LUIZ GUILHERME POZZI

**O Concerto nº 1 para piano e orquestra de Johannes
Brahms: de sua criação à construção da performance.**

São Paulo

2017

LUIZ GUILHERME POZZI

**O Concerto nº 1 para piano e orquestra de Johannes
Brahms: de sua criação à construção da performance.**

Versão Final

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Processos de Criação Musical, na Linha de Pesquisa: Performance, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Doutor em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro.

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Catalogação
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo autor**

Pozzi, Luiz Guilherme

O Concerto no 1 para piano e orquestra de Johannes Brahms: de sua criação à construção da performance. / Luiz Guilherme Pozzi. -

- São Paulo: L. G. Pozzi, 2017.

201 f. : il. + DVD

Tese (Doutorado). - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Eduardo Henrique Soares Monteiro

Bibliografia

1. Performance Pianística 2. Johannes Brahms I. Monteiro,
Eduardo Henrique Soares II. Título.

CDD 21. ed. - 780

Nome: **POZZI, Luiz Guilherme**

Título: **O Concerto nº 1 de Johannes Brahms: de sua criação à construção da performance.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Processos de Criação Musical, na Linha de Pesquisa: Performance, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Doutor em Música.

Aprovado em: _____

Banca Julgadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

À *CAPES* (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Ministério da Educação), pela bolsa de estudos que auxiliou a realização desta pesquisa.

À Universidade de São Paulo, pelo auxílio financeiro concedido para participação no 2º *Congreso Nacional de Piano*, realizado em Buenos Aires, Argentina, em dezembro de 2014.

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro, pela orientação do trabalho e pela co-autoria em vários artigos publicados durante o período do doutorado.

À Sra. Fances Barulich, responsável pela coleção Lehman, sessão de manuscritos da Biblioteca Pierpoint Morgan, de Nova Iorque, e à Sra. Martina Rebmann, diretora da sessão musical e do arquivo Mendelssohn, da Biblioteca Estatal de Berlim por esclarecimentos sobre a consulta aos arquivos, e ao Instituto Brahms da Escola Superior de Música de Lübeck, pela disponibilização de fontes das partituras aqui estudadas.

Ao Dr. Andreas Sopart, arquivista da editora *Breitkopf und Härtel*, bem como ao Sr. Roland Erben, arquivista da editora *C. F. Peters*, por fornecerem as datas precisas das publicações aqui estudadas.

Ao Sr. Michael Klingenberg, por compartilhar uma das gravações privadas pesquisadas neste trabalho.

À Ingrid von der Weyhe, que foi minha primeira professora de alemão e incutiu em mim o amor por essa língua, sem o qual esta pesquisa seria impossível, e à Prof. Dra. Claudia Roemelt Jahnel, diretora do Goethe Institut de Curitiba, por sua ajuda com os textos em alemão na tipografia gótica. Estendo esse agradecimento a todos os meus professores de línguas estrangeiras.

À minha preciosa parceira de mestrado e de doutorado, Aline Alves, pela grande ajuda durante o meu percurso acadêmico.

Aos professores, amigos, colegas e familiares que acompanharam minha carreira até o presente, em especial: Profa. Dra. Olga Kiun, Prof. Felix Gottlieb, Prof. Alexander Satz (*in memorian*), Davi Sartori, André Fadel, Profa. Dra. Luciana Câmara (por nossas conversas em Freiburg sobre a flexibilidade de tempo na interpretação, no passado e hoje), Dr. Erasmo Estrada (que sempre compartilhou de minha paixão por instrumentos históricos), Gabriella Affonso, Prof. Harry Crowl, Prof. Osvaldo Colarusso, Profa. Dra. Luciana Sayure, Prof. Dr. Mario Videira, Prof. Dr. Achille Pichi, Profa. Dra. Iracele Livero, Prof. Dr. Mauricy Martin, Prof. Dr. Carlos Fiorini, Kaléo Costa Dalcin, minha mãe Edméa Luiza e meu pai Luiz Márcio (*in memorian*).

Resumo

POZZI, L. G. **O Concerto no 1 de Johannes Brahms: da sua criação à construção da performance.** 2017. 201 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O trabalho trata do Concerto nº 1 para piano e orquestra Op. 15 de Johannes Brahms, partindo dos fatos que permearam sua criação até a construção de sua performance por este autor. Na primeira parte do trabalho realizamos uma pesquisa musicológica discutindo a linguagem pianística do compositor através de testemunhos históricos, sua preferência por pianos com características específicas, relatos de sua atuação como pianista e professor, e apontamos que a flexibilidade de tempo e alterações de andamento eram caros ao seu ideal musical. A revisão de literatura para o subcapítulo sobre os pianos de Brahms remonta principalmente a Bozarth e Brady (2009), Arnone (2006), Cai (1989), Pollens (2006) e Hofmann (2006). Já para o subcapítulo que trata das particularidades de Brahms como pianista e professor foram usados principalmente os autores May (1905) e Schumann (1927). Sobre a flexibilidade de tempo citamos sobretudo Musgrave e Sherman (2003) e Kim (2012). Com o objetivo de se ter uma perspectiva prática sobre essa última questão, são apresentadas análises comparativas de duas gravações históricas do primeiro movimento do Concerto, tocadas por pianistas tiveram alguma ligação direta com o compositor. Ainda na primeira parte do trabalho, tratamos da criação do Concerto, sua estreia e as questões editoriais da obra, usando como fontes de pesquisa várias correspondências, periódicos de época, manuscritos autógrafos, as primeiras edições e publicações posteriores da obra. Na segunda parte desta tese, discutimos os procedimentos interpretativos do Concerto expondo os passos para a construção de sua performance. Também apresentamos o material musical da obra através de tabelas com os temas dos movimentos e sua estrutura formal. Discutimos dificuldades técnicas e musicais específicas, apresentando possíveis soluções e sugerindo direções interpretativas também através de exemplos em áudio e vídeo. Como anexos à tese incluímos nossa tradução do capítulo “*Brahms as a pianoforte teacher*”, de May (1905) e produzimos um catálogo das obras para piano solo de outros compositores tocadas por Brahms, reproduzido a partir de Hofmann (2006).

Abstract

POZZI, L. G. O Concerto no 1 de Johannes Brahms: da sua criação à construção da performance. 2017. 201 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The theme of this doctoral thesis is the Concerto no. 1 for piano and orchestra Op. 15, by Johannes Brahms. It is based on the facts related to its creation to the construction of the work's performance by this author. In the first part we approach the musicological research in the quest to ascertain Brahms' pianistic language through his preference for pianos with specific characteristics, testimonies of how the composer was as a pianist and piano teacher, and we point out how flexibility in time and tempo alterations were part of his musical ideals. The literature review concerning the subchapter about Brahms' pianos consists of Bozarth and Brady (2009), Arnone (2006), Cai (1989), Pollens (2006) and Hofmann (2006). For the subchapter about the particularities of Brahms as a pianist and piano teacher the authors May (1905) and Schumann (1927) were adopted. The methodology for the subchapter on tempo flexibility consists mainly of Musgrave and Sherman (2003) and by Kim (2012). With the purpose of having a practical view on the subject, we present a comparative analysis of two historical recordings of the first movement of the Concerto, played by pianists whose direct lineage trace back to the composer. Yet in the first part of the thesis, we deal with the Concerto's creation, its premiere and the editorial issues concerning the work, using as sources of research several letters, periodicals, manuscript-scores, first editions and later publications of the work. In the second part of this work, we discuss the interpretative procedures of the Concerto, presenting the steps towards the construction of its performance. We also present the musical material of the work in tables with the movements themes of and their formal structure. We discuss specific technical and musical difficulties found in the work and bring possible solutions and also suggest interpretive directions also through examples in audio and video. As an appendix to this current work we have attached our translation of the chapter "Brahms as a teacher of pianoforte", found in May (1905), and we present a catalogue with works for piano solo from other composers played by Brahms in public and private concerts, reproduced from Hofmann (2006).

Índice de Figuras

Figura 1: Piano <i>Baumgardten & Heins</i> , utilizado por Brahms nos anos 1861 e 1862, atualmente na coleção do Museu Brahms em Hamburgo.	40
Figura 2: Martelos revestidos por couro em um piano <i>Ignaz Bösendorfer</i> de 1847 © <i>claviersammlung.de</i>	43
Figura 3: Visão do encordoamento paralelo em um Piano J. B. Streicher (Frederick Historic Piano Collection).....	43
Figura 4: Anúncio do Concerto em Meiningen onde Brahms apresentaria seu Concerto nº 2 em um Bechstein (BOECK, 1989: 227).....	46
Figura 5: Comparação gráfica entre os pianistas Alfred Hoehn (cor escura) e Vladimir Horowitz (cor clara).	63
Figura 6: Reményi e Brahms, em 1853.....	69
Figura 7: Programa da estreia mundial do Concerto. No dia 22 de janeiro de 1859, em Hanover. (BOECK, 1989: 117).....	72
Figura 8: Programa do Concerto do dia 27 de Janeiro de 1859, em Leipzig. (FORNER, 1987:24)	73
Figura 9: Anúncio de apresentações onde Brahms e von Bülow seriam os solistas (BOECK, 1989: 235)	76
Figura 10: Friedrichs D'or	78
Figura 11: Folha de rosto da edição para piano solo (Rieter-Biedermann, 1861).	82
Figura 12: A indicação metronômica existente na fonte A.....	83
Figura 13: Feltros e eixos em um teclado.	110

Índice de Exemplos Musicais

Exemplo 1: Trecho do Concerto que poderia representar o “estilo duro e atlético”. C. 335 – 341, edição <i>Rieter-Biedermann</i> , 1861.....	34
Exemplo 2: Trecho do Concerto com características semelhantes às de seus últimos <i>Intermezzi</i> . C. 364 – 371, edição <i>Rieter-Biedermann</i> , 1861.	34
Exemplo 3: Trecho da Sonata Op.5 (primeiro movimento: c. 5 – 6, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1926-27) que cobre a extensão do teclado (Dó ¹ – fá ⁷).	42
Exemplo 4: Trecho do Concerto n° 1 contendo a nota lá ⁷ no compasso 306 (primeiro movimento, c. 304 – 306, edição <i>Rieter-Biedermann</i> , 1861).	42
Exemplo 5: Capriccio Op. 116 no 7, c. 21 – 24, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1926-27.....	44
Exemplo 6: Brahms, Balada Op. 10 n° 4, c. 47 e 48, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1856.	45
Exemplo 7: Trecho do Concerto n° 2, para piano e orquestra (c. 23 – 24, edição <i>Simrock</i> , 1882)	48
Exemplo 8: Melodia em acordes no Concerto n° 2, para piano e orquestra. C. 73 – 76, edição <i>Simrock</i> , 1882.....	48
Exemplo 9: Melodia em acordes no Concerto no1, c. 157 – 160, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1928.....	48
Exemplo 10: Melodia em terças e sextas no Concerto n° 1, para piano e orquestra (c. 91 – 93, edição <i>Rieter-Bidermann</i> , 1861).	49
Exemplo 11: Exercícios para passagem de polegar.	51
Exemplo 12: Trecho descrevendo a execução de Alfred Hoehn. As indicações metronômicas e de mudanças de andamento foram aferidas e anotadas pelo autor.	63
Exemplo 13: Fonte A, onde pode se ver as marcações a lápis com a transcrição para piano da parte orquestral (c. 149 – 152).	80
Exemplo 14: Manuscrito da versão para dois pianos (D). C. 91, letra B, encontra-se uma orientação para que a parte solo seja extraída da versão impressa (E).	80
Exemplo 15: Fonte A, c. 87 – 92.	83
Exemplo 16: Fonte B, c. 87 – 92.....	83
Exemplo 17: Fonte G, c. 87 - 92.	84
Exemplo 18: Fonte C, c. 91 e 92.....	84
Exemplo 19: Adição feita a lápis da nota fá# e da articulação na fonte A, c. 355.....	85
Exemplo 20: Fá# no primeiro tempo da mão esquerda encontrado na Fonte B, c. 355.....	85

Exemplo 21: Diferença extremamente sutil no tamanho da notação encontrada na fonte E, no final da pág. 7, c. 134 – 141.....	85
Exemplo 22: Manuscrito da versão para dois pianos (D), c. 131 – 141.....	86
Exemplo 23: Versão publicada para dois pianos (H), c. 136 – 141.....	86
Exemplo 24: c. 134 – 141, Editora <i>Breitkopf und Härtel</i> (1927).	87
Exemplo 25: Primeira edição orquestral, c. 152 – 153.....	87
Exemplo 26: Versão para piano solo, c. 152 – 153.	87
Exemplo 27: Articulação proveniente da revisão de Emil von Sauer (c. 157).....	88
Exemplo 28: Articulação encontrada na fonte A (c. 157 – 158), encontrada em todas as fontes primárias.	88
Exemplo 29: Fonte E, c. 185 e 186.....	88
Exemplo 30: Versão para 4 mãos, c. 185 e 186. Edição <i>Rieter-Biedermann</i> , 1864.....	88
Exemplo 31: Fonte A, c. 278 - 282.....	88
Exemplo 32: Fonte B, c. 278 - 282.....	89
Exemplo 33: Fonte G, reproduzindo a versão do copista nos c. 278 - 282.	89
Exemplo 34: Fonte E, como no manuscrito autógrafo nos c. 278 – 285.....	89
Exemplo 35: Fonte A, ligaduras nos c. 287 - 290.	89
Exemplo 36: Fonte E, c.286 – 294.	90
Exemplo 37: Manuscrito autógrafo (A), mostrando as pausas nos c. 301 – 302.	91
Exemplo 38: Edição para dois pianos (H), c. 297 – 303. Não ocorre a ligadura entra as oitavas nos dois primeiros compassos do exemplo.	91
Exemplo 39: Incorporação da parte orquestral na edição para piano solo (E), c. 299 – 302. ..	91
Exemplo 40: Edição <i>Breitkopf und Härtel</i> (1927), com as oitavas sendo repetidas no baixo, c. 297 – 302.	92
Exemplo 41: Fonte A, c. 335 – 337.....	92
Exemplo 42: Edição para piano solo, c. 335 – 337.	92
Exemplo 43: Parte incluída no manuscrito Autógrafo (A), c. 398 – 403.	93
Exemplo 44: Fonte H, c. 175 – 176.....	93
Exemplo 45: fonte H, c. 399 – 400.....	93
Exemplo 46: Fonte A, nota sol no c. 422.	94
Exemplo 47: Fonte B, nota sol no c. 422.....	94
Exemplo 48: Edição <i>Breitkopf und Härtel</i> (1928), nota lá no c. 422.	94
Exemplo 49: Manuscrito Autógrafo (A), clave de fá nos c. 434 – 437.....	94

Exemplo 50: Compassos 434 – 437 da partitura orquestral (<i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927), que reproduz a versão da linha dos baixos das fontes E e H.	94
Exemplo 51: Fonte A, c. 469 e 470.....	94
Exemplo 52: Versão dos compassos 469 e 470 na Fonte G. O mesmo é encontrado na fonte B.	94
Exemplo 53: Mesmo trecho na fonte E, c. 469 e 470, como se encontra na maioria das edições posteriores.	95
Exemplo 54: Trecho do salmo 118, “ <i>Benedictus, qui venit in nomine Domini</i> ” (Bendito, O que vem em nome do Senhor).....	95
Exemplo 55: Fonte A, c. 14 – 16.	96
Exemplo 56: Fonte C. C.15 – 16.....	96
Exemplo 57: Fonte E (piano solo), c. 15.....	96
Exemplo 58: Fonte G, c. 15 – 16.	96
Exemplo 59: Edição <i>Peters Urtext</i> , 2010. C. 15.	96
Exemplo 60: Correção ao manuscrito autógrafo (A), no c. 21.	97
Exemplo 61: Fonte A, c. 1 – 2.	97
Exemplo 62: Fonte A, c. 144 – 145.	97
Exemplo 63: Fonte E, c. 144 – 145, nota mi com <i>staccato</i> e trinado.....	98
Exemplo 64: Fonte C, trinado com terminação, c.1.....	98
Exemplo 65: Fonte A, c. 18.	99
Exemplo 66: Fonte E, c. 18.....	99
Exemplo 67: Versão a 4 mãos, c. 18. Edição Rieter-Biedermann, 1864.	99
Exemplo 68: Fonte B, c. 22 – 24.....	99
Exemplo 69: Fonte A, c. 25 e 26.....	99
Exemplo 70: Fonte B, c. 25 e 26.....	99
Exemplo 71: Fonte A, c. 34 – 37.	100
Exemplo 72: Fonte G, c. 60 – 63.	100
Exemplo 73: Fonte A, c. 60 – 61.	100
Exemplo 74: Fonte A, c. 75 – 81.	100
Exemplo 75: Versão para piano a 4 mãos (F), c. 75 – 76. Edição <i>Rieter-Biedermann</i> , 1864.	101
Exemplo 76: Fonte B, c. 79 – 81.....	101
Exemplo 77: Fonte E, c. 79 – 82.....	101
Exemplo 78: Fonte G, c.81 – 82.	101

