

Análise Musical

Dança Húngara nº5

de

Johannes Brahms

Rafael Borba

2015

Sobre o Compositor:

Compositor e pianista alemão (7/5/1833-3/4/1897), um dos grandes representantes do romantismo. Nascido em Hamburgo, filho de músico, na infância demonstra vocação para o piano, que aprende com o pai. Entre os 14 e os 16 anos, ajuda no orçamento doméstico com o dinheiro que ganha tocando para marinheiros nas tabernas do cais.

Em 1850 conhece Eduard Reményi, um violinista húngaro-judeu que lhe ensina música cigana, influência que dura sua vida toda. Por intermédio de Reményi vem a conhecer o compositor Robert Schumann, que o incentiva na carreira. Nessa época compõe o primeiro trabalho de fôlego, a *Sonata para Piano em Mi Maior, Opus 1*. Apaixonado por Clara Schumann, a mulher do amigo, não se casa com ela quando Schumann morre, em 1856.

Reservado, Brahms permanece solteiro até o fim da vida e não se sabe a natureza exata de seu relacionamento com Clara. Entre 1857 e 1869 dá aulas de piano, conduz um coro feminino em Hamburgo e compõe sem parar. Em 1863 muda-se para Viena, onde tem uma vida tranquila, atrapalhada apenas pela rivalidade com Richard Wagner e Anton Bruckner. Torna-se maestro da Sociedade de Amigos da Música em 1872 e, por três temporadas seguidas, rege a Orquestra Filarmônica de Viena.

Entre suas principais composições estão *Danças Húngaras para Duo de Pianos* (1869) e as sinfonias *Nº 1* (1876), *Nº 2* (1877) e *Nº 4* (1885). Dá seu último concerto em março de 1897 e morre de câncer no fígado um mês depois, em Viena.

Sobre a Peça:

O alemão Johannes Brahms e seus contemporâneos vienenses apreciavam muitíssimo a música cigana, que já era bastante urbanizada na época, bem diferente da música coletada por Béla Bartók mais tarde nos lugares mais remotos da Hungria. Na Viena da metade do século XIX, proliferavam conjuntos ciganos itinerantes fixando residência nas praças e tavernas de Viena, tocando sua música melancólica, porém soberbamente espirituosa. Brahms, um grande admirador da música húngara, teve um de seus primeiros contatos com esse tipo de música ainda jovem, aos 19 anos, quando acompanhou ao piano o violinista húngaro Ede Reményi numa turnê.

Vê-se diretamente tal influência nas *Danças Húngaras*. Elas formam um conjunto de 21 Danças, originalmente para piano a quatro mãos, com a maioria de seus temas musicais baseados em canções ciganas da época. Desde que foram publicadas, em 1869, até os dias de hoje, as *Danças Húngaras* gozam de grande popularidade, chegando a ser usadas em cenas de cinema. Naquele tempo, elas não somente se tornaram referência dentro daquele estilo de música que estava na moda, mas também eram tidas como acessíveis para a grande maioria dos pianistas não-profissionais. Com tamanho sucesso, nada mais natural que fossem adaptadas para diversos tipos de conjunto – o

próprio Brahms orquestrou as danças nº1, 3 e 10. Atualmente, todas estão orquestradas por diversos compositores – até seu amigo, o compositor tcheco Antonín Dvořák, orquestrou algumas danças.

Originalmente, a *Dança Húngara nº5*, para piano a quatro mãos, foi escrita na tonalidade de Fá Sustenido Menor. Na versão orquestral aparece em Sol Menor. Sem dúvida, é a mais popular de todo o conjunto das danças.

Partitura da Peça:

Forma: ABA (ternário)

A TOM: SOL MENOR
Allegro Sessão 1
f passionato

5 10 15 20 25 30 35 40 45

p *< sf* *f* *p* *< sf* *f marcato* *p poco rit.*

B TOM: SOL MAIOR
Vivace

50 55 60 65 70 75 80 85 90 95

f in tempo *p poco rit.* *p in tempo* *p poco rit.* *p in tempo* *f passionato* *f in tempo* *f*

