

Considerações sobre os pianos utilizados por Johannes Brahms e eventuais implicações em suas obras

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Luiz Guilherme Pozzi
USP – guilhermepozzi@yahoo.com

Eduardo Henrique Soares Monteiro
USP – ehsmonteiro@hotmail.com

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.

Palavras-chave: Brahms. Instrumentos históricos. Pianos. Performance. Voicing.

Johannes Brahms: some thoughts on the pianos he played and possible implications in his works.

Abstract: The pianos had undergone several structural and technological changes from the time of Johannes Brahms to the present day. This paper presents an overview on the pianos used by Brahms and considers some particular aspects that might influence the performance of his music, especially those concerning voicing and texture in his piano pieces. The methodology used is mostly based on the revised literature by Bozarth and Brady, Cai, Arnone and Hofmann.

Keywords: Brahms. Period instruments. Pianos. Performance. Voicing.

1. Os pianos para uso pessoal¹

“Os pianos disponíveis em Hamburgo durante os primeiros anos de Brahms eram essencialmente os mesmos forte pianos pré-românticos usados por Beethoven e Schubert” (BOZARTH; BRADY, 2009: 73)². 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*³, em Hamburgo, para estudar em seus instrumentos.

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 ouvi antes um som tão *cantabile* (AVINS, 1997: 65)⁴



Fig. 1: Piano *Baumgardten & Heins*, utilizado por Brahms nos anos 1861 e 1862, atualmente na coleção do Museu Brahms em Hamburgo⁵.

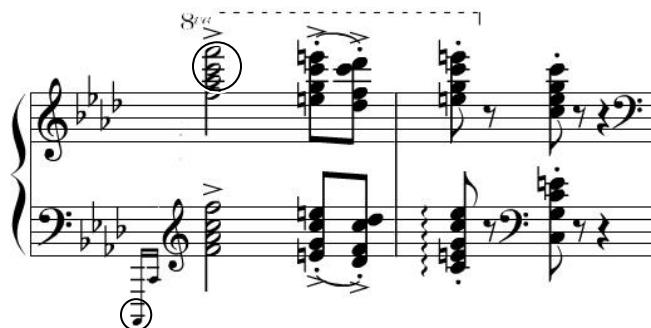
Foi em um *Baumgardten & Heins* que Brahms tocou seu *Concerto nº 1 para piano e orquestra* pela primeira vez em Hamburgo, no dia 24 de março de 1859, e após ter se apresentado em Hamburgo com o *Concerto para piano e orquestra* de Schumann (em 2 de dezembro de 1859) e com o *Concerto nº 5 para piano e orquestra* de Beethoven (em 14 de fevereiro de 1860), Brahms também aconselhou Joseph Joachim a comprar um instrumento dessa marca. Em carta, afirmou que “O alto preço não deve assustar, pois os instrumentos são realmente melhores e mais duráveis que os outros”⁶ (MOSER, 1908: 264).

Embora fosse clara a predileção de Brahms por esses pianos no começo de sua carreira, os instrumentos de concerto dessa marca, que já eram fabricados em 1859, eram reconhecidamente de qualidade inferior aos seus modelos “*Tafelklavier*” (Fig. 1), como se pode evidenciar no capítulo sobre instrumentos musicais do “Relatório Oficial sobre a Indústria 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)⁷

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 manteve sob sua disposição até 1873, quando o doou para a Sociedade dos Amigos da Música, em Viena, após ter sido exibido com os pianos de Mozart, Beethoven e de outros ilustres compositores na Exposição Internacional de Viena. Apesar desse piano de seis oitavas e uma quinta (Dó¹ – sol⁷)⁸ comportar em sua tessitura a maioria das primeiras obras de Brahms – com muitas delas utilizando esse teclado em toda sua amplitude (Ex. 1) – outras, como o *Concerto nº 1*, extrapolavam essa tessitura (Ex. 2).



Ex. 1: Brahms, *Sonata Op. 5*, primeiro movimento, c. 5 – 6. Trecho que cobre a extensão do teclado (Dó¹ – fá⁷).



Ex. 2: Brahms, *Concerto nº 1 para piano e orquestra Op. 15*, primeiro movimento, c. 304 – 306. Trecho contendo a nota lá⁷, no compasso 306.

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,

eram 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 com a usual mecânica vienense, com a mecânica inglesa e até tendo patenteado um sistema híbrido, unindo particularidades entre essas duas tecnologias em 1831. O *Streicher* de Brahms havia sido construído em 1868 e levava o número de série 6713⁹. Esse instrumento, que acompanhou o compositor até sua morte em 1897, possuía a mecânica vienense de escape único, os martelos revestidos por couro (Fig. 2) e o encordoamento paralelo (Fig. 3) era suportado por uma estrutura de madeira (Fig. 4).