Exemplo 79: Fonte A, c. 86 – 88.....	102
Exemplo 80: Fonte F, c. 86 – 90.....	102
Exemplo 81: Edição <i>Breitkopf und Härtel</i> (Singer), c. 86 – 90.	102
Exemplo 82: Fonte A, correção no c. 196.	102
Exemplo 83: Fonte B, correção do compasso 196 incorporada.	102
Exemplo 84: Fonte C, c. 195 – 196.	102
Exemplo 85: Fonte E sem a correção, c. 193 – 196.	102
Exemplo 86: Fonte A, c. 238.....	103
Exemplo 87: Fonte A, c. 358 – 359.....	103
Exemplo 88: Fonte A, c. 463 – 470.....	103
Exemplo 89: Fonte E, c. 463 – 470.	104
Exemplo 90: Abertura Trágica Op. 81, c. 1 – 6. Versão para piano solo de Robert Keller. BRAHMS, J. <i>Tragische Overtüre</i> . Berlin: Simrock Verlag, [S.D.].	105
Exemplo 91: BRAHMS, J. <i>Gesang der Parzen. Vocal Score</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertel, [S.D.]	106
Exemplo 92: Primeiros compassos do Concerto nº 1. Nota pedal ré versus tema em si bemol.	106
Exemplo 93: Início da reexposição, c. 310. Mi maior sobre nota pedal ré.	107
Exemplo 94: Entrada do piano (c. 91-92).....	110
Exemplo 95: Sugestão de impulso rítmico por Roberta James (1981).....	111
Exemplo 96: Articulação da mão esquerda, c. 91.	112
Exemplo 97: Hierarquia dinâmica e articulação da mão esquerda, c. 91.	112
Exemplo 98: Sugestão de exercício para a articulação da mão esquerda, c. 91.	113
Exemplo 99: Exercício preparatório sem os intervalos de quintas e quartas na M. E.....	113
Exemplo 100: Alteração de articulação, c. 101	114
Exemplo 101: Exemplo com as vozes inferiores dos intervalos ressaltadas, c. 91 - 95.....	115
Exemplo 102: C. 91 – 95, com realce para os sinais de crescendo e decrescendo.....	115
Exemplo 103: Compasso 100.	116
Exemplo 104: Exemplo da partitura com destaque para as pausas, c. 101 – 109.	117
Exemplo 105: Trinados em oitava. c. 109 – 113. Edição <i>Rieter-Biedermann</i> , 1861.	118
Exemplo 106: Representação gráfica da execução do trinado em oitava do c. 110.....	118
Exemplo 107: Escrita original c. 110 – 113.	118
Exemplo 108: Representação da execução do trêmolo na versão lisztiana.....	119
Exemplo 109: Dedilhado sugerido para a execução dos trinados em oitava.....	120

Exemplo 110: Representação gráfica do <i>tremolo</i> do c.110, com exemplo de sua execução.	121
Exemplo 111: Representação gráfica do impulso rítmico conforme executado por Brahms segundo Henschel, c. 110 – 111.....	124
Exemplo 112: Oitavas <i>staccatissimo</i> , c. 112 – 113.	125
Exemplo 113: c. 122 – 141. Edição <i>Rieter-Biedermann</i> , 1861.....	126
Exemplo 114: Exemplo de reagrupamento de fraseado / fraseado fictício, c 123.....	127
Exemplo 115: Sugestões de estudo para a mão esquerda no trecho dos c. 123 – 130.....	127
Exemplo 116: C. 142 – 148. Edição <i>Rieter-Biedermann</i> , 1861.....	128
Exemplo 117: Compassos 149 – 159. Edição <i>Rieter-Biedermann</i> , 1861.	129
Exemplo 118: Exercício para a construção dos timbres dos acordes.....	130
Exemplo 119: C. 157 – 165, com realce para os sinais de crescendo e decrescendo antagônicos.....	131
Exemplo 120: Tema E, c. 166 – 169. Editora <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.....	131
Exemplo 121: Tema E, tocado pela trompa na coda da exposição.	131
Exemplo 122: Articulação distorcida do Tema E.	132
Exemplo 123: Sugestão para estudo retirando a voz intermediária.	132
Exemplo 124: Versão para piano a 4 mãos, parte ‘primo’, c. 161 – 177.....	133
Exemplo 125: Articulação correta da mão esquerda, c. 166.....	133
Exemplo 126: Impulso articulatório a ser evitado, c. 166.....	133
Exemplo 127: Fraseado fictício para a mão esquerda, c. 166.	133
Exemplo 128: Trecho com intervalos de terças e quartas, c. 192 – 199.	134
Exemplo 129: Exemplo para o exercício ressaltando as vozes inferiores dos intervalos, c. 192 – 199.....	134
Exemplo 130: Trecho dos c. 200 – 209. Editora <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.....	135
Exemplo 131: Trecho dos c. 210 – 215. Editora <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.....	135
Exemplo 132: Trecho dos c. 224 – 231. Editora <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.....	136
Exemplo 133: Trecho dos c. 232 – 237. Editora <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.....	136
Exemplo 134: Trecho dos c. 261 – 277. Editora <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.....	137
Exemplo 135: Trecho dos c. 278 – 286. Editora <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1928.....	138
Exemplo 136: Trecho dos c. 287 – 290. Editora <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1928.....	138
Exemplo 137: Trecho dos c. 299 – 309. Editora <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1928.....	139
Exemplo 138: Trecho dos c. 335 – 341. Editora <i>Rieter-Biedermann</i> , 1861.	140
Exemplo 139: Trecho dos c. 341 – 348. Editora <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.....	140
Exemplo 140: Trecho dos c. 364 – 371. Editora <i>Rieter-Biedermann</i> , 1861.	141

Exemplo 141: Trecho dos c. 451 – 454. Editora <i>Peters Urtext</i> , 2010.....	141
Exemplo 142: Trecho dos c. 461 – 465. Editora <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.....	142
Exemplo 143: Trecho dos c. 473 – 484. Editora <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.....	143
Exemplo 144: Tema A do segundo movimento, c. 1 – 5.	144
Exemplo 145: Tema A do primeiro movimento transcrito para ré maior.	144
Exemplo 146: C. 14 – 18, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.	145
Exemplo 147: Vozes superiores.	145
Exemplo 148: Vozes intermediárias.....	146
Exemplo 149: C. 21 – 27, edição <i>Peters Urtext</i> , 2010.	146
Exemplo 150: C. 29 – 30, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.	147
Exemplo 151: c. 32 – 34, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.	147
Exemplo 152: C. 35 – 46, Edição <i>Peters Urtext</i> , 2010.	148
Exemplo 153: C. 47 – 48, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.	148
Exemplo 154: c. 71 – 79, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1928	149
Exemplo 155: Seção de arpejos que se inicia no c. 80, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1928. .	149
Exemplo 156: Cadência do 2º movimento, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.....	150
Exemplo 157: Cadência do 2º movimento, versão para 4 mãos, edição <i>Peters</i> , [s.d.].....	150
Exemplo 158: Tema A, c. 1 – 8. Edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.....	154
Exemplo 159: Sugestão de fraseado mental/fictício para a mão esquerda, c. 1 – 8.	154
Exemplo 160: Duas mãos nos c. 8 – 16, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.	154
Exemplo 161: c. 16 – 36, edição <i>Rieter-Bidermann</i> , 1861.....	155
Exemplo 162: c. 46 – 65, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1928.	155
Exemplo 163: Tema B do Rondó. C. 66 – 78, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.....	156
Exemplo 164: Sugestão de variação rítmica para o estudo da mão esquerda.	157
Exemplo 165: Sugestão de variação rítmica para o estudo da mão esquerda.	157
Exemplo 166: Omitindo as duas últimas semicolcheias de cada compasso.....	157
Exemplo 167: Omitindo a primeira semicolcheia de cada tempo.	157
Exemplo 168: Omitindo a terceira semicolcheia de cada tempo.....	158
Exemplo 169: c. 78 – 99, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1928.	158
Exemplo 170: Perguntas e respostas. Vozes medias e aguda.....	158
Exemplo 171: Perguntas e respostas. Vozes agudas e graves.	158
Exemplo 172: c. 122 – 144, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.	159
Exemplo 173: Tema C do 3º movimento. C. 181 – 205, edição <i>Rieter-Biedermann</i> , 1861...160	
Exemplo 174: Trecho do c. 226 – 234, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.....	161

Exemplo 175: C. 292 – 306, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.....	162
Exemplo 176: Escrita virtuosística da parte conclusiva do tema A, c. 311 – 320, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1927.	162
Exemplo 177: Versão facilitada proposto por von Sauer, edição <i>Peters</i> , 1919.....	163
Exemplo 178: Ossia proposto por Edwin Hughes, edição <i>Schirmer</i> , 1921.	163
Exemplo 179: Manuscrito Autógrafo mostrando o início da Cadência.....	164
Exemplo 180: Compassos finais da cadência. Edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1928.....	164
Exemplo 181: C. 196 – 205, edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1928.....	164
Exemplo 182: c. 70 – 80 do quarto movimento da 9ª Sinfonia de Beethoven.....	165
Exemplo 183: Início do trecho, c. 418 – 420. Edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1928.....	165
Exemplo 184: 2ª partícula de A.	166
Exemplo 185: Variação da Partícula de A.	166
Exemplo 186: Più animato, com a 1ª partícula de A tocada pela orquestra. Edição <i>Breitkopf und Härtel</i> , 1928.	166
Exemplo 187: Escrita original c. 528 – 532.....	166
Exemplo 188: Mesmo trecho com fraseado técnico.	167
Exemplo 189: Início do tema da sonata em fá maior, Kv. 332 de Mozart.....	187

Índice de Códigos QR (*Quick Response Codes*)¹

Código QR 1: Tema do segundo movimento do Concerto n°1, tocado por este autor no piano <i>Baumgardten & Heins</i> , de posse do Museu Brahms de Hamburgo.	40
Código QR 2: Alfred Hoehn.	64
Código QR 3: Vladimir Horowitz.	64
Código QR 4: Exemplo da mão direita salientando o timbre das vozes (c. 91 – 100).	111
Código QR 5: Articulação sem pedal, c. 91.	112
Código QR 6: Articulação com pedal, c. 91.	112
Código QR 7: Impulso articulatório descrito no Exemplo 98, demonstrando a flexibilidade do pulso.	113
Código QR 8: Trecho tocado sem a nota mais grave, c. 91 – 101.	113
Código QR 9: Execução do exercício proposto no exemplo acima.	113
Código QR 10: Maurizio Pollini.	114
Código QR 11: Hélène Grimaud.	114
Código QR 12: Kristyan Zimerman.	114
Código QR 13: Exercício ressaltando as vozes inferiores dos intervalos de terças e sextas.	115
Código QR 14: Sugestão para a condução da frase, c. 91 – 95.	116
Código QR 15: Plamena Mangova.	117
Código QR 16: Evgeny Kissin.	117
Código QR 17: Artur Rubinstein.	117
Código QR 18: Exercício preparatório para a execução do trinado em oitava.	120
Código QR 19: Execução dos trinados em oitavas por Kristyan Zimerman.	120
Código QR 20: Trinados na versão para piano a 4 mãos. Lilya Zilberstein e Cord Garben..	121
Código QR 21: Trinados em oitava. Lilya Zilberstein.	121
Código QR 22: Execução do trecho com os tremolos pelo pianista Michelle Campanella..	121
Código QR 23: Registro fonográfico exemplificando a execução dos compassos 91 – 117.	125
Código QR 24: Execução das sugestões para o estudo da mão esquerda, c. 123 – 130.	127
Código QR 25: Execução do trecho dos c. 142 – 148.	128

¹ O Código QR, uma sigla para a expressão em inglês *Quick Response* (Resposta Rápida), é um código de barras bidimensional que pode ser lido usando a maioria dos telefones celulares e aparelhos do tipo *tablet* com acesso à internet e equipados com uma câmera fotográfica. Através de aplicativos que podem ser obtidos gratuitamente esse código é lido pela câmera dos aparelhos e convertido em um endereço URL que levará automaticamente aos endereços virtuais que hospedam os exemplos em áudio e vídeo contidos neste trabalho.

Código QR 26: Execução do trecho acima demonstrando a velocidade gradual dos trinados e as diferenças entre articulações, c. 149 – 156.....	129
Código QR 27: Execução do exercício de timbres para os acordes.	130
Código QR 28: Execução do trecho dos c. 157 – 165.	131
Código QR 29: Execução dos compassos 166 – 176.	132
Código QR 30: Trecho sem voz intermediária, c. 166 – 176.	132
Código QR 31: Sequência de terças, c. 192 – 199.	134
Código QR 32: Exercício ressaltando as vozes inferiores dos intervalos, c. 192 – 199.....	134
Código QR 33: Demonstração do trecho dos c. 200 – 215.	135
Código QR 34: Execução das oitavas do trecho dos c. 224 – 231.	136
Código QR 35: Execução do trecho dos c. 232 – 237.....	136
Código QR 36: Execução do trecho dos c. 263 – 297.....	139
Código QR 37: Execução do trecho dos c 299 – 320.	139
Código QR 38: Execução do trecho dos c. 335 – 341.	140
Código QR 39: Execução do trecho dos c. 352 – 371.	141
Código QR 40: Execução do trecho dos c. 451 – 454.	142
Código QR 41: Execução do trecho dos c. 461 – 484.....	143
Código QR 42: Execução das vozes superiores.	145
Código QR 43: Execução das vozes intermediárias.....	146
Código QR 44: Execução do trecho dos c. 14 - 18.....	146
Código QR 45: Pedalização do trecho dos c. 21 – 27. Visão dos abafadores.	147
Código QR 46: Execução do trecho do c. 29 – 46.	148
Código QR 47: Execução do trecho dos c. 47 – 48.....	149
Código QR 48: Execução do trecho dos c 71 - 81.....	149
Código QR 49: Execução do Exemplo 157 com a adição das notas suprimidas na versão para piano a 4 mãos.	150
Código QR 50: Mão esquerda nos c. 1 – 8.....	154
Código QR 51: Execução do trecho dos c. 1 – 36.	155
Código QR 52: Execução do trecho dos c. 46 – 65.....	156
Código QR 53: Demonstração do trecho dos c. 66 – 78, executados sem pedal.	156
Código QR 54: Execução do trecho dos c. 66 – 98.	158
Código QR 55: Execução do trecho dos c. 122 – 144.....	159
Código QR 56: Execução do tema C do rondó. Apresentação do tema pela orquestra e desenvolvimento motivico pelo piano.	160

Código QR 57: Buchbinder / Järvi.	161
Código QR 58: Buchbinder / Mehta.	161
Código QR 59: Trecho dos c. 226 – 234 executados pela pianista Plamena Mangova.	161
Código QR 60: Execução do trecho dos c. 292 – 306.....	162
Código QR 61: Execução da escrita original.	163
Código QR 62: Execução da ‘Cadenza’	165
Código QR 63: Execução do trecho do c. 418 – 426.	165
Código QR 64: Execução do trecho dos c. 447 – 528.....	166
Código QR 65: Execução do trecho dos c. 528 – 532.....	167

Índice de Tabelas

Tabela 1: Tabela comparativa contendo as principais mudanças de tempo no primeiro movimento do Concerto nº 1 aferidas nas gravações de Max Fiedler (regente) / Alfred Hoehn (pianista), e de Herbert Albert (regente) / Elly Ney (pianista).....	67
Tabela 2: Estrutura formal do primeiro movimento do Concerto nº 1 (DAHLHAUS, 1965).	108
Tabela 3: Tabela de temas do primeiro movimento do Concerto nº 1 (DALHAUS, 1965)..	108
Tabela 4: Sugestões de versões alternativas para a execução dos trinados em oitava do c. 110 contendo sua representação gráfica e link para o exemplo de execução.	124
Tabela 5: Estrutura formal do segundo movimento do Concerto nº 1 (DAHLHAUS, 1965).	145
Tabela 6: Tabela de temas do segundo movimento do Concerto nº 1 (DAHLHAUS, 1965).	145
Tabela 7: Estrutura formal do terceiro movimento do Concerto nº 1 (DALHAUS, 1965)..	152
Tabela 8: Tabela de temas do terceiro movimento do Concerto nº 1 (DALHAUS, 1965)....	153

SUMÁRIO

Introdução.....	33
Primeira Parte: Pesquisa Musicológica.....	39
1 A linguagem pianística de Johannes Brahms: um estudo sobre a performance historicamente informada em Johannes Brahms.....	39
1.1 Os pianos de Brahms e possíveis influências em seu estilo composicional.....	39
1.1.1 Os pianos de uso doméstico	39
1.1.2 Os pianos de concerto	45
1.2 Testemunhos de contemporâneos sobre suas particularidades pianísticas e pedagógicas .	50
1.3 A flexibilidade do tempo em Brahms.....	57
1.3.1 Relatos de contemporâneos.....	57
1.3.2 Comparação de duas gravações históricas do primeiro movimento do Concerto nº 1 para piano e orquestra.	61
2 O Concerto nº 1 de Johannes Brahms.....	69
2.1 A difícil origem do Concerto nº 1: Sonata, Sinfonia ou Concerto?.....	69
2.2 O Fracasso da estreia	72
2.3 Concerto nº1: Dos Manuscritos e suas Edições Publicadas.....	77
2.3.1 Primeiro movimento: Maestoso	82
2.3.2 Segundo Movimento: Adagio	95
2.3.3 Terceiro Movimento: Rondo. Allegro non troppo	97
Segunda Parte: Procedimentos Interpretativos.	105
3 Concerto nº 1, Op. 15	105
3.1 Primeiro Movimento	105
3.1.1 Aspectos Gerais.....	105
3.1.2 Estrutura Formal.....	107
3.1.3 Considerações sobre a performance do primeiro movimento	109
3.2 Segundo Movimento.....	144
3.2.1 Aspectos Gerais.....	144
3.2.2 Estrutura Formal.....	144
3.2.3 Considerações sobre a performance do segundo movimento	145
3.3 Terceiro Movimento.....	151
3.3.1 Aspectos Gerais.....	151
3.3.2 Estrutura Formal.....	152

3.3.3 Considerações sobre a performance do terceiro movimento.....	154
4 Conclusão	168
5 Referências Bibliográficas.	171
5.1 Livros	171
5.2 Capítulo de livro ou verbete assinado em enciclopédia.....	174
5.3 Artigos	175
5.4 Dissertações e Teses	176
5.5 Revistas e Periódicos.....	177
5.6 Páginas da Internet.....	177
5.7 Partituras	177
5.8 Gravações	178
5.9 Encarte de CDs.....	180
6 ANEXOS.....	181
6.1 Brahms como Professor de Piano – por Florence May	181
6.2 Obras para piano solo de outros compositores apresentados por Brahms em Concertos públicos e privados.....	195
Johann Sebastian Bach	195
Wilhelm Friedman Bach.....	195
Ludwig van Beethoven.....	195
Frederic Chopin	196
Muzio Clementi	196
François Couperin	196
Theodor Döhler	196
Louis Ehlert	196
Joseph Haydn.....	197
Henri Herz	197
Franz Liszt.....	197
Edward Marxsen.....	197
Charles Mayer	197
Felix Mendelssohn.....	197
Ignaz Moschelles	197
Wolfgang Amadeus Mozart	197
Domenico Scarlatti	198
Ludwig Schuncke	198
Franz Schubert.....	198

Clara Schumann	198
Robert Schumann	198
Sigmund Thalberg.....	199
Carl Maria von Weber.....	199
6.3 DVD contendo os exemplos em áudio e vídeo utilizados na tese.....	201

Introdução

Os dois concertos para piano e orquestra de Johannes Brahms (1833 – 1897) estão entre as obras sinfônicas mais importantes compostas no período romântico. Tal grandeza não é ratificada apenas pela duração, já que os concertos duram cerca de 50 minutos cada um, mas sobretudo por sua densidade musical. “Brahms é o primeiro que impingiu não somente a forma, mas o espírito da Sinfonia no concerto”² (SPITTA, 1892 *apud* MAHLERT, 1995: 124). Os concertos românticos até Brahms duravam no máximo 40 minutos e se dividiam, segundo o compositor e crítico musical Walter Niemann, em dois tipos:

O Concerto para piano do tipo Chopin, no qual a orquestra era usada praticamente como um acompanhamento *obbligato*, e o do tipo Schumann, no qual o discurso da orquestra era quase de igual importância; nas mãos de Brahms o concerto se transformou em concerto para orquestra e piano no mais amplo sentido da palavra ³ (NIEMANN, 1945: 319).