Sessão 2

A' TOM: SOL MENOR
Tempo primo Sessão 1

Tabela 1 - Tons Vizinhos

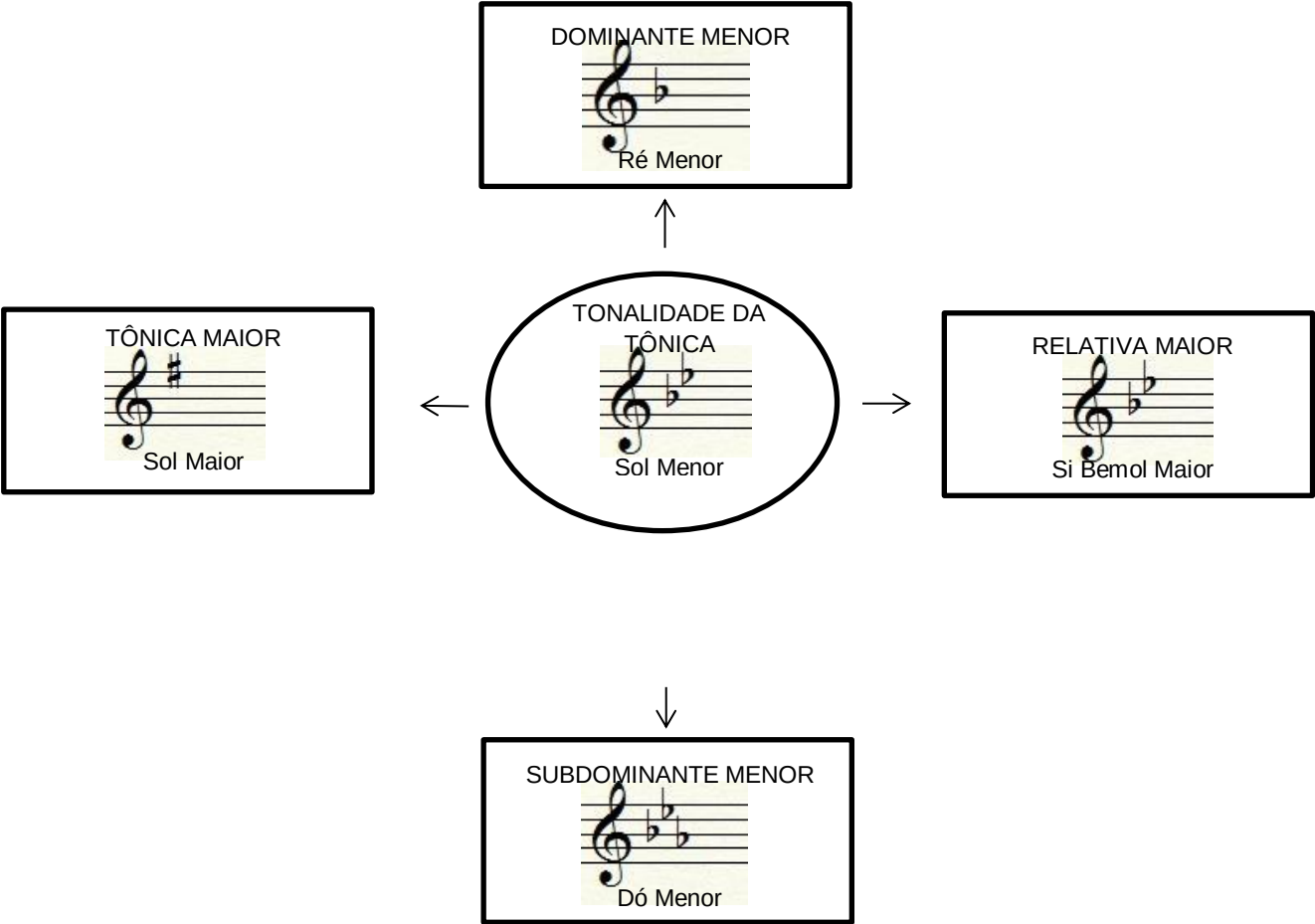


Tabela 2 - Partes

A		B	A'		CODA
Sessão 1	Sessão 2		Sessão 1	Sessão 2	
Sol Menor	Sol Maior	Sol Maior	Sol Menor	Sol Maior	
1 — 32	33 — 48	49 — 62	63 — 78	79 — 94	95 — 96

Análise da Peça:

A *Dança Húngara nº5* advém da *Czarda "Bártfai Emlék"*, de Béla Kéler. Acusado por Reményi de plágio, o próprio Johannes Brahms esclareceu que já havia deixado muito claro ao editor de que nenhuma dessas melodias era sua: ele somente havia, usando as palavras do autor, dado “forma e equilíbrio” às melodias ciganas, não atribuindo sequer número de *Opus* às obras e mandando imprimir a palavra “*arranjadas*”, em destaque, na partitura.