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



Fig. 3: Visão do encordoamento paralelo em um Piano J. B. Streicher (Frederick Historic Piano Collection)¹⁰



Fig. 4: Visão traseira do encordoamento paralelo suportado pela estrutura de madeira em uma réplica de um piano J. B. Streicher feita por Paul McNulty em 2014.¹¹

Segundo Camila Cai (1989) e Augustus Arnone (2006), a predileção por esse determinado tipo de instrumento – notadamente o piano *Streicher* – evidencia uma importante característica da música de Brahms e um desafio aos instrumentistas contemporâneos quanto à exploração das vozes escritas para o registro médio/grave nos instrumentos modernos. Cai sustenta que os pianistas contemporâneos devem se esforçar para obter nos pianos de hoje determinados efeitos que seriam naturais àqueles que Brahms usou:

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)¹²

Um exemplo que claramente ilustra a priorização da linha melódica escrita 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:



Ex. 3: Brahms, *Capriccio Op. 116 nº 7*, c. 21 – 28.

A compositora inglesa Ethel Smyth relata a maneira de tocar do próprio Brahms, realçando as melodias nesse registro: “Ao enfatizar um tema submerso entre as várias vozes ele costumava nos pedir para admirar a bela sonoridade de seu ‘polegar tenor’”(SMYTH, 1946: 300)¹³. Arnone (2006) 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” (Ex. 4). 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).¹⁴



Ex. 4: Brahms, *Balada Op. 10 nº 4*, c. 47 e 48. Edição Breitkopf & Haertel, 1856.

2. Os pianos de concerto

Enquanto que para o uso pessoal Brahms se sentia muito à vontade com instrumentos de menor poder sonoro, como o Streicher que o acompanhou por 30 anos, para seus concertos o compositor demonstrava um critério diferente ao escolher pianos, preferindo os instrumentos que aderiam aos avanços tecnológicos da época. O compositor cancelou a estreia de seu *Concerto nº 1* em Hamburgo em 1858 pois o único piano ‘decente’ da cidade, um piano de concerto *Erard*, não pôde ser assegurado para a apresentação na data pretendida (BOZARTH; BRADY, 2009: 75) e a estreia do *Concerto* acabou acontecendo na cidade de Hannover, no dia 22 de janeiro de 1859.

Em 1881¹⁵, enquanto apresentava seu recém escrito *Concerto nº 2 para piano e orquestra* em uma turnê, Brahms tocou em pianos de diversas marcas, dentre eles os mais modernos de então. Em outubro, na cidade de Meiningen, tocou em um *Bechstein*, já em Budapeste utilizou um *Bösendorfer*. Preocupado com os instrumentos de seus próximos concertos, escreveu a alguns regentes com a finalidade de assegurar que os melhores pianos estivessem 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; BRADY, 2009: 86).¹⁶

Infelizmente esse pedido não foi atendido, pois, como pode ser evidenciado através do meticuloso catálogo de apresentações feitas por Brahms como pianista e regente preparado por Renate e Kurt Hofmann, em sua última apresentação em Münster, Brahms tocou seu *Concerto nº 1* em um piano da marca local *Gebrüder Knake*, no dia 5 de fevereiro

de 1876; e quando tocou seu *Concerto nº 2*, em 16 de janeiro de 1882, teve que utilizar um instrumento da mesma marca (HOFMANN, 2006: 158/208). O compositor também escreveu a Julius von Bernuth, que seria o regente do *Concerto* em Hamburgo, pedindo “um muito bom e poderoso *Bechstein* (ou um *Steinway* americano)¹⁷” – esse desejo foi realizado: um *Bechstein* (HOFMANN, 2006: 206).

Ao longo de sua carreira Brahms teceu comentários elogiosos a pianos das marcas *Baumgardten & 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*, *Rud. Ibach Söhne*, *Ibach Sohn* e *Apollo*, além dos citados acima. Brahms provavelmente usou 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.

Enquanto Brahms preferia tocar seus concertos em pianos mais ‘poderosos’, trechos contendo a escrita musical com as mesmas particularidades tímbricas de seu *Streicher* descritas mais acima são encontrados também em seus *Concertos para piano e orquestra*, como pode ser visto abaixo (Ex. 5), através da voz que cita o tema da obra no registro médio grave.