Defendendo a importância central da obra concertante para piano de Brahms na literatura o pianista e estudioso alemão Detlef Kraus diz que “ao olharmos para a cronologia dos concertos para piano e orquestra mais importantes depois de Beethoven, constataremos as duas obras monumentais de Brahms no ponto central de uma elipse cuja órbita se estende de 1821 a 1912”⁴ (KRAUS, 1988:81).

O Concerto nº 1, Op. 15 em ré menor é a primeira obra orquestral do compositor⁵, começou a ser escrito em 1854 e foi estreiado no dia 22 de janeiro de 1859, em Hannover, sob a regência de Joseph Joachim⁶, tendo o próprio compositor como solista. O Concerto demonstra uma escrita pianística e uma textura que remetem às suas *Sonatas* para piano solo Op. 1, 2 e 5 e ao seu “estilo duro e atlético”, segundo John Horton (1984:44), mas a obra revela também momentos de grande lirismo, tão característicos de seus últimos *Intermezzi*.

² Texto original: “Brahms war der erste, welcher nicht nur die Form, aber die Stimmung der Sinfonie auf das Concert überträgt.”

³ Texto original: “The piano concerto of the Chopin type, in which the orchestra is used practically as an obbligato accompaniment, that of the Schumann type, in which what the orchestra has to say is of almost equal import, become in Brahms’s hands – at least in his second Concerto – a Concerto for orchestra and piano in the fullest sense of the word.”

⁴ Texto original: “If we look at the chronology of the important piano-concerti after Beethoven up to the beginning of the twentieth-century, we will find the two monumental works by Brahms at the foci of an ellipse whose orbit stretches from 1821 to 1912.”

⁵ Apesar da Serenata Op. 11 levar um número de Opus anterior, ela foi completada em dezembro de 1859.

⁶ O violinista e compositor húngaro (1831 – 1907), foi um grande amigo e um dos principais incentivadores e conselheiros de Brahms. Assim como Liszt, Joachim nasceu em uma cidade que atualmente fica no Áustria. N.A.

Exemplo 1: Trecho do Concerto que poderia representar o “estilo duro e atlético”. C. 335 – 341, edição *Rieter-Biedermann*, 1861.

Exemplo 2: Trecho do Concerto com características semelhantes às de seus últimos *Intermezzi*. C. 364 – 371, edição *Rieter-Biedermann*, 1861.

A pesquisa sobre a obra de Brahms sempre foi de grande interesse deste autor, desde a adolescência, quando teve o primeiro contato com seu Concerto nº 2, Op. 83, para piano e orquestra, e que se intensificou durante a graduação em piano, quando apresentou o Concerto nº 2 e a Sonata Op. 5. Desde então, iniciou-se uma coleção de partituras e livros sobre o compositor e sua obra.

Este trabalho estuda o Concerto nº 1, Op. 15, para piano e orquestra, de Brahms e se divide em duas partes: A primeira parte consta da pesquisa musicológica e revisão de literatura e está dividida em 2 capítulos divididos em 3 subcapítulos cada um; a segunda parte sobre os procedimentos interpretativos que levam à construção da performance se concentra em um capítulo com 3 subcapítulos tratando respectivamente de cada um dos movimentos do Concerto.

No primeiro capítulo fizemos um estudo sobre a linguagem brahmsiana através da pesquisa musicológica e revelamos fatos que nos permitiram caracterizar essa linguagem. No subcapítulo 1.1 tratamos do gosto específico de Brahms por pianos de determinadas marcas, utilizando domesticamente 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, que poderia ser o instrumento ideal para suas obras mais intimistas como seus *intermezzi*. Já para o uso em concertos o compositor preferia os pianos mais avançados tecnologicamente e com grande projeção sonora. O conhecimento desse fato suscitou em nós a questão de que isso poderia ter influenciado sua escrita pianística. 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 (2006), e *Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works*, de Camilla Cai (1989), assim como ao artigo *The Schumann/Brahms Conrad Graf Piano*, de Stewart Pollens, artigo de capa da revista da *American Brahms Society* (2006).

O subcapítulo 1.2 consta principalmente dos relatos de suas alunas Florence May e Eugenie Schumann. A partir desses testemunhos foi possível obter uma visão clara da atuação de Brahms como pedagogo e pianista e como lidava com várias questões estético/interpretativas e técnicas. A metodologia para esse capítulo consta da revisão de literatura através de *The Life of Johannes Brahms* de Florence May (1905), *The Schumanns and Johannes Brahms* de Eugenie Schumann (1927), bem como de diversas correspondências e relatos devidamente referenciados no texto.

O Subcapítulo 1.3 versa sobre a flexibilidade de tempo, onde apresentamos testemunhos históricos de músicos contemporâneos e relatos do próprio compositor, buscando comprovar que a flexibilidade de tempo era uma constante nas execuções de suas obras e ainda que o próprio Brahms reputava a flexibilidade agógica e alterações de andamento como fatores característicos de sua linguagem musical. As fontes bibliográficas para esse capítulo constam principalmente de *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style* editado por Michael Musgrave e Bernard Sherman (2003) e do artigo *The Brahmsian Hairpin*, de David H. Kim (2012). A fim de aferir esse aspecto da flexibilidade de tempo precisamente na performance apresentamos análises comparativas de duas gravações históricas do primeiro movimento do Concerto nº 1, tocadas por pianistas com linhagem direta com o compositor,

Elly Ney e Alfred Hoehn, que foram alunos de pianistas que tocaram o concerto sob a regência do próprio compositor.

Tratamos da gênese do Concerto, sua estreia e as questões editoriais da obra no 2º capítulo. No subcapítulo 2.1 versamos sobre o árduo período de gestação da obra e do longo processo de readequações, correções e reorquestrações nas quais o compositor teve grande ajuda de Joachim. No subcapítulo 2.2 falamos da desastrosa estreia do Concerto em Leipzig. A metodologia desses dois subcapítulos consta da pesquisa de várias correspondências e periódicos de época devidamente referenciados no texto. Apresentamos nossa tradução da crítica altamente destrutiva que a obra recebeu, que só pôde ser encontrada na íntegra em sua publicação original, no periódico *Signale für die Musikalische Welt* de 1859.

No subcapítulo 2.3, sobre as questões editoriais do Concerto, discutimos vários problemas editoriais tentando comprovar a hipótese de que a desastrosa estreia da obra em Leipzig foi um dos fatores que levaram aos problemas na edição da obra. Foram comparadas diversas fontes, como o manuscrito autógrafo da partitura orquestral, a versão manuscrita do copista, o manuscrito autógrafo da versão para piano a quatro mãos, o manuscrito autógrafo da versão para dois pianos bem como as primeiras edições e várias publicações posteriores.

Na segunda parte do trabalho discutimos aspectos interpretativos do Concerto expondo os passos para a construção de sua performance. Abordamos aspectos gerais de cada movimento, expondo o material musical que compõem a obra através de tabelas com os temas dos movimentos e tabelas com sua estrutura formal. A partir daí discutimos sobre dificuldades técnicas e musicais específicas contidas no Concerto e buscamos apresentar possíveis soluções. Propomos fundamentar a interpretação da obra a partir das informações musicológicas apresentadas na primeira parte deste estudo.

São apresentados vários exemplos em vídeo, gravados por este autor com a finalidade de ilustrar ideias interpretativas. Os exemplos musicais hospedados em sites na internet serão precedidos no texto pela partitura, e para se ter acesso aos exemplos através de uma mídia física eles também foram armazenados em DVD anexado à tese.

Para a visualização mais prática dos exemplos de áudio e vídeo aqui incluídos foram usados os códigos de resposta rápida: os *QR Codes* (*Quick Response Codes*). Usando a câmera fotográfica de um aparelho de telefone celular do tipo *smartphone* ou um aparelho *tablet*, ambos com conexão à internet, é possível ler os códigos fazendo uso de vários aplicativos disponíveis, abrindo diretamente as páginas na internet onde estão hospedados cada vídeo ou áudio. Os links para essas páginas também se encontram escritos por extenso nas notas de rodapé referentes a cada código.

Todas as traduções contidas neste trabalho foram feitas por este autor e são acompanhadas do texto na língua original, da mesma forma que os exemplos musicais por escrito que foram feitos exclusivamente para este trabalho foram preparados também por este autor através da ferramenta online noteflight⁷ e as partituras publicadas e manuscritos usados estão devidamente referenciados, sendo que algumas reproduções de partituras foram modificadas para melhor adequação junto ao texto através do reposicionamento de compassos e eventuais recortes em partituras orquestrais. Em diversos exemplos musicais, as edições foram escolhidas especificamente devido a adequação para a visualização junto ao texto.

O subcapítulo *Brahms as Teacher of the Pianoforte* do livro *The Life of Johannes Brahms* de Florence May (1905: 9 – 25), foi traduzido por este autor e anexado à tese devido a sua grande importância para a compreensão de como Brahms atuava como professor de piano e como partir dele podemos ter um olhar ítimo da percepção do compositor sobre vários aspectos, humanos e musicais. Também foi anexado a este trabalho um catálogo contendo as obras para piano de outros compositores que estavam no repertório de Brahms e foram tocadas por ele em apresentações públicas e privadas, reproduzidos de Hofmann (2006), dessa forma podemos demonstrar o vasto repertório do compositor como intérprete e suscitar possíveis influências em seu estilo composicional.

⁷ Disponível no endereço virtual www.noteflight.com

Primeira Parte: Pesquisa Musicológica

1 A linguagem pianística de Johannes Brahms: um estudo sobre a performance historicamente informada em Johannes Brahms

1.1 Os pianos de Brahms e possíveis influências em seu estilo composicional

O piano passou por significativas mudanças estruturais e tecnológicas, considerando o período vivido por Brahms e o atual. Este subcapítulo 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 em determinados registros do instrumento e efeitos texturais.

1.1.1 Os pianos de 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”⁸ (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*⁹, em Hamburgo, para estudar em seus instrumentos. Foi em um piano dessa marca que Brahms estreou seu Concerto n° 1 para piano e orquestra em Hamburgo, no dia 24 de março de 1859.

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

⁸ 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.”

⁹ Esta fábrica funcionou de 1838 a 1873 (HENKEL, 2000: 40).

horizontal, sinto que nunca [antes] encontrei um som tão *cantabile* (AVINS, 1997: 65).¹⁰

Figura 1: Piano *Baumgardten & Heins*, utilizado por Brahms nos anos 1861 e 1862, atualmente na coleção do Museu Brahms em Hamburgo¹¹.

Código QR 1: Tema do segundo movimento do Concerto n°1, tocado por este autor no piano *Baumgardten & Heins*, de posse do Museu Brahms de Hamburgo.¹²

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 n° 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

¹⁰ 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 marvellous tone of their square instrument, I Always feel that I have never [before] found such a singing tone.”

¹¹ 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.brahms-hamburg.de/en/museum.html>. Acesso em 01/04/2015.

¹² O video pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/gRSoGPnS5os>

que “O alto preço não deve assustar, pois os instrumentos são realmente melhores e mais duráveis que os outros”¹³.

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 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).¹⁴

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*¹⁵, 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)¹⁶ 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 n° 1, extrapolavam essa tessitura (Exemplo 4).

¹³ Carta de 18 de abril de 1860. Brahms, Briefwechsel, Capítulo 5, pág. 264. 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. Disponível em: <https://archive.org/stream/johannesbrahmsi01joacgoog#page/n276/mode/2up>. Acesso em 01/04/2015.

¹⁴ 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 Aussteller genannt werden könnte und den Eindruck macht, als würde es sogar mit der Zeit noch besser.”

¹⁵ Sociedade dos Amigos da Música.

¹⁶ Referência: dó⁴ como dó central.

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 n° 1 contendo a nota lá⁷ no compasso 306 (primeiro movimento, c. 304 – 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 6713¹⁷. 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.

¹⁷ Infelizmente esse instrumento foi destruído durante a 2ª Guerra Mundial, quando estava no Museu de História da Cidade de Viena.

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)¹⁸

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

¹⁸ Disponível em: <http://www.frederickcollection.org/>. Acesso em 01/04/2015.

médio como o mais rico do piano, e por isso escolheu explorá-lo em suas peças ¹⁹ (CAI, 1989: 66).

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)²⁰. 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).²¹

¹⁹ 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.”

²⁰ Texto original: “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’.”

²¹ 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.”

Exemplo 6: Brahms, Balada Op. 10 n° 4, c. 47 e 48, edição *Breitkopf und Härtel*, 1856.

1.1.2 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 n° 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 1881²², enquanto apresentava seu recém escrito Concerto para piano e orquestra n° 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*:

²² Foi no ano de 1881 que a firma *Steinway & Sons* abriu sua filial em Hamburgo (BOZARTH, 2009: 87).

Meiningen.

Herzogliches Hoftheater.

Sonntag, 27. Novbr. 1881:

Viertes Abonnements - Concert

der Herzoglichen Hofcapelle

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

Zur Aufführung 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. Antoni) Op. 56a.

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. Hofpiano- und Orgelfabrik von CARL BECHSTEIN (Berlin.)

Preise der Plätze:

Fremdenloge 3 M. Erster Rang 3 M. Sperrsitz 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 3 $\frac{1}{2}$ 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.

Sonntag, 4. December: **Fünftes Abonnements-Concert** unter gefälliger Mitwirkung der Fürstl. Kammer Sängerin Fräulein Marie Breidenstein aus Erfurt, mit nachfolgenden Werken von Joseph Haydn: Drei Sinfonien (C-moll, G-dur, B-dur) und zwei Arien aus den Oratorien „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten.“

Der Billetverkauf findet den Tag über bei Herrn Hoflieferant Helbig und Abends an der Herzoglichen Hoftheaterkasse statt.

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).²³

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 n° 1, no dia 5 de fevereiro de 1876, em um piano da marca local Gebrüder Knake, e quando tocou seu Concerto n° 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 *Baumgarden & 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*, *Grotrian*, *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.

Notadamente Brahms preferia realizar suas apresentações públicas em pianos mais “poderosos”. E trechos contendo uma escrita musical com as particularidades tímbricas de seu *Streicher*, que tem o 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 n° 2 para piano e orquestra apresentado no registro médio/grave.

²³ 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.”

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* profundo²⁴, produzindo assim um colorido tímbrico que é a marca inconfundível da sonoridade brahmsiana.

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.

²⁴ Chamaremos aqui de toque *legato* profundo o tipo de toque em que, através dos dedos, 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). No decorrer do trabalho esse toque será mais claramente definido.

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)²⁵

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.

²⁵ Texto original: “Another general tendency of Brahms’s piano texture is the increasing density of sound space by means of shifting musical material to the lower register. The sparkling, brilliant timbre of the high register did not attract Brahms as much as the rich, saturated lower and middle registers. The melody is often located in middle register or often supplemented with a middle voice counterpoint. In many works the bass explores the lowest register of the piano already in first measures. Slow chordal passages also have tendency to be located in the middle and lower registers, perhaps in imitating the organ chorale texture. This weighty chordal texture creates a sonority saturated with overtones.”