Sobre a *Czarda*, essa é uma dança folclórica tradicional da Hungria. Seu nome provém de “*czárda*”, palavra antiga para “taverna”.

Essa dança foi popularizada pelas bandas de ciganos húngaros e de países vizinhos como Sérvia, Eslováquia, Eslovênia, Croácia, Ucrânia, Transilvânia e Morávia, bem como entre os povos minoritários da região, inclusive os da Bulgária.

A música de *Czárdás* é caracterizada por uma variação de andamento: ela começa lentamente e finaliza em um ritmo muito rápido, tal qual a peça analisada.

Sobre a peça, em sua forma orquestrada, ela é baseada numa melodia de violino, ardente, melancólica, porém ao mesmo tempo jocosa, refletindo o caráter cigano da obra. Uma seção intermediária, com rica percussão a início, muda o caráter da peça, com as cordas num som expansivo. Logo em seguida, o tema inicial retorna e a orquestra acaba a peça brilhantemente e de forma decisiva.

A tessitura instrumental melódica é muito explorada durante a melodia, sendo isso exemplificado já nos dez primeiro compassos, onde há, a exemplo, a passagem da melodia pela nota Ré em três oitavas distintas (ex: *fig.1*):



Figura 1: Melodia se iniciando na nota Ré (compasso 1), e a nota novamente aparecendo – em suas oitavas correspondentes - nos compassos 9 e 10.

Mudanças drásticas de andamento são frequentes durante a peça. Rompantes, bem como os sentimentos mais introspectivos – portanto passíveis de interpretações individuais - são característicos do período Romântico, ao qual o compositor se enquadra (ex: *fig.2*):

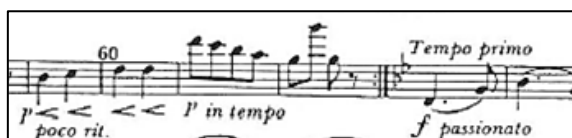


Figura 2: piano, forte, crescendo, poco rit., in tempo, *grande diversidade dinâmica e de andamento em um curto espaço de tempo*; o *passionato*, relativo ao sentimento introspectivo da paixão

A peça tem uma forma ternária, sendo evidenciada, além das texturas contrastantes das partes, pela repetição da parte **A** (a qual notarei como **A'**), a qual sofre algumas alterações pós parte **B**.

Sobre as partes, **A** e **A'** se encontra na tonalidade de Sol Menor, sendo que grande parte dos repousos na melodia se apoiam nas notas da tríade de Sol Menor, e por vezes se apoia na nota Fá#, presente na escala de Sol Menor Harmônica (ex: *fig.3*):

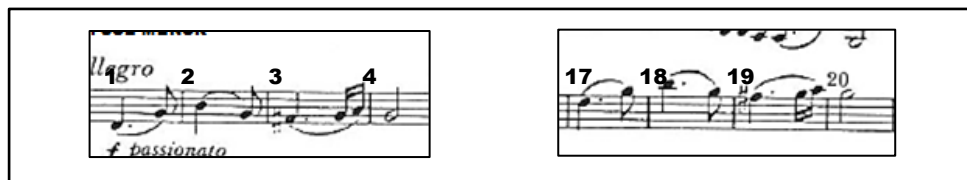


Figura 3: Evidente utilização da tríade de Sol Menor, além da utilização da nota Fá#, sendo a mesma utilizada para uma intenção melódica, um motivo em direção à nota Sol (nota alvo na sentença melódica). O motivo exemplificado foi oitavado na peça.