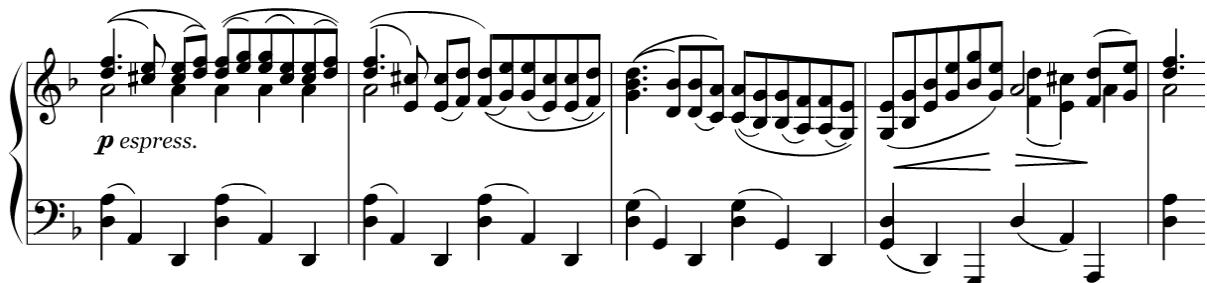
Ex. 5: Brahms, *Concerto nº 2 para piano e orquestra Op. 83*, primeiro movimento, c. 23 – 24.

A escrita de melodias em acordes, com textura coral (Ex. 6), ou em intervalos harmônicos, principalmente em sextas e terças (Ex. 7), é uma característica marcante nas obras para piano de Brahms. Para que essa textura em acordes e em 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 valorizadas, com

a devida ênfase à linha melódica principal, produzindo assim a textura sonora densa que é característica inequívoca da obra brahmsiana.



Ex. 6: Brahms, *Concerto nº 2 para piano e orquestra Op. 83*, primeiro movimento, c. 73 – 76. Melodia em acordes.



Ex. 7: Brahms, *Concerto nº 1 para piano e orquestra Op. 15*, primeiro movimento, c. 91 – 95. Melodia em terças e sextas.

Considerações finais

A partir do exposto, nota-se claramente que Brahms possuía uma preferência específica para instrumentos, utilizando para seu uso pessoal um piano de menor poder sonoro, com uma característica sonora que valorizava o registro médio/grave e que possuía a tradicional mecânica vienense de rápida reação ao toque. Já para o uso em concertos, o compositor optava por pianos com grande projeção sonora. Acreditamos que essa predileção de Brahms para as apresentações em grandes salas de concerto remete-se a questões acústicas e não invalidam os aspectos tímbricos inerentes aos pianos que utilizava para compor cujas características podem ser consideradas intrínsecas à sonoridade de suas peças. Pode-se concluir que tanto as melodias localizadas no registro médio/grave assim como aquelas com vozes intermediárias em notas duplas e em textura acordal requerem uma atenção especial do pianista na execução de suas obras.

Referências:

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

- ARNONE, Augustus. *The Aesthetics of Textural Ambiguity: Brahms and the Changing Piano*. In: *Current Musicology*, New York, nº 82, p. 7 – p. 32, 2006.
- AVINS, Styra (Org.). *Johannes Brahms: Life and Letters*. Reimpressão. Oxford: Oxford University Press, 1997 / 2004.
- BOZARTH, George S.; BRADY, Stephen. *The Pianos of Johannes Brahms*. In: FRISCH, Walter (Ed.). *Brahms and His World. Edição Revisada*. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 49 – p. 64.
- BRAHMS, Johannes. *Balladen für das Pianoforte*. Leipzig: Breitkopf und Haertel, 1856. Partitura.
- CAI, Camilla. Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works, *Performance Practice Review*, v. 2, nº 1, p. 58 – p. 72, 1989.
- HENKEL, Hubert. *Lexikon Deutscher Klavierbauer*. Frankfurt: Verlag Erwin Brochinski, 2000.
- HOFMANN, Renate; HOFMANN, Kurt. *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent: Chronologie seines Wirkens als Interpret*. Tutzing: Hans Schneider, 2006.
- MOSER, Andreas. (Ed.) *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908.
- POLLENS, Stewart. The Schumann / Brahms Conrad Graf Piano, *The American Brahms Society Newsletter*, Seattle, v. XXIV, nº 1, 2006.
- SMYTH, Ethel. *Impressions that Remained*. New York: Alfred A. Knopf, 1946

Notas

¹ A revisão de literatura para este estudo remonta principalmente ao capítulo “*The Pianos of Johannes Brahms*” de George Bozarth e Stephen Brady (2009), e aos Artigos “*Brahms and the Changing Piano*”, de Augustus Arnone (Arnone, 2006), e “*Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works*”, de Camilla Cai (Cai, 1989), assim como ao artigo “*The Schumann/Brahms Conrad Graf Piano*”, de Stewart Pollens, artigo de capa da revista da “*American Brahms Society*”, em seu primeiro número do ano de 2006. Citações diretas e citações de outras fontes consultadas encontram-se devidamente referenciadas no corpo do texto.