1.2 Testemunhos de contemporâneos sobre suas particularidades pianísticas e pedagógicas

Este subcapítulo baseia-se em relatos de Eugenie e Marie Schumann²⁶, de George Henschel²⁷ e Florence May²⁸. Através deles podemos ter algumas informações sobre a concepção pianística de Brahms e de como tocava e ensinava. Dentre os alunos de Brahms que deixaram relatos sobre o compositor, os mais significativos são os de Florence May e Eugenie Schumann, e através deles temos informações bastantes claras de como Brahms encarava problemas técnicos como a passagem de polegar em escalas e arpejos e alguns de seus exercícios técnicos feitos para meios pedagógicos. Através do seguinte relato de Eugenie Schumann podemos ver, como Brahms era um professor paciente e exigente, e que o compositor dava grande valor às obras de Bach no processo pedagógico e sobre sua forma de tocá-lo, usando o toque *legato* que, ao que parece, não era o usual:

Na primavera de 1872, minha mãe me disse que ia pedir a Brahms que me desse lições durante o verão. Pensou que a influência estimulante de um novo professor poderia incitar-me a uma busca mais ávida de meus estudos. Senti-me muito infeliz; Mamãe não estava satisfeita com o meu progresso, e pensei que tinha feito o meu melhor. Não havia nenhum professor que me fizesse trabalhar tão arduamente quanto ela. E Brahms realmente acabou vindo duas vezes por semana. Ele entrou na sala pontualmente, e sempre foi gentil, sempre paciente, e adaptou seu ensinamento às minhas capacidades e ao estágio do meu progresso de uma maneira maravilhosa. Também ele tomou bastante tempo dando muita atenção ao treinamento de meus dedos. Ele havia refletido sobre esse treinamento e sobre a técnica em geral muito mais do que minha mãe, que havia superado todas as dificuldades técnicas em uma época na qual ainda não era consciente desse trabalho. Ele me fez tocar um grande número de exercícios, escalas e arpejos como uma questão de formação, e ele deu atenção especial para o treinamento do polegar, que, como muitos se lembrarão, tem uma parte muito importante em sua própria execução. Quando o polegar começava uma passagem, ele lançava-o em direção à tecla com os outros dedos curvados/fechados. Como ele mantinha o punho solto ao mesmo tempo, o som permanecia cheio e redondo, mesmo em um fortissimo. Um tempo considerável era dispensado com esses exercícios de passagem do polegar, que também eram para ser tocados em tercinas.

²⁶ Eugenie (1851 – 1938) e Marie (1841 – 1929) Schumann eram filhas do casal Robert (1810 – 1856) e Clara (1819 – 1896) Schumann.

²⁷ George Henschel (1850 – 1934) foi um barítono, pianista e compositor alemão. Era amigo pessoal de Brahms e cantou em várias apresentações sendo acompanhado ao piano por ele.

²⁸ Florence May (1845 – 1923) foi uma pianista inglesa que teve várias aulas com Brahms a partir de 1871.

Exemplo 11: Exercícios para passagem de polegar.

Eu tinha que tocar a nota em que o polegar foi usado muito levemente – no mesmo impulso, por assim dizer – e acentuar a primeira de cada quatro notas fortemente. Então eu tive que tocar o mesmo exercício em tercinas, com fortes acentos na primeira nota de cada três. Quando eu podia tocar os exercícios sem falhas em tonalidades sem notas pretas, eu as tocava, sempre começando com o polegar, em dó sustenido, fá sustenido, lá bemol, mi bemol e ré bemol. Então seguiam-se os arpejos sobre acordes comuns com inversões cobrindo três ou quatro oitavas, também em grupos de quatro notas e em tercinas, começando com o acento na primeira nota. Quando eu tinha tocado isso cerca de dez vezes, eu mudava o acento para a segunda nota, depois para a terceira nota de cada grupo, de modo que todos os dedos foram exercitados igualmente. Eu estudava esses arpejos alternadamente como tercinas e grupos de seis, e tinha que distinguir claramente entre os dois grupos de três notas e os três grupos de duas notas. Brahms me fez praticar trêmolos também em tercinas. Em todos os exercícios ele me fez tocar as notas não acentuadas muito levemente. Tocava a escala cromática com o primeiro e o terceiro, o primeiro e o quarto, o primeiro e o quinto dedos, e muitas vezes ele me fazia repetir as duas notas consecutivas em que o polegar passava por baixo. Eram todos, na verdade, exercícios bastante simples; Mas cuidadosamente executados, primeiro lentamente, depois mais rapidamente e, finalmente, *prestissimo*, achei-os extremamente úteis para o fortalecimento, flexibilidade e controle dos dedos. Eu também fiz alguns dos seus difíceis exercícios publicados mais tarde como "Cinquenta e um Exercícios para Pianoforte", em que ele não incluiu os mais fáceis e musicalmente menos valiosos. No que diz respeito aos estudos Brahms disse: tocar os mais fáceis, mas tocá-los o mais rápido possível. Ele tinha em alta conta o "*Gradus ad Parnassum*" de Clementi, e me fez tocar um grande número deles. No estudo das obras de Bach, Brahms colocou a maior importância no ritmo e me deu orientações que, como sementes, tomaram raízes e continuaram seu crescimento ao longo de minha vida musical. Suas indicações aumentaram minha percepção das sutilezas do movimento rítmico. Uma de suas principais regras era que em passagens com figuras recorrentes os acentos deviam ser sempre no mesmo lugar, e que eles não deviam ser tocados muito forte mas sim com maior pressão sobre as notas acentuadas e um toque mais leve nas notas não acentuadas. As notas melódicas das figuras que ele me fazia tocar legatíssimo; Porém na figuração harmônica, por exemplo as notas de acordes quebrados, de forma bastante leve. Ele nunca escrevia acentos puramente rítmicos acima das notas, já que ele os considerava parte integrante da figura; Mas os acentos específicos, ou não óbvios, ele os marcava para torná-los bastante claros, marcava a lápis o fraseado com ligaduras. Mas nunca me foi permitido interpretar uma passagem assim redigida levantando a mão e atacando as notas entre as frases; Devia demonstrar isso apenas através da ênfase rítmica e de nuances. Brahms dava muita atenção às síncopas. Deviam ter todo o seu devido valor, e onde produziam dissonâncias com as outras vozes, ele me fazia ouvir o síncope em relação a cada uma das notas dissonantes. Ele fez os retardos igualmente interessantes para mim; Eu nunca poderia tocá-los enfaticamente o suficiente para agradá-lo. De todas as obras que eu estudei com Brahms as que eu mais apreciei foram as Suites francesas; Era uma alegria pura trabalhar nelas dessa forma, e ele me fez ver detalhes que

havia passado despercebidos até então, e eu nunca mais os negligenciei. Em qualquer obra de Bach, Brahms ocasionalmente permitia um levantamento enfático das notas (portamento), mas nunca um *staccato*. - Não deve tocar Bach *staccato* - disse-me ele. - Mas mamãe, às vezes, usa *staccati* em Bach - retorqui. Então ele respondeu: "A juventude de sua mãe remonta a uma época em que era a moda usar *staccati* em Bach, e ela os manteve em alguns casos (SCHUMANN, 1927: 140-144).

29

²⁹ Texto original: "In the spring of 1872 my mother told me that she was going to ask Brahms to give me lessons during the summer. She thought that the stimulating influence of a fresh teacher might incite me to a more eager pursuit of my studies. I felt very unhappy; Mamma could not be satisfied with my progress, and I thought that I had done my best. There was no one for whom I would have worked rather than for her. Now Brahms really did come twice a week. He entered the room punctually to the minute, and he was always kind, always patient, and adapted his teaching to my capabilities and the stage of my progress in quite a wonderful way. Also he took a great deal of trouble in the training of my fingers. He had thought about such training and about technique in general much more than my mother, who had surmounted all technical difficulties at an age when one is not yet conscious of them. He made me play a great many exercises, scales and arpeggios as a matter of course, and he gave special attention to the training of the thumb, which, as many will remember, was given a very prominent part in his own playing. When the thumb had to begin a passage, he flung it on to the key with the other fingers clenched. As he kept his wrist loose at the same time, the tone remained full and round even in a fortissimo. Considerable time was daily given to the following exercises on the passing-under of the thumb and so on also to be played in triplets. [Ex.] I had to take the note on which the thumb was used, quite lightly – so to speak, on the wing – and accentuate the first of every four notes strongly. Then I had to play the same exercise in triplets, with strong accents on the first note of every triplet. When I could play the exercises faultlessly in keys without the black notes, I played them, always beginning with the thumb, in C sharp, F sharp, A flat, E flat, and D flat. Then followed the common chords with inversions through three or four octaves, also in groups of four notes and in triplets, beginning with the accent on the first note. When I had played this about ten times, I changed the accent to the second, then to the third note of each group, so that all the fingers were exercised equally. I practised these arpeggios alternately as triplets and groups of six, and had to distinguish clearly between the groups of twice three and three times two notes. Brahms made me practise shakes also in triplets. In all exercises he made me play the non-accentuated notes very lightly. I practised the chromatic scale with the first and third, first and fourth, and first and fifth fingers, and he often made me repeat the two consecutive notes where the thumb was passed under. They were all, in fact, quite simple exercises; but carefully executed, first slowly, then more rapidly, and at last prestissimo, I found them extremely helpful for the strengthening, suppleness, and control of the fingers. I also played some of the difficult exercises published later as 'Fifty-one Exercises for Pianoforte by Brahms,' in which he did not include the easier and musically less valuable ones. With regard to studies Brahms said: play easy ones, but play them as rapidly as possible. He thought very highly of Clementi's 'Gradus ad Parnassum', and made me play a great number of these. In the study of Bach's works Brahms laid the greatest stress on rhythm, and gave me directions which, like seeds, took root and continued their growth throughout my musical life. They greatly increased my perception of the subtleties of rhythmic movement. He made it one of the principal rules that in constantly recurring figures the accents should always be the same, and that they should be stressed not so much by strong attack as by greater pressure on the accentuated and more lightness of the non-accentuated notes. The melodic notes of figures he made me play *legatissimo*; the harmonic, however, e.g. the notes of broken chords, quite lightly. He never wrote purely rhythmic accents in above the notes, as he held them to be an integral part of the figure; but accents specially intended, or not self-evident, he marked, to make them quite clear, and pencilled phrasing in with slurs. But I was never allowed to interpret a passage thus phrased by lifting and fresh attack of the hands; only by rhythmic emphasis and nuance. Brahms gave much attention to syncopations. They had to be given their full value, and where they produced dissonances with the other parts he made me listen to the syncopated in relation to each one of the dissonant notes. He made the suspensions equally interesting to me; I could never play them emphatically enough to please him. Of all the works which I studied with Brahms I enjoyed the French Suites most; it was pure joy to work at them in this way, and he made me see things which I had hitherto passed without noticing, and of which I never again lost sight. In any work by Bach, Brahms would occasionally permit an emphatic lifting of the notes (portamento), but never a *staccato*. c You must not play Bach *staccato*," he said to me. 'But Mamma sometimes uses a *staccato* in Bach,' I demurred. Then he replied, 'Your mother's youth goes back to a time when it was the fashion to use *staccati* in Bach, and she has retained them in a few cases.'

Ainda sobre a obra de Bach, podemos ver pelo relato que segue que Brahms fazia uso das edições dedilhadas por Czerny, porém não fazia uso das indicações de fraseado e dinâmica contidas nessa edição.

No que diz respeito ao dedilhado minha mãe restringia suas anotações tanto quanto o possível, principalmente para dedilhados em *legato*. Ela desaprovava as edições com dedilhados e sustentava que a intuição certa para a escolha de dedilhados devia ser adquirida através do estudo de escalas, arpejos e outros exercícios. Ela também não aprovava edições anotadas de qualquer outra forma, e involuntariamente consentiu, depois de uma discussão com Brahms, a usar a edição de Czerny das fugas de Bach. Brahms aconselhou essa edição para me livrar de problemas, porque sua dedilhação facilitava a divisão das vozes entre as duas mãos, que de outra forma daria muito trabalho para se resolver. Ele disse que eu não precisava prestar atenção às outras anotações, as quais ele também desaprovava (SCHUMANN, 1927: 100).³⁰

Foi bastante incisivo ao dizer que os acordes não deveriam ser arpejados a não ser que houvesse indicação expressa para isso (MAY, 1905: 18), porém temos testemunhos que isso era uma prática adotada pelo compositor eventualmente. O pianista Moritz Rosenthal dizia que Brahms arpejava todos os acordes e a crítica de uma de suas execuções do Concerto nº 1 o censurou por arpejar os acordes quando estava em um andamento lento (DA COSTA, 2015:16).

Quando jovem, Brahms era considerado um grande pianista, e sobretudo em apresentações privadas com um público seletivo arrancava aplausos fervorosos tendo recebido a alcunha de “pequeno virtuoso”, que apresentava grande facilidade, precisão, clareza e força, segundo a crítica do jornal *Freischütz*, de Hamburgo (SWAFFORD, 1997: 47). O compositor tinha um repertório bastante vasto composto com obras de grande virtuosidade, como pode ser evidenciado através do catálogo anexo a este trabalho.

Porém com o passar dos anos cada vez mais sua concentração se voltou para sua carreira de compositor, motivo pelo qual seu pianismo se deteriorou visivelmente.

Como pianista, Brahms era mencionado nos jornais em termos mais decididos de apreciação. Bagge diz: ‘Nós temos que conceder elogios não só sobre a enorme domínio técnico, mas também sobre um instinto de interpretação genial, tratando do instrumento de maneira tão fascinante quanto original.’ E execução da Toccata para órgão de Bach é especialmente mencionada com termos de grande admiração; O toque empregado para as passagens escritas para os pedais ‘deu ao piano o efeito de

³⁰ Texto original: “With regard to fingering my mother restricted her annotations as much as possible, chiefly to tie-fingering. She disapproved of fingered editions, and held that one should have acquired the right feeling for fingering through study of scales, arpeggios, and other exercises. She also did not approve of otherwise annotated editions, and unwillingly consented, after an argument with Brahms, to my using Czerny’s edition of Bach’s fugues. Brahms had advised it as saving me trouble, because its ample fingering facilitates the division of the parts between the two hands, which otherwise has to be picked out laboriously. He said I need not pay attention to the other annotations, of which he too disapproved.”

um órgão'. A execução de cada peça era completamente musical e, embora 'não tenha a firmeza inabalável nem o brilhantismo de um virtuoso, ele alcança e fascina seu público por outros meios' (MAY vol. 2, 1905: 8-9).³¹

Em outro relato, Eugenie Schumann aponta que:

Muitas vezes nos sentávamos conversando durante muito tempo, mas Marie lembrava-lhe às vezes: "Senhor Brahms, o senhor realmente deve estudar agora, ou não vai tocar corretamente no concerto." Então ele sempre se levantava obedientemente, entrava na sala de música com seu charuto amado, e no momento ouvimos o ataque vigoroso de seus dois quinto dedos, um em cada extremidade do teclado, e arpejos em movimento contrário passando por modulações infinitas. Sua execução ao piano era sempre muito interessante, mas sempre houve uma impressão de luta ou animosidade. Eu não acho que Brahms via o piano como um amigo querido e confiável, como minha mãe o fazia, mas que considerava-o um mal necessário no qual ele devia colocar seu melhor. As visitas de Brahms a nós foram muitas vezes relacionadas com as estreias de suas obras na série de concertos do Museu. Às vezes conduzia uma de suas sinfonias ou aberturas, também suas variações de Haydn; às vezes ele tocava a parte de piano em uma obra de música de câmara. Os ensaios de câmara sempre ocorreram em nossa casa na presença de todos os notáveis músicos de Frankfurt, de modo a dar-nos todos a oportunidade de ouvi-los várias vezes e compreender melhor as obras. Era uma alegria estar presente em apresentações de uma obra após outra, e usufruir de ouvi-las tocadas e depois discutidas. Para nossa mãe, que era capaz de compreender de uma só vez o desenho de cada obra como um todo, essas ocasiões eram uma alegria pura. Nem sempre foi perfeitamente agradável ouvir Brahms tocar suas próprias composições, mas sempre foi altamente interessante. Marie caracterizou uma vez sua execução do Concerto nº 2 como "um esboço espiritual." Ele tocava os temas com grande ênfase e ritmos curiosamente livres; Apenas contornando tudo sob a parte do acompanhamento, de modo que se tinha a forte impressão de luz e sombra. Quando ele chegava nas partes apaixonadas, era como se uma tempestade estivesse lançando nuvens, espalhando-as em magnífica fúria. Ele então fazia sentir os limites que o instrumento lhe impunha. De um ponto de vista puramente pianístico, sua execução não era satisfatória; Uma vez que eu mesmo o ouvi tocar o quarteto do meu pai em mi bemol maior da forma mais insatisfatória. Mas isso não ocorria com frequência. Em seus últimos anos ele quase nunca tocava nada além de suas próprias composições e não se importava se atingia ou não a perfeição técnica (SCHUMANN, 1925, 169-170).³²

³¹ Texto original: "As a pianist, Brahms was mentioned in the papers in more decided terms of appreciation. Bagge says: 'We have to bestow high praise not only on the enormous technical acquirement, but also on a performance instinct with musical genius, on a treatment of the instrument as fascinating as it was original.' The playing of Bach's organ toccata is especially mentioned in terms of high admiration; the touch employed for the passages written for the pedals 'gave the pianoforte [p.9] the effect of an organ.' The performance of each number was musical through and through, and although 'he has not the unfailing certainty nor the outward brilliancy of the virtuoso, he reaches and fascinates his audience by other means.'"