Ainda em **A**, a partir do compasso 33, uma nova seção se inicia, com a inclusão mais incisiva da percussão. Nota-se também a utilização de sincopas durante o desenvolvimento do tema (ex: *fig.4*). Notas presentes em Sol Maior são constantes durante a melodia, caracterizando uma modulação na peça para a tonalidade homônima maior (ex: *fig.5*):



Figura 4: Sincopa, de grande efeito rítmico na peça

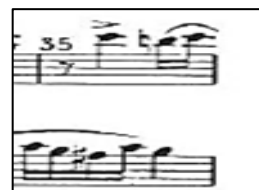


Figura 5: Excertos da Sessão 2 de A, onde encontramos o Si (bequadro) e o Fá#, presentes na tonalidade de Sol Maior

A parte **B** se encontra na tonalidade de Sol Maior, e, apesar dos desenhos melódicos, tem seu apoio, suas notas conclusivas, apoiadas sobretudo nas notas Ré e Sol (ex: *fig.6*). O *vivace* – presente no início da parte – conduz a textura interpretativa da parte:

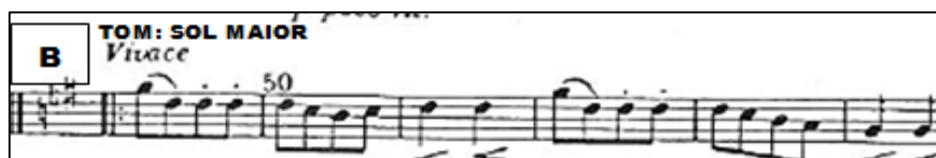


Figura 6: Início da parte B, a indicação do *vivace* e a “afirmação” sobre as notas Ré e Sol

Relacionando **A** e **B**, **A** contém sessões mais extensas que **B**, sendo que essa, em contrapartida, adiciona, além da dinâmica (já exemplificada na *figura 2*), uma nova constante de motivos rítmicos, sendo mais trabalhadas as semínimas e colcheias (ex: *fig.7*). Sentenças inteiras são feitas com as células, além de um aparente desenvolvimento da mesma, “invertendo” os valores rítmicos na métrica dos compassos, porém com ideias melódicas distintas e enquadramento métrico/resolutivo da frase (ex: *fig.8*).

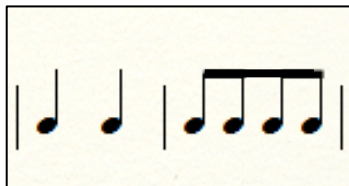


Figura 7: Novas células rítmicas, constantes no desenvolvimento de B



Figura 8: Excertos de B, com a constante utilização de semínimas e colcheias. Semelhanças “contrárias” também são presentes no exemplo

A condução harmônica em **B** também é favorecida com a utilização das células rítmicas (ex: *fig.9*).

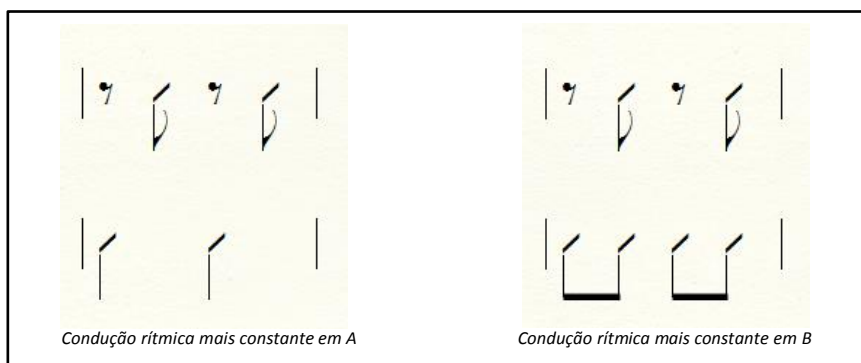


Figura 9: Células rítmicas também aparecem na condução harmônica das partes

Por fim, após **A**, **B** e **A'**, a peça termina em uma *coda*, de maneira incisiva e em cadência perfeita (ex: *fig.10*).



Figura 10: Final da peça, com staccato nas notas, em uma cadência perfeita

Outro ponto importante e presente em toda a peça é a distribuição instrumental das vozes, com grande gama – e valorização – de timbres

Reiterando, das características do período Romântico, na *Dança Húngara nº5* podemos citar seus dinamismos (rompantes), sua instrumentação (metais), sua riqueza na distribuição de vozes, nos timbres. A pesquisa pelo folclórico (mesmo que, aqui, não nacionalista, pois Brahms era alemão) é célula inicial para o desenvolvimento das *Danças Húngaras*. A soma dessas informações nos presenteia a audição de uma peça envolvente e cativante.