² 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.*”

³ A fábrica funcionou de 1838 a 1873 (HENKEL, 2000: 40).

⁴ Texto original: “*There are Erards here, of course, but one can never be certain that they won't be sold, also if the action isn't too heavy for you. Heins and Baumgardten, whom I mentioned to you, unfortunately have no grand piano, but once again I was enchanted by the marvelous tone of their square instrument, I Always feel that I have never [before] found such a singing tone.*”

⁵ 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*. Foto de Udo Kruse. Disponível em: <http://www.komponistenquartier.de/diemuseen/brahms-museum>. Acesso em junho de 2015.

⁶ Carta de 18 de abril de 1860. Texto original: “*Der hohe Preis darf nicht abschrecken, die Instrumente sind wirklich weitaus schöner und dauerhafter als andere.*” Na mesma carta Brahms fala sobre os preços dos pianos, que variavam de 300 a 400 Táleres.

⁷ Texto original: “*Baumgardten u. Heins (42): ein Tafelklavier größten Formates und ein Konzertflügel. Das erstere verdient eine besonders lobende Erwähnung für feine Fülle und gesangreichen Ton, so wie durch die musterhafte Sorgfalt der Arbeit. Der Flügel erhebt sich nicht auf gleiche Höhe mit dem Tafelklavier, welches beinahe eine Spezialität der Austeller genannt werden könnte und den Eindruck macht, als würde es sogar mit der Zeit noch besser.*”

⁸ Referência: dó⁴ como dó central.

⁹ Infelizmente esse instrumento foi destruído durante a 2^a Guerra Mundial, quando estava no Museu de História da Cidade de Viena.

¹⁰ Disponível em: <http://www.frederickcollection.org/Strei1846.html>. Acesso em junho de 2015.

¹¹ Essa réplica foi construída, sob encomenda da Universidade de Sidney, com a finalidade de reproduzir o instrumento de Brahms e foi baseada principalmente nos pianos J. B. Streicher com os números de série 6747 e 6932 (Comunicação pessoal de Viviana Sofronitsky, codiretora da McNulty Pianos, em 5 de junho de 2015).

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mcnultymusic/15349279707/in/album-72157648227037786>. Acesso em junho de 2015.

¹² Texto original: “*The modern pianist will, most likely, work harder than Brahms and achieve less clarity of sound. On the pianos of Brahms's time the three main registers, bass, middle, and treble, show clear differences of sound quality and timbre. The distinctive middle range – particularly around and below middle C – sounds full, mellow, and prominent, and it easily dominates the treble and bass ranges. (On a modern piano this mid-range tends to be fuzzy and bland, covered by a rich, thick bass and a brilliantly edged treble.) A Brahms melody, then, placed in the middle range of a piano of his own era, would stand out with no special effort and would require only the understanding of where the melody line lay to coax out a warm, melodic tone for it; the nature of the instrument's sound supports the melody. Brahms undoubtedly heard this middle area as the richest on the piano, and therefore chose to exploit it in his piano pieces.*”

¹³ Texto original: “*When lifting a submerged theme out of a tangle of music he used jokingly to ask us to admire the gentle sonority of his ‘tenor thumb’.*”

¹⁴ Texto original: “*Brahms's direction to the performer suggests that the poignant melodic line is meant to remain a translucent specter, dimly emanating from behind the delicate sonic veil of the accompaniment.*”

¹⁵ Segundo Bozarth e Brady (2009: 87), no ano de 1881 a firma Steinway & Sons inaugurou sua filial em Hamburgo.

¹⁶ Texto original: “*Would you be so good as to inquire in Cologne or wherever whether one can not send for a Bechstein or a Steinway. I will gladly pay the transportation costs. But I will not play again on some risky or questionable instrument.*”

¹⁷ Texto original de trecho da carta datada de 30 de dezembro de 1881: “*Since I do have to trouble you about a grand piano, I ask if I will find a very good and powerful Bechstein (or American Steinway) waiting for me?*” (AVINS, 1997: 586).