³² Texto original: "We would often sit talking for a long time, but Marie reminded him sometimes, 'Herr Brahms, you really must practise now, or you will not play properly at the concert.' Then he always got up obediently, went into the music-room with his beloved cigar, and presently we heard the vigorous attack of his two fifth fingers, one at each extreme end of the keyboard, and arpeggios in counter movement through endless modulations followed. Interesting as this playing was, there was always something of a fight or animosity about it. I do not believe that Brahms looked upon the piano as a dear, trusted friend, as my mother did, but considered it a necessary evil with which one must put up as best one could. Brahms's visits to us were often connected with first performances of his works at the Museum Concerts. Sometimes he conducted one of his symphonies or overtures, also his Haydn Variations ; sometimes he played the piano part in a chamber-music work. The rehearsals for the latter always took place at our house in the presence of all the notable Frankfurt musicians, so as to give us all the opportunity of hearing them several times and understanding them better. It was a joy to be

Em uma entrada em seu diário, no dia 26 de fevereiro de 1876, o Baritono Georg Henschel testemunha fatos curiosos sobre como Brahms estava nervoso com uma apresentação e com o fato de não conseguir dominar tecnicamente as obras do repertório:

Brahms e eu éramos os solistas no concerto orquestral que aconteceu ontem à noite sob a regência de Maszkowski. No dia anterior era o ensaio geral, que na maioria dos lugares na Alemanha pode ser assistido pelo público. Brahms havia tocado o Concerto de Schumann e errou um monte de notas. Então na manhã do dia do concerto ele foi para a Sala de Concertos para estudar. Ele me pediu para encontrá-lo um pouco mais tarde para ensaiar com ele suas canções nas quais ele deveria me acompanhar à noite. Quando cheguei ao salão, o encontrei completamente sozinho, sentado ao piano e trabalhando com afinco na Fantasia-Coral de Beethoven e no Concerto de Schumann. Ele estava muito vermelho na cara e interrompendo por um momento ao me ver parado ao seu lado, disse com aquela expressão confiante e infantil em seus olhos: “Realmente, isso está muito ruim. As pessoas esperam ouvir algo especialmente bom hoje à noite, e eu vou tocar para eles mal e porcamente. Eu lhe asseguro, eu poderia tocar hoje com a maior facilidade coisas muito mais difíceis, como o meu próprio Concerto por exemplo, mas essas simples escalas diatônicas são exasperantes. Eu continuo dizendo a mim mesmo: Mas Johannes, aprume-se, toque decentemente, mas não adianta, está realmente horrível” (HENSCHEL, 1907: 20).³³

Em seus últimos anos, Brahms não entusiasmava a crítica como pianista. Até mesmo Franz Liszt, ao elogiar efusivamente seu Concerto nº 2, comenta que “ele mesmo (Brahms) o toca de maneira um pouco desleixada. Bülow o toca muito bem”³⁴ (JERGER, 1996:11), é inegável que o compositor conhecia o instrumento de maneira magistral, tendo sido um grande pianista quando jovem. E os relatos aqui apresentados sobre sua atuação como

present at performances of one work after another, and to profit by hearing them played and afterwards discussed. To our mother, who was able to grasp at once the design of each work as a whole, these occasions were a pure joy. It was not always perfectly enjoyable to hear Brahms play his own compositions, but it was always highly interesting. Marie once characterised his rendering of the B major Concerto as 'a spirited sketch.' He played the themes with great emphasis and curiously free rhythms; merely outlining everything in the nature of accompanying sections, so that one had the impression of strong light and shade. When he came to passionate parts, it was as though a tempest were tossing clouds, scattering them in magnificent fury. He then made one feel the limits which the instrument imposed upon him. From a purely pianistic point of view his playing was not satisfying; once I have even heard him play my father's Quartet in E flat major in a most unsatisfactory way. But this did not often occur. In his later years he hardly ever played anything except his own compositions, where he did not mind whether he reached technical perfection or not.”

³³ Texto original: “Brahms and I were the soloists at the orchestral concert which took place last night under Maszkowski's conductorship. The day before was the final full rehearsal to which in most places in Germany the public are admitted. Brahms had played Schumann's Concerto in A Minor and missed a good many notes. So in the morning of the day of the concert he went to the Concert Hall to practice. He had asked me to follow him thither a little later. and to rehearse with him the songs - his, of course- he was to accompany me in the evening. When I arrived at the hall I found him quite alone, seated at the piano and working away for all he was worth, on Beethoven's "Choral Fantasia" and Schumann's Concerto. He was quite red in the face, and, interrupting himself for a moment on seeing me stand beside him, said with that childlike, confiding expression in his eyes: "Really, this is too bad. Those people tonight expect to hear something especially good and here I am likely to treat them to a hoggish mess. I assure you, I could play today, with the greatest ease, far more difficult things, with wider stretches for the fingers, my own concerto for example, but those simple diatonic runs are exasperating. I keep saying to myself: (But Johannes, pull yourself together, - Do play decently, - but no use; it's really horrid.”

³⁴ Texto original: “He plays it a little sloppily himself. Bülow plays it very beautifully”.

professor são de grande valor, pois através deles temos conhecimento de como o compositor defendia certos procedimentos técnicos e musicais, como: o uso do toque *legato* profundo, enfatizando-o de forma fervorosa e repetidamente; sugeria que os acordes não devessem ser arpejados a não ser que levassem essa indicação; cobrava de suas alunas que a passagem de polegar em escalas e arpejos fosse ligada e sem acentos, inclusive tendo elaborado vários exercícios a serem estudados para essa finalidade; e, principalmente, exigia das alunas atenção aos detalhes fraseológicos, sempre respirando entre as frases e dando muita importância às articulações, sobretudo às ligaduras que compreendiam duas notas. Por essa razão podemos ser incisivos nessa questão sobre a articulação, ao defendermos no capítulo que trata da performance, defendendo que o texto musical deve ser seguido fielmente. Pela mesma razão suscitamos a questão do quanto é importante conhecer manuscritos e primeiras edições, especialmente de uma obra que apresenta vários problemas editoriais, como é o caso do Concerto nº 1.

1.3 A flexibilidade do tempo em Brahms.

1.3.1 Relatos de contemporâneos

Brahms era um ferrenho crítico de interpretações sem flexibilidade ou, como costumava dizer, “sem nuances”, que por vezes eram dadas às suas obras (SHERMAN, 1997: 464).

Um dos meios mais importantes de se intensificar a expressão é, evidentemente, o rubato. O músico romântico tardio considerava esse artifício como o meio mais importante de expressividade no tempo... No primeiro tipo de rubato, às vezes chamado de rubato clássico ou melódico, somente a melodia é afetada pela mudança de ritmo, enquanto o acompanhamento é tocado estritamente em tempo. No segundo tipo [de rubato], o tecido musical inteiro é afetado, tanto a melodia quanto o acompanhamento (KRAVITT, 1973: 497).³⁵

O compositor deixava transparecer uma grande empatia por regentes como Hans von Bülow e Felix Weingartner, que tinham uma visão bastante livre sobre a flexibilidade de tempo e por outro lado não aprovava músicos que priorizavam execuções que considerava inflexíveis do ponto de vista agógico, como o regente Hans Richter:

(Hans) Richter era muitas vezes inflexível em sua leitura de obras que desconhecia, (Hans) von Bülow nunca. Um exemplo curioso desse fato aconteceu durante a apresentação do movimento lento da Primeira Sinfonia de Brahms, em Viena. A execução estava tão metronômica, que Brahms, assistindo a apresentação em um camarote com um amigo, agarrou-o pelo ombro repentinamente e disse: ‘Pra fora!’ Apressando-o para sair de lá (STANFORD *apud* MUSGRAVE; SHERMAN [ed.], 2003: 233).³⁶

O próprio compositor escrevera a um amigo relatando que ao reger obras novas não conseguia com sucesso “transmitir à orquestra os acelerandos e ralentandos para expressar paixão ou tranquilidade”³⁷ (MOSER *apud* SHERMAN, 1997:475). Fanny Davies, pianista inglesa e por um tempo aluna de Clara Schumann – muito bem inserida no círculo de

³⁵ Texto original: “One of the most important means of intensifying expression is, of course, the rubato. The late romantic musician considered this device the heart of expressiveness in tempo... In the first kind of rubato, sometimes called the “classical” or “melodic” rubato, only the melody is affected by the change of tempo while the accompaniment is played strictly in time. In the second, the entire musical fabric is affected, both melody and accompaniment.”

³⁶ Texto original: “Richter was often stiff in his Reading of an unfamiliar score, von Bülow never. A curious instance of this was a rendering of the slow movement of the First Symphony of Brahms, at the Vienna Gesellschaft. So metronomic was it, that Brahms, who was listening in a box with a friend, suddenly seized him by the shoulder, and said, ‘Heraus!’ hurrying him away.”

³⁷ Texto original: “Ich kann mir in dem Fall oft nicht genug tun mit Treiben und Halten, damit ungefähr der leidenschaftliche oder ruhige Ausdruck herauskommt, den ich will.”

amizades de Brahms, tendo realizado várias estreias de suas obras na Inglaterra, inclusive a das sonatas para violino com Joachim – nos descreve como Brahms interpretava/compreendia certos sinais, que atualmente são normalmente percebidos apenas como indicações de dinâmica, como agentes modificadores do tempo e como o compositor era propenso a alongar os tempos das frases, em detrimento de uma interpretação “quadrada”:

Como Beethoven, ele (Brahms) era muito específico de que as suas marcas de expressão (sempre o mínimo possível) devessem ser o meio de transmitir o significado interior da música. O sinal < > (crescendo e decrescendo), como o usado por Brahms, muitas vezes ocorre quando ele deseja expressar grande sinceridade e calor, aliado não só à sonoridade, mas também ao ritmo. Ele tocava mais lento não somente uma nota, mas uma ideia inteira, como se incapaz de se afastar de sua beleza. Ele prefere alongar um compasso ou uma frase ao invés de empobrecê-la, transformando o tempo em um compasso metronômico (MUSGRAVE; SHERMAN [ed.], 2003: 172).³⁸

No Artigo *The Brahmsian Hairpin* (KIM, 2012), o autor David Hyun-Su Kim pesquisa exclusivamente sobre a significação dos sinais < > na obra de Brahms e sustenta que:

Brahms não concebeu as marcações < > como comandos sonoros indicativos bem definidos, mas sim como sinais descritivos com conotação expressiva. Eles são melhor entendidos como "tornar-se mais / menos" do que "mais forte / mais fraco". "Tornar-se mais / menos" depende do contexto; "Mais" em um contexto lírico é completamente diferente de "mais" em um enérgico. Pelo fato de que desses sinais foram entendidos descritivamente, inspiraram uma grande variedade na execução (KIM, 2012: 48).³⁹

Kim cita em seu artigo vários compositores que compartilhavam dessa interpretação dos sinais < >, faz análises de gravações e menciona indicações em partituras especificamente tratando dessa questão, dentre elas aponta que no manuscrito de uma de suas obras a compositora Fanny Hensel indica que a peça tem muitas alterações de andamento que “os sinais < > significam acelerando e ritardando”⁴⁰ (HENSEL, apud KIM, 2012:46). Essa noção de que os sinais de crescendo e decrescendo não teriam um significado puramente dinâmico

³⁸ Texto original: “Like Beethoven, he (Brahms) was most particular that his marks of expression (Always as few as possible) should be the means of conveying the inner musical meaning. The sign of < > (crescendo and decrescendo), as used by Brahms, often occurs when he wishes to express great sincerity and warmth, allied not only to tone but to rhythm also. He would linger not on one note alone, but on a whole idea, as if unable to tear himself away from its beauty. He would prefer to lengthen a bar or phrase rather than spoil it by making up the time into a metronomic bar.”

³⁹ Texto original: “Brahms conceived of hairpin markings not as well-defined prescriptive sonic commands but rather as descriptive markings connoting expressive meanings. They are thus better understood as ‘becoming more/less’ rather than ‘louder/quieter’. ‘Becoming more/less’ is already context-dependent; ‘more’ in a lyrical context is quite different from ‘more’ in an energetic one. And because they were understood descriptively, hairpin markings inspired a great variety of realizations in performance.”

⁴⁰ Texto original: “Für accelerando u. ritardando stehn die Zeichen < >.”

mas sim temporal vem ao encontro com o proposto por Poli (2010) na interpretação das obras de Chopin em seu volume *The Secret Life of Musical Notation: Defying Interpretive Traditions*.⁴¹

Em seu tratado sobre a interpretação das obras de Beethoven, Czerny nos deixa claro, falando de várias obras, que quando a indicação *espressivo* aparecia no texto o andamento deveria diminuir em velocidade (CZERNY, 1963); Stein sugere que o termo *espressivo* em Brahms também teria essa característica de alteração no andamento:

A maioria dos intérpretes da canção alemã são suscetíveis de chegar a algum tipo de adaptação, acelerando ligeiramente durante as frases difíceis, tomando um pouco mais de tempo quando respirações são necessárias e então geralmente, alterando o tempo aqui e ali numa canção como, por exemplo, 'Die Mainacht'. A música de Brahms geralmente requer uma adequada quantidade de rubato, e o "*espressivo*" freqüentemente usado sugere e até incentiva um grau de liberdade rítmica (STEIN, 1996: 79).⁴²

No relato da cantora alemã Elena Gerhardt, encontra-se um depoimento atestando que Brahms tocava os andamentos lentos ainda mais vagarosamente que o usual:

Brahms em seus últimos anos, bem como seus seguidores, tendem a exagerar tempo do adágio. Os tempos parados e tépidos de Brahms, nunca são tocados suficientemente lentos, de maneira a atender o mestre. Elena Gerhardt comentou que Arthur Nikisch "tocava as canções de Brahms de maneira surpreendentemente lenta, insistindo que o próprio Brahms as tocava dessa forma (KRAVITT, 1973: 516).⁴³

Uma importante evidência sobre as alterações de tempo tomadas por Brahms pôde ser constatada em uma gravação feita pelo próprio compositor. Em dezembro de 1989, Theo Wangemann, um associado de Thomas Edison, gravou Brahms tocando sua primeira dança húngara em um cilindro de cerâmica, e através dessa gravação foi feita a seguinte análise:

Medindo as proporções do ritmo nos compassos vemos que a tendência geral de diminuir o tempo da nota pontuada se torna aparente... Brahms toca a semínima pontuada com seu valor exato apenas uma vez, no compasso 38. Essa característica

⁴¹ O trabalho de Poli trata principalmente de Chopin, e apenas cita Brahms como um compositor que possivelmente compartilhava da interpretação temporal desses sinais (POLI, 2010:8).

⁴² Texto original: "Most performers of German Lieder are likely to reach some sort of compromise, rushing forward slightly during the difficult phrases, taking a little extra time when breaths are needed, and generally bending the pace here and there through a song like "Die Mainacht". Brahms's music usually calls for a certain amount of rubato, and the frequently used "espressivo" certainly suggests, even encourages, a modest degree of rhythmic freedom."

⁴³ Texto original: "Brahms in his later years, and his followers as well, tended to overdo the adagio. Brahms's 'Unbewegt, laue Luft' could never be taken slowly enough to suit the master. And Arthur Nikisch, Elena Gerhardt remarked, 'played the piano parts of some Brahms's songs surprisingly slow, insisting that Brahms, himself, had paced them this way.'"

surpreendente da execução de Brahms, contraria nossas expectativas baseadas na tendência persistente e intuitiva dos músicos em estender a duração da nota mais longa, encurtando o valor rítmico mais curto (BERGER; NICHOLS, 1994: 27).⁴⁴

Especificamente sobre o *Concerto nº 1* existem valiosos relatos de contemporâneos sobre como o compositor o executava. Um dos mais importantes é um testemunho do regente Adrian Boult, que em uma comunicação pessoal ao pianista Stephen Kovacevich descreveu como o compositor marcava os tempos:

‘Quando eu era jovem, toquei o primeiro Concerto de Brahms sobre a regência de Adrian Boult. Ele tinha um amigo que tocara o Concerto sob a batuta de Brahms e apesar de não poder se lembrar de nada sobre o tempo, lembrou que Brahms “batia” o primeiro, o terceiro, o quarto e o sexto tempo’. Michael Musgrave sugere que esse amigo de Boult teria sido seu professor e colega Charles Villiers Stanford, que em 1914 escreveu sobre o tema, discutindo como a forma de reger pode revelar sobre a música. A regência de Brahms lançou uma nova luz sobre a composição, especialmente quanto à marcação rítmica do primeiro movimento de seu Concerto Opus 15. Escrito no problemático tempo de 6/4, a maioria dos maestros regem-no muito rápido, dividindo o compasso em 2, ou muito lento, subdividindo-o em 6. A divisão de Brahms, desigualmente em 4, resolve os dois problemas e mantém a linha do movimento até sua última nota (MUSGRAVE; SHERMAN [ed.], 2003: 6).⁴⁵

Brahms tinha uma relação conturbada com o metrônomo e se recusava a anotar indicações em suas obras, agindo contra seus próprios princípios nas ocasiões que as registrava. Quando perguntado sobre as marcações metronômicas em seu Réquiem Alemão o compositor respondeu: “Eu acho que aqui, bem como em outras peças o metrônomo não tem valor.... minha experiência diz que todos, mais cedo ou mais tarde, desistem de suas marcações de metrônomo” (HENSCHER, 1907: 78).⁴⁶

⁴⁴ Texto original: “By scaling the proportions of the measures to one, we see that the general tendency towards underdotting becomes apparent... Brahms gives the dotted quarter note its full value only once, in measure 38. This rather surprising feature of the performance runs contrary to our expectations based on the persistent and intuitive tendency for performers to extend the longer duration at the expense of the shorter rhythmic value.”

⁴⁵ Texto original: “One hope is that some of the discussions about performance practices will give insights into specific works. Stephen Kovacevich reports, ‘When I was a kid, I played the First Piano Concerto under Sir Adrian Boult. He had a friend who had played it under Brahms’s baton and although he didn’t remember anything about the tempo, he did recall that Brahms beat the first, the third, the fourth and the sixth beats.’ Michael Musgrave suggests that Boult’s friend may have been his teacher and associate, Charles Villiers Stanford, who in 1914 wrote about this very topic, and discusses what the baton use reveals about the music. Brahms’s conducting of the D Minor Concerto threw an entirely new light on the composition, especially as regards the rhythmical swing of the first movement. Written in the troublesome tempo of 6/4, most conductors either take it too quickly by beating two in a bar or too slowly by beating six. Brahms beat it in an uneven four, which entirely did away with undue dragging or hurrying and kept the line of the movement insistent up to the last note.”

⁴⁶ Texto original: “I think here as well as with all other music the metronome is of no value.... As far at least as my experience goes, everybody has, sooner or later, withdrawn his metronome marks.”

