 47, 49

Práticas culturais 32

Punk Rock 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30

R

Representações de si 32

Rizoma 16, 19, 21

S

School 1, 75

Sons eletrônicos 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50

T

Teaching 1, 9, 75

Territorialização 16, 21

Transmissão e herança 62

 **Atena**
Editora

2 0 2 0