1.3.2 Comparação de duas gravações históricas do primeiro movimento do Concerto n° 1 para piano e orquestra.

Foram analisadas duas gravações do primeiro movimento do *Concerto n° 1* quanto à flexibilidade e alterações de tempo e de andamento. Foram escolhidas gravações de dois pianistas alemães que foram alunos de pianistas que tocaram os concertos sob a regência do próprio Brahms: Eugen D'Albert (1864–1932) e Emil von Sauer (1862–1942).

A primeira gravação (recentemente descoberta⁴⁷) traz o pianista Alfred Hoehn (1887-1945), que foi aluno de Eugen D'Albert, tocando com a Orquestra Filarmônica de Berlim sob a regência de Max Fiedler em um registro de 1936. Max Fiedler (1859-1939) que “era conhecido pelas mudanças de andamento que tomava, mesmo que essas não tivessem sido indicadas na partitura” (EVANS, 2011:6), regeu na presença de Brahms e teria sido um dos poucos maestros, que conheceu Brahms, a deixar gravações⁴⁸.

A segunda gravação tem a pianista Elly Ney (1882-1968) como solista, acompanhada pela Orquestra Nacional de Mannheim sob a regência de Herbert Albert (1903-1973). Nessa gravação privada⁴⁹ realizada durante o Festival Brahms de Tutzing, em 1962, a pianista, que foi aluna de Emil von Sauer, toca essa obra monumental aos 80 anos de idade.

A título de conferência, foram consultadas algumas gravações mais recentes da obra (realizadas nos últimos 60 anos) e nelas também se pôde perceber constantes alterações de andamento. Porém, de uma maneira geral, essas mudanças ocorrem de forma mais sutil, em uma amplitude mais reduzida e sem variações bruscas como nas gravações mais antigas aqui comparadas.

Curiosamente, ao analisar outras três gravações históricas que estão entre os primeiros registros fonográficos da obra⁵⁰ este autor observou que as mesmas não demonstravam sensíveis alterações de tempo/andamento. Notou-se ainda que esses registros são tocados em um tempo geral mais rápido que as outras gravações analisadas.

⁴⁷ Em 1945, durante a ocupação soviética em Berlim, o exército vermelho levou todos os arquivos da Rádio Berlim para Moscou. Esses arquivos foram devolvidos à Alemanha em 1988, desde então foram descobertas várias gravações realizadas por aquela emissora (EVANS, 2011:5).

⁴⁸ De regentes que travaram contato com Brahms só se conhecem gravações de Max Fiedler e de Felix Weingartner.

⁴⁹ Gravação privada realizada pelo Dr. Erhard Mitschischek, em 17 de abril de 1962. A gravação foi gentilmente cedida especialmente para este estudo pelo Sr. Michael Klingenberg, que detém seus direitos. Gostaríamos de agradecer ao Sr. Klingenberg por compartilhar esse precioso registro.

⁵⁰ Do pianista Artur Schnabel com o regente George Szell, de Vladimir Horowitz com Arturo Toscanini e de Wilhelm Backhaus com Adrian Boult, realizadas em 1938, 1935 e 1932 respectivamente

As gravações aqui estudadas, de Alfred Hoehn e Elly Ney, foram selecionadas por apresentarem várias alterações significativas de tempo⁵¹ apesar de na partitura estarem indicadas apenas quatro mudanças depois da indicação *Maestoso* que aparece no início da obra⁵². É interessante constatar alguns pontos em comum nas duas gravações: Em ambas há uma redução considerável de andamento como preparação para a entrada do piano, no compasso 91. Nesse trecho ambos pianistas tocam em um tempo bastante similar, porém a chegada a esse pulso é conduzida de maneira particularmente distinta por cada um dos regentes. Na gravação Fiedler/Hoehn há uma diminuição bastante brusca de andamento no compasso 82, oito compassos antes da entrada do piano, enquanto na gravação Albert/Ney ocorre um *ritardando* gradual entre os compassos 87 e 90.

Outro trecho que aponta para uma surpreendente conexão entre as execuções se inicia no compasso 341, em que há um diálogo entre orquestra e piano na forma de pergunta e resposta em que ‘perguntas’ (a cargo da orquestra) são feitas em um andamento mais lento e as ‘respostas’ (pelo piano) são tocadas em um tempo acelerado. Mesmo sem haver indicação nenhuma na partitura que sugira esse jogo de andamentos, as duas gravações apresentam exatamente a mesma proporção de mudança de tempo, cada uma delas aumentando ou diminuindo o andamento em 5 números pela marcação metronômica aferida, como demonstrado na tabela abaixo.

Um trecho que demonstra claramente liberdade e flexibilidade na condução do tempo encontra-se no exemplo a seguir, em que o pianista Alfred Hoehn realiza várias alterações de andamento, dentro de uma mesma frase. No intuito de facilitar a compreensão do leitor as marcações de metrônomo aferidas bem como as alterações de agógica evidenciadas foram incorporadas ao exemplo abaixo.

⁵¹ As mudanças de andamento foram aferidas manualmente através da função ‘tap’ do aplicativo de metrônomo Steinway, versão 1.1.4 para Iphone Apple. © 2010, Steinway Musical Instruments, Inc., e, como essas marcações foram realizadas por este autor marcando o tempo das execuções no aplicativo, as indicações metronômicas apresentadas na tabela devem ser compreendidas como valores aproximados.

⁵² São elas: *poco più moderato* (compasso 157); *Tempo I* (compasso 226, no início do desenvolvimento); *poco più moderato* (compasso 381, já na reexposição); e *Tempo I, poco più animato* (compasso 444).

The image shows a musical score for piano, measures 355-361. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features complex chordal textures in the right hand and more melodic lines in the left hand. Key markings include:

- Measure 355: $\text{♩} = 46$
- Measure 358: $\text{♩} = 52$, *ritardando*, $\text{♩} = 42$
- Measure 361: $\text{♩} = 52$, *poco f*, *dim.*, *ritardando*

 The score is labeled with 'I' at the beginning of measure 361.

Exemplo 12: Trecho descrevendo a execução de Alfred Hoehn. As indicações metronômicas e de mudanças de andamento foram aferidas e anotadas pelo autor.

Quando comparada com a gravação de Horowitz, que toca o trecho de maneira metronômica, fica evidente o trecho onde Hoehn faz um *accelerando* súbito. O seguinte gráfico comparativo foi gerado através do programa Sonic Visualizer®:

Figura 5: Comparação gráfica entre os pianistas Alfred Hoehn (cor escura) e Vladimir Horowitz (cor clara).

O exemplo acima pode ser ouvido através dos códigos abaixo:

Código QR 2: Alfred Hoehn.⁵³ Código QR 3: Vladimir Horowitz.⁵⁴

Na Tabela 1, foram anotadas as mudanças de tempo mais significativas detectadas nas duas gravações selecionadas para esse estudo. Quando se encontra o sinal $\text{♩} = 58$, por exemplo, deve-se entender um pulso regular, assim como quando se encontra o sinal $\text{♩} \cong 80$, por exemplo, uma pulsação elástica em torno do valor apresentado. Quando se encontra o sinal $\text{♩} \cong 58 \leftrightarrow 68$, por exemplo, deve-se entender como uma pulsação elástica onde se alternam mais de um andamento, hora mais lento, hora mais rápido, entre os valores indicados, e finalmente quando ocorre o sinal $\text{♩} = 60 \rightarrow 80$, por exemplo, aponta-se uma mudança de andamento gradual, entre a primeira e a segunda marcação.

Principais Alterações de Andamento no Primeiro Movimento do Concerto nº 1 de Johannes Brahms

Compassos	Representação Gráfica da Partitura	Intérpretes e marcações metronômicas
Compasso 1 (Introdução orquestral)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} \cong 44$ Albert/Ney: $\text{♩} \cong 55$ (oscilando entre 52 e 58)
Compasso 26 (Parte orquestral)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} \cong 38 \leftrightarrow 42$ Albert/Ney: $\text{♩} \cong 55$

⁵³ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://soundcloud.com/dr-brahms-1/alfred-hoehn-brahms-concerto-no1-c-355-363>

⁵⁴ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://soundcloud.com/dr-brahms-1/vladimir-horowitz-brahms-concerto-no1-c-355-363>

Compasso 67 (Parte orquestral)		Fiedler/Hoehn: ♩=49 Albert/Ney: ♩≈52↔56
Compasso 82 (Parte orquestral)		Fiedler/Hoehn: ♩=38
Compassos 87 – 90 (Parte orquestral)		Albert/Ney: ♩=52-42
Compasso 91 (Entrada do piano)		Fiedler/Hoehn: ♩≈43 Albert/Ney: ♩≈38↔43
Compasso 110 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: ♩=50→46 Albert/Ney: ♩=43→50
Compasso 131 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: ♩≈42 Albert/Ney: ♩≈48
Compasso 157 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: ♩≈36↔40 Albert/Ney: ♩≈35↔39
Compasso 166 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: ♩≈42↔45 Albert/Ney: ♩≈37
Compassos 172-176 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: ♩=45→36 Albert/Ney: ♩≈32

Compasso 192 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: ♩ ≈ 38 Albert/Ney: ♩ = 45
Compasso 199 (Orquestra e piano)		Fiedler/Hoehn: ♩ ≈ 30 Albert/Ney: ♩ ≈ 30
Compasso 226 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: ♩ ≈ 55 (oscilando entre 52 e 58) Albert/Ney: ♩ ≈ 55
Compasso 255 (Parte orquestral)		Fiedler/Hoehn: ♩ ≈ 46 Albert/Ney: ♩ = 54
Compasso 261 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: ♩ ≈ 40 Albert/Ney: ♩ = 54
Compasso 278 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: ♩ ≈ 55 (oscilando entre 52 e 58) Albert/Ney: ♩ ≈ 55
Compasso 341 (Parte orquestral)		Fiedler/Hoehn: ♩ = 40 Albert/Ney: ♩ = 47
Compasso 345 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: ♩ = 45 Albert/Ney: ♩ = 52
Compasso 348 (Parte orquestral)		Fiedler/Hoehn: ♩ = 40 Albert/Ney: ♩ = 47
Compasso 352 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: ♩ = 45 Albert/Ney: ♩ = 52

<p>Compasso 355 (Parte do piano)</p>		<p>*Fiedler/Hoehn: ♩ = 46 → 52 → 42 → 51</p> <p>* As indicações metronômicas e de alteração de andamento na partitura se referem à Fiedler/Hoehn. No mesmo trecho, a gravação Albert/Ney apresenta poucas alterações de tempo, basicamente em torno de ♩ ≈ 43</p>
--	--	---

Tabela 1: Tabela comparativa contendo as principais mudanças de tempo no primeiro movimento do Concerto nº 1 aferidas nas gravações de Max Fiedler (regente) / Alfred Hoehn (pianista), e de Herbert Albert (regente) / Elly Ney (pianista).

2 O Concerto nº 1 de Johannes Brahms.

Neste capítulo versaremos sobre fatores que remontam à gênese da primeira obra orquestral de Brahms, seu Concerto nº 1.

2.1 A difícil origem do Concerto nº 1: Sonata, Sinfonia ou Concerto?

O ano de 1853 foi decisivo na carreira do jovem pianista e compositor Johannes Brahms. Prestes a completar 20 anos de idade, Brahms realizou por 3 meses uma turnê de concertos⁵⁵ que visitaria várias cidades da Alemanha com o violinista húngaro Eduard Reményi (Figura 6). Na cidade de Hannover, Reményi apresentou seu acompanhante a um ex-colega de estudos, o violinista e *spalla* da orquestra local, Joseph Joachim (GELLEN, 2008: 308), que se tornaria uma das maiores influências musicais na vida de Brahms.

Figura 6: Reményi e Brahms, em 1853.

Joachim, a pedido de Reményi, arranhou um encontro do duo com Franz Liszt⁵⁶. Posteriormente, Joachim insistiu para que Brahms conhecesse o casal Schumann, intermediando o encontro entre eles, que foi sem dúvida um dos mais importantes de sua carreira, pois os manifestos elogiosos e o apoio de Schumann⁵⁷ fizeram com que Brahms

⁵⁵ Foi em um desses concertos, na cidade de *Celle*, no dia 2 de maio, que Brahms realizou uma façanha lendária: Ao encontrar um piano afinado meio tom abaixo do diapasão, tocou de memória a parte do piano da Sonata em Dó menor de Beethoven meio tom acima, em Dó sustenido menor (SWAFFORD, 1997: 61). (LA MARA, 1875: 245).

⁵⁶ Nesse encontro, que aconteceu no dia 12 de junho, Liszt teria se impressionado a tal ponto com as composições do jovem Brahms que quis mostra-lhe sua mais nova composição, sua Sonata em Si menor, porém Brahms cochilou durante a execução da obra (SWAFFORD, 1997: 68).

⁵⁷ Schumann publicou na revista *Neue Zeitschrift für Musik* o artigo *Neue Bahnen* (Novos Caminhos), de 28 de outubro de 1853, enaltecendo o jovem compositor de Hamburgo.

fosse reconhecido amplamente como um dos mais talentosos compositores da época. Foi também através de influência de Schumann que Brahms publicou suas primeiras obras pela editora *Breitkopf & Härtel* (JAMES, 1981: 2). Em 1954, Brahms começou a trabalhar em seu primeiro Concerto, que foi também sua primeira obra orquestral, trazendo consigo um difícil e longo período de gestação - 4 anos.

Existem várias especulações sobre a concepção do Concerto, se fora concebido como uma Sonata para 2 pianos, ou se seria de fato uma Sinfonia com quatro movimentos esboçada em seu estágio inicial para dois pianos como sugerem várias fontes (GEIRINGER, 1947: 225; NIEMANN, 1945: 67; TOVEY, 1989: 86; ULM, 1996: 123).

Gustav Jenner, que viria a ser o único aluno regular de composição de Brahms, nos esclarece citando correspondência entre o compositor Julius Otto Grimm e Joseph Joachim e 3 anotações dos diários de Clara Schumann que de fato a obra era uma sonata para 2 pianos:

Em 9 de abril escreve Grimm [Julius Otto] de Düsseldorf a Joachim: "Kreisler [Brahms] é uma pessoa maravilhosa. Mal acabou de nos deliciar com seu trio em si menor e já aprontou três movimentos de uma sonata para dois pianos..." Em 24 de maio Clara Schumann anotou em seu diário: "Eu ensaiei com Brahms três movimentos seus para dois pianos. Impressionaram-me sobremaneira, muito original, grandioso e mais claro que anteriormente... Nós a tocamos 2 vezes, e domingo vamos tocá-la para Dietrich, para que ele a escute de longe e possa avaliar como soam os dois instrumentos juntos." Alguns dias depois, em 28 de maio: "Hoje toquei a sonata de Brahms com Dietrich para Brahms e depois novamente com Brahms. Com grande interesse e alegria a toquei novamente – É uma obra preciosa." Essa obra nos é desconhecida. Sabemos somente que pelo testemunho de Albert Dietrich ela viria a se tornar o Concerto em ré menor. Através de uma comunicação pessoal de Joachim a Kalbeck sabemos que o tema dessa sonata era idêntico ao tema do Concerto... (JENNER, 1912: 32).⁵⁸

Max Kalbeck sugere que essa obra teria originalmente 4 movimentos: "seu primeiro e terceiro movimentos (*Allegro* e *Adagio*) puderam ser mantidos, a marcha fúnebre do segundo, encontrou um lugar apropriado no Réquiem Alemão e para o *finale* fez-se um rondó

⁵⁸ Texto original: "Am 9. April schreibt nun Grimm aus Düsseldorf an Joachim: "Kreisler [Brahms] ist der wunderlichste Mensch. Kaum entzückte er uns durch sein Trio [H-dur Trio], so hat er schon wieder drei Sätze einer Sonate für zwei Klaviere fertig..." Am 24. Mai trägt Frau Schumann in ihr Tagebuch ein: "Ich probierte mit Brahms bei Klems drei Sätze einer Sonate von ihm für zwei Klaviere. Diese kam mir wieder ganz gewaltig vor, ganz originell, großartig und klarer als Früheres. Wir spielten sie zweimal, und Sonntag will ich sie ihm mit Dietrich vorspielen, damit er von weitem den Zusammenklang der Instrumente beurteilen kann," Und ein paar Tage später, am 28. Mai: "Heute spielte ich Brahms' Sonate mit Dietrich diesem vor und dann mit Brahms dieselbe noch einmal. Mit höchstem Interesse und Freude habe ich sie wieder gespielt. - Das ist ein prächtiges Werk!" Dieses Werk ist uns unbekannt. Wir wissen nur durch das Zeugnis Albert Dietrichs, daß aus ihm das spätere d-moll Konzert hervorgegangen ist. Aus einer persönlicher Mitteilung Joahims an Kalbeck wissen wir ferner, dass das erste Thema des ersten Satzes dieser Sonate, das it dem analogen Thema des d-moll Konzertes identisch war, angeregt worden ist durch Schumann Sturz in den Rhein."

concertante”⁵⁹ (KALBECK, 1921: 290). Em oposição a Kalbeck, MacDonald não acredita que o movimento lento teria sido aproveitado: “Pensava-se que o movimento lento a Sinfonia fora mantido como o Adagio do Concerto, porém se trata de um novo movimento, completado em janeiro de 1857, provavelmente depois que Brahms concluiu o Rondó”⁶⁰ (MACDONALD, 1999: 159).

Brahms continuou trabalhando e alterando a obra insistentemente até o último momento. Em correspondência entre Brahms e Joachim, o compositor, em 16 de janeiro de 1858, escreveu ao conselheiro, que estava em posse do manuscrito, revisando a obra: “Pode me enviar logo meu Concerto de volta? Gostaria muito de me irritar com ele ainda mais uma vez” ⁶¹ (MOSER, 2014: 192). E pouco antes de sua estreia externou que ainda estava trabalhando “no infeliz primeiro movimento que não consegue nascer” ⁶²(KALBECK, 1921: 293).

O primeiro movimento foi retrabalhado e reorquestrado (com muitas recomendações de Joachim), e unido a um novo movimento lento e finale. O Concerto estava essencialmente completo em março de 1858, quando Brahms o tocou pela primeira vez em um ensaio privado, sob a regência de Joachim. Mas ele continuou remendando-o até o dia da primeira execução pública, em Janeiro de 1859, e mesmo então não estava muito satisfeito. No entanto, apesar de seus apuros nos primeiros passos, a obra tinha emergido com uma grandeza e repercussão que nenhum Concerto para piano havia alcançado desde o ‘Imperador’ de Beethoven (MACDONALD, 1993: 96-97).

Brahms teve que adiar sua estreia planejada em Hamburgo por não conseguir o piano adequado à obra e acabou estreando o Concerto em Hannover.

⁵⁹ Texto original: “Ihr erster und dritter Satz (Allegro und Adagio) konnten in den Grundzügen beibehalten werden; der sarabandenartige Totenmarsch des zweiten, der dann im »deutschen Requiem« eine passende Stelle fand, fiel aus, und für das Finale sorgte ein konzertmäßiges Rondo.”

⁶⁰ Texto original: “It used to be thought that the symphony’s slow movement was retained as the Concerto’s Adagio, but this is a new movement, completed in January 1857, probably after Brahms had achieved his rondo finale.”

⁶¹ Texto original: “Schickst Du mir bald mein Konzert zurück? Ich moechte mich gern einmal wieder darüber ärgern.”

⁶² Texto original: “...unglückseligen ersten Satz, der nicht geboren werden kann.”

2.2 O Fracasso da estreia

Figura 7: Programa da estreia mundial do Concerto. No dia 22 de janeiro de 1859, em Hanover. (BOECK, 1989: 117)

Sua estreia oficial se deu no dia 22 de janeiro, em Hannover, com o compositor como solista sob a regência de Joseph Joachim. Sabe-se que o Concerto foi bem recebido nessa ocasião. Em carta a seu professor Johann Forkel, o jurista Christian Lueder teceu vários elogios sobre a obra. (BOECK, 1989, 109). Mas a apresentação que ficou na história viria a

acontecer 5 dias depois, em Leipzig, com a orquestra da Gewandhaus sob a regência de Julius Rietz, ocasião na qual o Concerto foi vaiado.

Figura 8: Programa do Concerto do dia 27 de Janeiro de 1859, em Leipzig. (FORNER, 1987:24)

Rietz não gostara da obra, assim como os músicos da orquestra. Era comum na época o público aplaudir entre os movimentos de uma obra, porém nessa ocasião os intervalos entre os movimentos foram acompanhados pelo total silêncio do público (SWAFFORD, 1997:189). O Compositor, em carta a Joachim relata:

No primeiro ensaio (a obra) não surtiu efeito algum nos músicos e ouvintes. No segundo, sem ouvintes, os músicos, impassíveis, não mexeram sequer um músculo da face... Ao final do Concerto três mãos tentaram aplaudir, porém deram lugar aos assovios que vinham de todos os lados ⁶³(GAL, 1979: 25).

⁶³ Texto original: “Die erste Probe erregte keinerlei Gefühle bei den Musikern oder Zuhörern. Zur Zweiten kam aber kein Zuhörer und bei keinem Musiker bewegte sich ein Gesichtsmuskel...Zum Schluss versuchten drei Hände, langsam ineinander zu fallen, worauf aber von allen Seiten ein ganz klares Zischen solche Demonstrationen verbot.“

Segundo Tovey (1989), essa tormenta de reprovação por parte do público teria tido origens em um grupo de sectários descontentes com a temporada de concertos, semelhante ao ocorrido dois anos depois em Paris, na estreia da ópera *Tannhäuser*, de Wagner ⁶⁴. A avassaladora crítica de Richard Pohl na gazeta *Sinai para o Mundo Musical* também demonstra um descontentamento com as obras contemporâneas executadas durante a temporada de concertos da *Gewandhaus*:

É triste, mas é verdade, que no decorrer desta temporada na Gewandhaus as novas composições apresentadas tiveram pouca ou nenhuma sorte; sobretudo não nos lembramos de ter tantas completas derrotas composicionais como até agora nos concertos da temporada desse ano. O fiasco está em plena floração e em breve chegará ao ponto de ser incluído na categoria especial dos “pardais albinos” ou outras curiosidades naturais. O pior é que a crítica, infelizmente, não tinha nenhuma razão para socorrer os caídos e para apresentá-los para o público como campeões. O presente 14º concerto da Gewandhaus foi novamente um daqueles concertos em que uma nova composição foi levada ao túmulo – o Concerto do Sr. Johannes Brahms. Mas também é, na verdade, que esta peça não fez nada para permitir qualquer satisfação e prazer: abandonou a seriedade do trabalho e a capacidade da mente musical – e esses deveriam ser enfatizados como merecidos – então permaneceu uma secura e desolação que é verdadeiramente inconsolável. A criação não logrou em momento algum prender a atenção ou provocar um sentimento de conforto; Os pensamentos espreitam, ou neutros e vitoriosos, ou na excitação febril, entrando dessa forma mais exaustos em colapso. Então esses pálidos e sombrios pensamentos, que só ocasionalmente são despertados, dão uma visão triste, a peça se torna ainda mais enxovalhada pela forma como foi trabalhada e apresentada. Em parte era apressada com violência de quebrar as mãos, e em outra parte fazia com que o peito se apertasse, dificultando a respiração. Aqui deve-se fazer os mais surpreendentes saltos e as brincadeiras mais hilárias, e ali exibir como um pobre pecador um rosto modesto. E isso tudo aconteceu de maneira abrupta e confusa; de um desenvolvimento orgânico e uma lógica gota d’água consumiram as ideias uma a uma; mal nasceu, e já se foi. E esse sufocamento e desenterrar, esse puxar e empurar, esse juntar e em seguida rasgar de frases e sentenças que você tem que suportar por três quartos de hora! Esta massa incólume deve ser ingerida e ainda ter que engolir uma sobremesa com as dissonâncias mais gritantes e sons equivocados! Com mais plena consciência, além disso, Sr. Brahms tocou a parte do piano tão desinteressante quanto possível; não há nada de uma escrita como um efeito marcante do piano, de novidade e de sutileza em passagens, e onde em algum momento aparece algo interessante com brilho e vivacidade, novamente tudo desaparece afogado por um acompanhamento orquestral demasiadamente denso. Note-se, finalmente, mesmo como pianista, o Sr. Brahms não está tecnicamente no mesmo nível que hoje em dia se espera de um pianista concertista (SIGNALEN FÜR DIE MUSIKALISCHEN WELT, 1859: 71 – 72). ⁶⁵

⁶⁴ Era habitual em Paris que os bailados ocupassem o segundo ato nas óperas, porém Wagner insistiu na colocação do balé no primeiro ato de *Tannhäuser*. Isso desagradou os integrantes do Jóquei Clube de Paris, que nunca assistiam os primeiros atos das óperas pois o jantar no clube coincidia com o horário do início dos espetáculos, e realizaram um sonoro protesto durante a ópera com vaias e apitos. (N.A.)

⁶⁵ Apesar de a crítica aparecer sem autor quando publicada, sabe-se que quem a escreveu foi Richard Pohl (BOECK, 1998:109). Esse texto apresentou particular dificuldade em ser transcrito por causa de sua tipografia gótica alemã. Nossos sinceros agradecimentos à Dra. Claudia Roemelt Jahnelt, diretora do Goethe Institut de Curitiba pela ajuda em decifrar o texto que foi impresso. Texto original: “Es ist traurig, aber wahr, das im Verlaufe der diesjährigen Saison im Gewandhause vorgeführten neun Compositionen wenig oder gar kein Glück gemacht haben; überhaupt erinnern wir uns nicht, je so viele und totale Componisten-Niederlagen erlebt zu

Apesar da ocasião catastrófica, Brahms veria seu Concerto n° 1 ser bem recebido pelo público ainda em vida, tocando-o diversas vezes, como em novembro de 1865 em Karlsruhe, sob a direção de Hermann Levi “com um grande sucesso” (ALTENEDER, 2008: 38):

O primeiro concerto da turnê de Brahms para o outono foi realizado no dia 3 de novembro no salão do Museu de Karlsruhe, onde apresentou seu Concerto de piano no primeiro concerto da série de assinaturas da temporada, acompanhado pela orquestra grão-ducal sob a regência de Herman Levi. A obra foi recebida, pela primeira vez, com todos os sinais de aprovação. “O povo tinha a surpreendente bondade de estar bastante satisfeito, de me chamar, de me elogiar, e todo o resto” (MAY vol. 2, 1905: 38).⁶⁶

Em 1874 tocou o Concerto em Kassel e em Munique. Em 1876 realizou uma turnê pela Alemanha com seu Concerto entre as obras executadas (HENSCHER, 1907:18). Posteriormente, quando realizou turnês para apresentar seu Concerto n° 2 (1881-1882) frequentemente revezava com Hans von Bülow a parte solista nos concertos, solava no

haben, wie in dem bisherigem Abschnitt unsrer heurigen Concerte. Der Fiasco steht in schönster Blüte und es wird bald dahin gekommen sein, dass ein in die Kategorie Success der “weissen Sperlinge” oder sonstiger Naturmerkwürdigkeiten gehören wird. Das Schlimmste dabei ist, das die Kritik leider keine Veranlassung gehabt hat, dem Durchgefallenen beizuspringen und für ihn dem Publikum gegenüber als Champion aufzutreten. Das gegenwärtige vierzehnte Gewandhausconcert war nun wieder ein solches, in dem eine neue Composition zu Grabe getragen wurde – das Concert des Herrn Johannes Brahms. Es ist aber auch in Wahrheit dieses Stück gar nicht danach angetan, daß es irgend eine Befriedigung und einen Genuss gewähren könnte: nimmt man den Ernst des Strebens und die Tüchtigkeit der musikalischen Gesinnung hinweg – und diese sollten doch bei keinen eigentlich noch als Verdiente hervorgehoben zu werden brauchen –, so bleibt eine Oede und Dürre, die wahrhaft trostlos ist. Die Erfindung hat auch an keiner einzigen Stelle etwas Fesselndes, Wohltuendes; die Gedanken schleichen entweder matt und sieghaft dahin, oder sie bäumen sich in fieberhafter Aufregtheit in die Höhe, um desto erschöpfter zusammenzubrechen. Geben nun diese blassen und schemenhaften, nur hin und wieder von hektischer Röthe angehauchten Gedanken an sich schon einen traurigen Anblick, so wird die Sache noch trübseliger durch die Art und Weise, wie sie verarbeitet und verwendet werden. Theils werden sie mit Gewalt ausgerenst, dass ihnen die armen Glieder knacken, theils wird ihnen die Brust zusammengeschürt, dass sie nur mit Mühe atmen können; Hier müssen sie die verwunderlichsten Capriolen machen und die ausgelassensten Streiche treiben, dort wieder müssen sie wie arme Sünder einhergehen und die Häglichen Mienen annehmen, Und alles dies geschieht unvermittelt neben und durcheinander; von einer organischen Entwicklung und einem logischen besehenen Wassertropfen verschlingen die Gedanken einer den andern; kaum geboren, vergehen sie auch schon wieder. Und dieses Würgen und Wühlen, dieses Zerren und Ziehen, dieses Zusammenflicken und wieder auseinanderreißen von Phrasen und Floskeln muß man über eine Dreiviertelstunde lang ertragen! Diese ungeschorene Masse muß man in sich aufnehmen und muß dabei noch ein Dessert von den schreiendsten Dissonanzen und mißlautendsten Klängen überhaupt verschlucken! Mit vollstem Bewußtsein hat überdies auch Herr Brahms die Principalstimme in seinem Concert so uninteressant wie möglich gemacht; da ist nichts von einer effektvollen Behandlung des Pianoforte, von Neuheit und Feinheit in Passagen, und wo irgend einmal etwas auftaucht, was den Anlauf zu Brillanz und Flottheit nimmt, da wird es gleich wieder von einer dichten orchestralen Begleitungskruste niedergehalten und zusammengequetscht. Zu bemerken ist endlich noch, dass als technischer Clavierspieler herr Brahms nicht auf der höhe derjenigen Anforderungen steht, die man heutzutage an einen Concertspieler zu machen berechtigt ist.”

⁶⁶ Texto original: “The first of Brahms' concert undertakings for the autumn was fulfilled on November 3 in the hall of the Museum, Karlsruhe, where he performed his Pianoforte Concerto at the first subscription concert of the season, accompanied by the grand-ducal orchestra under Levi. The work was received, for the first time, with every sign of approval. The people had the surprising kindness to be quite satisfied, to call for me, praise me, and all the rest of it’.”

Concerto n° 2, acompanhado por von Bülow, e regia a orquestra quando este último tocava a parte solo em seu Concerto n° 1 (FISCHER-DIESKAU, 2006: 259).

Figura 9: Anúncio de apresentações onde Brahms e von Bülow seriam os solistas (BOECK, 1889: 235)

Brahms também chegou a reger apresentações com seus dois concertos, tendo como solista o pianista Eugen D'Albert. Curiosamente uma delas aconteceu na *Gewandhaus* de Leipzig no dia 31 de janeiro de 1895, a mesma sala que recebera tão cruelmente a estreia de seu primeiro Concerto. Em uma reunião com a diretoria da *Gewandhaus*, arranjada por D'Albert, que deveria tocar um dos concertos de Brahms com a orquestra, o pianista expressou a vontade de tocar os dois concertos, desde que Brahms os regesse; o compositor por sua vez não pode recusar essa revanche (KALBECK, 1921: 380 – 4. Band 2. Halbband).

Leipzig: Johannes Brahms foi o herói da última semana em Janeiro... no décimo-quinto concerto de assinaturas, na nova Gewandhaus, no dia 31, o mestre regeu seus

dois concertos para piano, tocados pelo senhor Eugen D'Albert, e sua Abertura Festival Acadêmico. Lipsianos de sorte! ⁶⁷ (*The Musical Times and Singing Class Circular*, 1895: 104).

Também um dos motivos para que a obra não fosse mais tocada em sua época era sua dificuldade, como aponta Marie Lipsius:

... a dificuldade da parte do piano levou o Concerto a ser um convidado raro nos programas de concerto. Pela primeira vez apresentado pelo compositor, e posteriormente por Clara Schumann – que assim como as criações de seu marido tocava as obras de seu amigo Johannes com um afeto especial –, Theodor Kirchner, Leschetizki, Mary Krebs, Wilhelmine Clauß-Szavardy e depois Bülow e d'Albert. Não é, sem dúvida, um Concerto para mãos femininas. Somente os intérpretes mais fortes podem domina-lo mental e tecnicamente (LA MARA, 1875: 260). ⁶⁸

2.3 Concerto nº1: Dos Manuscritos e suas Edições Publicadas

A malfadada estreia do *Concerto nº 1* foi definitivamente um fator que veio a influenciar a demora em publicá-lo e provavelmente viria a afetar também a qualidade editorial das primeiras edições dessa obra. Em 1860 Brahms enviou o Concerto para a editora *Breitkopf & Haertel*, que se recusou a publicá-lo quando percebeu que se tratava da obra que “falhou miseravelmente na *Gewandhaus* de Leipzig em janeiro de 1859; eles mandaram a partitura de volta para o compositor e várias obras foram rejeitadas no mesmo período” (GOERTZEN, 1987: 191) ⁶⁹. Em carta enviada de Leipzig no dia 11 de agosto de 1860 a editora assim se dirigiu ao compositor:

Sabendo que gostaria de passar uma temporada em Hamburgo isso nos fez responder às suas valorosas ofertas à essa editora. Gostaríamos de ter escrito anteriormente, caso tivéssemos uma resposta mais agradável a dar. Como dissemos em nossa última correspondência, nossa atenção se voltou principalmente ao ‘Concerto’, já que seria muito desejável oferecermos aos intérpretes/músicos algo que gostariam de ouvir, já que há muito tempo nada realmente significativo apareceu. Tememos que ao conhecer melhor o ‘Concerto’, compreendemos, tardiamente, que essa obra é a mesma que o senhor apresentou há 1 ano e meio aqui

⁶⁷ Texto original: “LEIPZIG: Johannes Brahms was the hero of the last week in January... at the fifteenth Subscription Concert, in the New Gewandhaus, on the 31st, the master conducted his two Pianoforte Concertos played by Herr d'Albert, and his "Academic" Festival Overture. Lucky Leipzigers!”

⁶⁸ Texto original: “... die Schwierigkeit der Klavierpartie hat es veranlaßt, daß es als ein so seltener Gast in unseren Konzertprogrammen begrüßt wird. Zuerst vom Komponisten in die Öffentlichkeit eingeführt, haben sich nachmals Clara Schumann – die neben den Tonschöpfungen ihres Gatten mit Vorliebe die ihres Freundes Johannes spielte, die sie auch vor andern kennen lernte –, Theodor Kirchner, Leschetizki, Mary Krebs, Wilhelmine Clauß-Szarvady und später Bülow und d'Albert seiner angenommen. Es ist von Rechts wegen kein Konzert für Frauenhände. Nur die stärksten Spieler können ihm geistig und technisch beikommen.”

⁶⁹ Texto original: “when they realized that the concerto Brahms had sent them was the same work that had failed so miserably at the Leipzig Gewandhaus in January 1859, they returned it to the composer. Several other manuscripts were send back at the same time without a word.”

na sala Gewandhaus. Não gostaríamos de lhe responder de uma forma impessoal, mas preferimos lhe dizer abertamente que não podemos publicar esse ‘Concerto’ (ALTMANN, 1920:41).⁷⁰

No mesmo dia em que respondeu à Breitkopf und Härtel, 13 de agosto, lamentando a negativa, Brahms ofereceu o Concerto à editora suíça *Rieter-Biedermann*, que por fim aceitou publicá-lo, porém “somente as partes dos instrumentos da orquestra e a parte do piano solo foram publicadas em 1861. A partitura orquestral e a versão para dois pianos não apareceram até 1875”⁷¹ (GAL, 1927: vii).

Ótimo negociante, Brahms assegurou em sua carta a Melchior Rieter-Biedermann que as editoras “Härtel e Simrock publicarão outras coisas. Para o senhor eu ofereço [dentre outras obras] o Concerto em Ré menor, pelo qual eu espero ganhar a quantia de 10 Friedrichsdor como honorário”⁷². (AVINS, 1997:225)

Figura 10: Friedrichs D'or

A fim de realizar um estudo comparativo sobre edições do Concerto e tentar elucidar algumas dúvidas editoriais foram consultadas as seguintes fontes primárias⁷³:

⁷⁰ Texto original: “Ihre soeben eingetroffene Nachricht, dass Sie Ihren Aufenthalt in Hamburg nehmen wollen, macht uns an die Beantwortung Ihrer werten Verlagsanerbietung. Wir hätten wohl schon früher geschrieben, wenn wir Ihnen angenehmer hätten schreiben können. Wie wir in unserem letzten Briefe wohl auch ausdrückten, war es namentlich das ‘Konzert’, aus welches wir unter Augenwert richteten, indem es in der Tat sehr wünschenswert wäre, den Spielern wieder einmal ein Wert bieten zu können, dass sie gern und oft hören liessen, da ja seit langer Zeit wirklich nichts Bedeutendes in dieser Gattung erschienen ist. Wir fürchten nun das ‘Konzert’ etwas genauer durch den Vortrag kennen zu lernen und erfuhren dadurch erst spät – wodurch sich unsere Antwort auch verzögert hat - , dass es dasjenige ist, welches Sie vor 1 ½ Jahren hier im Gewandhaussaale vortrugen. Nun möchten wir Ihnen nicht gern mit hergebrachten Verlegerredensarten antworten, sondern sprechen es lieber offen aus, dass wir nicht hoffen dürfen, mit diesem ‘Konzerte’ im Publikum durchzubringen.”

⁷¹ Texto original: “The Concerto was published in 1861, but only in orchestral parts and for piano solo. The score and the two-piano edition did not appear until 1875.”

⁷² Friedrichs d’Or era o nome dado a uma moeda de ouro 21 quilates que foi nomeada em homenagem a Frederico II, o Grande, que reinou a Prússia de 1740 a 1772. A moeda foi posta em circulação em 1841 e pesava 6,038 gramas (REINFELD, F. *Münzkatalog der bekanntesten Münzen von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Ernst Battenberg Verlag, 1965).

⁷³ Foram consideradas como fontes primárias os manuscritos existentes e as primeiras edições.

- A – Manuscrito autógrafo da partitura orquestral, datada de 1858 (*Staatsbibliothek Berlin*);
- B – Versão manuscrita do copista, possivelmente de 1858 (*Pierpoint Morgan Library*);
- C – Manuscrito autógrafo da transcrição para quatro mãos do Concerto, de 1864 (*Library of Congress*);
- D – Manuscrito autógrafo da versão para dois pianos, de 1872 (*Library of Congress*);
- E – Edição para piano solo, Editora *Rieter-Biederman*, publicada em 1861;
- F – Transcrição para piano a 4 mãos, Editora *Rieter-Biederman*, publicada em 1864⁷⁴;
- G – Primeira edição da partitura Orquestral, Editora *Rieter-Biedermann*, publicada em 1875;
- H – Edição para dois pianos, Editora *Rieter-Biederman*, publicada em 1875.

Dentre as publicações posteriores, as edições comparadas para o presente estudo foram as seguintes:

- Partitura orquestral editada por Hans Gal e publicada em 1927 pela editora *Breitkopf und Härtel*;
- Versão para dois pianos, com a redução orquestral feita por Otto Singer, publicada em 1928 pela editora *Breitkopf und Härtel*⁷⁵;
- Versão para dois pianos, com revisão de Emil von Sauer e publicada em 1919 pela editora *C. F. Peters*⁷⁶;
- Versão para dois pianos, com revisão de Edwin Hughes, publicada em 1921 pela editora *G. Schirmer*⁷⁷;
- Versão para 2 pianos, com revisão de Paul Badura Skoda, publicada em 2010 pela editora *Peters* em sua série *Urtext*⁷⁸.

Nas versões para dois pianos das edições *Durand* (1937) e *International* (s.d.) não foram evidenciadas diferenças significativas entre as fontes anteriormente citadas, mais

⁷⁴ Essa edição foi re-impressa pela editora Dover International em 1991.

⁷⁵ Nossos sinceros agradecimentos ao Dr. Andreas Sopart, arquivista da editora *Breitkopf und Härtel*, por fornecer a data precisa da publicação.

⁷⁶ Nossos sinceros agradecimentos a Roland Erben, arquivista da editora *C. F. Peters*, por fornecer a data precisa da publicação.

⁷⁷ Nessa edição há indicação de pedalização sugerida pelo editor.

⁷⁸ Esta edição encontra-se reproduzida em partes neste trabalho com a generosa permissão de *C. F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig*.

precisamente a edição *Internacional* aparenta ser uma reimpressão da edição *Breitkopf und Härtel* (1928), e a edição *Durand* aparenta ser um híbrido entre as edições *Peters* (1919) e *Breitkopf und Härtel* (1928).

O manuscrito autógrafo da parte do piano solo existe somente no manuscrito autógrafo orquestral (A), e a partir dessa fonte foram feitas as edições para piano solo e para dois pianos (E e H, respectivamente); Brahms não realizou uma revisão muito menos reescreveu a parte do instrumento solista enquanto ocorreu a preparação dessas edições. Para a versão para piano solo o compositor transcreveu a parte orquestral para piano, rascunhando-a em parte no próprio manuscrito orquestral (A), como pode ser visto no Exemplo 13.

Exemplo 13: Fonte A, onde pode se ver as marcações a lápis com a transcrição para piano da parte orquestral (c. 149 – 152).

Ao realizar a versão para dois pianos, que seria publicada em 1875, Brahms indicou que fosse copiada a parte do piano da edição para piano solo (E) já publicada em 1861, como se pode ver abaixo. Também pode se evidenciar que a parte orquestral tocada pelos dois pianos:

Exemplo 14: Manuscrito da versão para dois pianos (D). C. 91, letra B, encontra-se uma orientação para que a parte solo seja extraída da versão impressa (E).

Uma revisão detalhada da obra aconteceu somente no ano de 1864 (6 anos após sua estreia), quando Brahms transcreveu para piano a quatro mãos, realizando algumas correções de notas e complementando sensivelmente a partitura quanto à articulação. Havia na época uma grande demanda por versões para piano a quatro mãos de música sinfônica e de câmara, e apesar dessas versões não terem necessariamente a finalidade de serem executadas em concerto, serviam para difundir as novas obras entre músicos profissionais e amadores.

Brahms era um notável arranjador e fez várias versões de obras suas e de outros compositores para piano a 4 mãos, porém preferia publicá-las anonimamente.⁷⁹

Inicialmente o compositor se opôs a fazer uma versão para piano a quatro mãos do Concerto. Em carta a seu editor datada de 28 de maio de 1862 alegou que “não poderia considerar prático um arranjo a 4 mãos de meu Concerto. Seria enormemente difícil de tocar e não importa o quanto fosse facilitado ainda seria incompreensível” (ALTMANN, 1920: 71)⁸⁰. Na mesma carta recomendou que fosse feita uma versão para dois pianos, e que seria melhor que tal versão tivesse sido publicada originalmente (em vez da versão para piano solo), onde a parte orquestral seria tocada pelo segundo piano “com a ajuda do solista”, ou seja, os *tutti* seriam tocados pelos dois pianos, sem que isso alterasse as partes solo originalmente escritas (Exemplo 14). Porém dois anos se passaram e o compositor mudou de idéia, escrevendo a seguinte carta para seu editor, Melchior Rieter-Biedermann:

Para a minha e, talvez, para a sua surpresa, estou lhe enviando hoje uma versão para piano a 4 mãos de meu Concerto. Durante o trabalho pensei somente em oferecê-la ao senhor e acredito que posso me vangloriar de que o arranjo ficou muito prático e até mesmo fácil de tocar. Entretanto, mais uma vez, lhe peço que omita meu nome como autor da transcrição! Afinal é um amontoado de notas, e não fica bem para um Mestre fazer de suas próprias obras uma monstruosidade, tal qual necessariamente um Concerto a 4 mãos é! Além disso, como sempre, tendo em conta seus interesses mais que os meus próprios, arranjei a obra para ser tocada e não (como é a moda) ser lida... Espero ganhar muito dinheiro com isso! Sobretudo porque estou precisando (ALTMANN, 1920, 86-87).⁸¹

É indiscutível que a versão para piano a 4 mãos pode ser utilizada apenas em alguns aspectos com a finalidade de comparação com a versão original, pois essencialmente se trata de uma transcrição onde não só a parte orquestral mas também a parte escrita para o instrumento solista foram redimensionadas. Para este estudo comparativo utilizamos

⁷⁹ Para maiores detalhes sobre essa faceta do compositor sugere-se a consulta da tese *The Piano Transcriptions of Johannes Brahms*, de autoria de Valerie Woodring Goertzen, defendida em 1987 junto à Universidade de Illinois. No trabalho a autora além de discutir as técnicas de transcrição e os métodos de trabalho de Brahms, faz uma vasta pesquisa de correspondências entre o compositor e seus editores incluindo os valores recebidos por suas obras.

⁸⁰ Texto original: “Ein vierhandiges Arrangement meines ‘Konzerts’ kann ich durchaus nicht praktisch finden. Es würde enorm schwer zu spielen sein und, wollte man den Inhalt noch so sehr verdünnen, doch unverständlich und unklar klingen.”

⁸¹ Texto original: “Zu meiner eignen und vielleicht auch Ihrer überraschung sende ich heute ein 4 händiges Arrangement meines ‘Konzerts’ an Sie ab. Ich habe bei der Arbeit nur an Sie gedacht, und dürfte, denke Ich, prahlen, wie praktisch und gradezu leicht spielbar das Arrangement geworden ist. Wieder jedoch habe ich die Biette: Sie nennen meinen Namen nicht als Bearbeiter! Es ist schliesslich eine blosser Schreibeerei, und sieht nicht schön aus, wenn der Meister selbst aus seinem Werk so ein unförmliches Monstrum fabrizieren kann, wie das notwendig ein 4 händiges Konzert ist! Ferner habe ich auch zu oft Ihren Statt meinen Vorteil bedacht und es für’s Spielen und nicht (wie es jetzt stark Mode) zum Lesen gemacht... Viel Geld möchte ich dafür haben! Absonderlich, weil ich’s höchst nötig habe.”

indicações de andamento, dinâmica e de articulação, bem como algumas notas específicas que foram corrigidas. Ainda podemos sugerir que a demora na revisão da escrita da parte de piano solo evidenciada nesse espaço de tempo, de 1858 até 1864, causou deficiências nas versões publicadas da partitura orquestral (G), para piano solo (E) e para dois pianos (H) do Concerto, visto que em C o compositor foi sensivelmente mais detalhista. Assim como os revisores das edições *Peters Urtext* (Paul Badura Skoda) e *Schirmer* (Edwin Hughes), sugerimos ao intérprete da obra incorporar mudanças que Brahms fez em sua transcrição para piano a quatro mãos do Concerto, principalmente quanto às articulações.

Figura 11: Folha de rosto da edição para piano solo (Rieter-Biedermann, 1861).⁸²

2.3.1 Primeiro movimento: Maestoso⁸³

A primeira particularidade evidenciada no manuscrito autógrafo da partitura orquestral (A) é a anotação de metrônomo em sua primeira página. Brahms deixou uma única indicação metronômica na introdução de seu Concerto n° 1: $\text{♩} = 58$. Tal marcação só foi publicada recentemente pela nova edição *Peters Urtext* revisada por Badura Skoda (2010).

⁸² Pode-se ler na página de rosto da primeira edição para piano solo do Concerto o preço para sua versão com orquestra (só foram publicadas as partes dos instrumentos de cordas): 7 táleres, o que hoje valeria aproximadamente 32 euros. Já a versão para piano solo custaria hoje o correspondente a 10 euros, pois segundo Verdenhalven (1968: 43) o Taler de 1854 a 1866, valeria aproximadamente 9 marcos alemães do ano de 1968. A conta foi realizada a partir da cotação encontrada no site www.bundesbank.de (endereço eletrônico do Banco Nacional Alemão acessado em novembro de 2014) que estipula o valor de 1 Euro para 1,95583 Marcos Alemães.

⁸³ O estudo comparativo realizado nos subcapítulos 2.3.1, 2.3.2 e 2.3.3 tratará exclusivamente de discrepâncias editoriais encontradas na escrita do instrumento solista do Concerto Op. 15.

Figura 12: A indicação metronômica existente na fonte A.

No compasso 91, onde ocorre a entrada do piano, pôde-se observar uma discrepância entre a escrita da articulação na mão esquerda. Em A (manuscrito autógrafo) e B (versão manuscrita do copista) as ligaduras acontecem a cada três tempos (Exemplo 15 e Exemplo 16):

Exemplo 15: Fonte A, c. 87 – 92.

Exemplo 16: Fonte B, c. 87 – 92.

Porém na primeira edição orquestral (G) o terceiro e o sexto tempos são separados, assim como na versão para 4 mãos (C):

Exemplo 17: Fonte G, c. 87 - 92.

Exemplo 18: Fonte C, c. 91 e 92.

Em A (manuscrito autógrafo), essa articulação é alterada através de um acréscimo feito à lápis no compasso 355 (Exemplo 19), quando o piano reexpõe esse material temático. No mesmo exemplo nota-se a adição de um fá# à primeira semínima da mão esquerda, que foi incorporada em B (Exemplo 20), porém sem a articulação na mão esquerda. Esse fá# adicionado não foi encontrado em nenhuma outra fonte/edição. Nos exemplos citados pode-se ainda evidenciar a discrepância da escrita da articulação da mão direita, que na transcrição para 4 mãos consta desde o compasso 91, ao passo que no manuscrito autógrafo (A), na versão do copista (B) e na primeira edição orquestral (G) não existem indicações quanto à articulação.

Exemplo 19: Adição feita a lápis da nota fá# e da articulação na fonte A, c. 355.

Exemplo 20: Fá# no primeiro tempo da mão esquerda encontrado na Fonte B, c. 355.

Esse padrão de articulação para a mão direita foi assimilado já na entrada do piano, no compasso 91, somente pelas edições *Peters Urtext* (2010: 7) e *Schirmer* (1921:11).

Somente na edição para dois pianos (H) foram encontrados sinais de *staccatissimo* (▼). Como não aparecem em nenhuma outra fonte, foram considerados para o presente estudo como sinais de *staccato* grafados de maneira equivocada.

Provavelmente fruto de um equívoco causado pela primeira versão impressa (E – piano solo) da obra (Exemplo 21), no compasso 141 ambas edições *Breitkopf und Härtel* incorporam a escrita das cordas graves transcritas para a versão para piano solo:

Exemplo 21: Diferença extremamente sutil no tamanho da notação encontrada na fonte E, no final da pág. 7, c. 134 – 141.

Em carta datada de 2 de janeiro de 1860 a Melchior Rieter-Biedermann, Brahms reclamou, quando das correções e provas de impressão para a publicação da fonte E, que a diferença entre a escrita original para piano e a redução orquestral não estava suficientemente perceptível em alguns trechos, pois a escrita solo deveria ter a notação em tamanho maior que a redução orquestral.

⁸⁴Estou mandando o certificado de direitos autorais e as provas de impressão do meu Concerto. Seria bom se eu pudesse revisá-lo mais uma vez, pois, como pode ver ainda existe muitos erros e por isso é ainda mais fácil deixar passar outros. O senhor

⁸⁴ Através dessa correspondência pode-se presumir que o compositor revisou a versão para piano solo ao menos 3 vezes, e ainda assim não haviam corrigido a diferença no tamanho da notação.

agora deve acompanhar a prensagem com olhos mais profissionais que os meus. Para mim a diferença entre as notas grandes e pequenas não as distingue o bastante. No primeiro movimento, particularmente, onde eu havia marcado os lugares específicos (pág. 7, 10, 13 e as que aqui seguem). Se lhe parece, e se for possível mudar alguma coisa, presumo que o senhor fará o resto. Se eu puder fazer mais uma revisão, a farei com muita rapidez, assim como fiz esta e a anterior (AVINS, 1997: 229).⁸⁵

Ainda sobre o mesmo trecho, como pode ser visto no Exemplo 22, o compositor não escreveu nada na parte solista no c. 141, como demonstra o manuscrito autógrafo da versão para 2 pianos, porém o mesmo erro acima citado é constatado na versão publicada para 2 pianos (Exemplo 23), o que nos leva a sustentar que a única fonte utilizada para se copiar a parte solo foi a edição para piano solo (E), e não foi utilizado o manuscrito autógrafo (A).

Exemplo 22: Manuscrito da versão para dois pianos (D), c. 131 – 141.

Exemplo 23: Versão publicada para dois pianos (H), c. 136 – 141.

Estranhamente esse erro foi publicado também na edição da partitura orquestral preparada por Hans Gal e publicada pela editora *Breitkopf und Härtel* (1927):

⁸⁵ Texto original: “I send herewith the certificate of ownership and the revised proof sheets of my Concerto. It would probably be good if I could have another revision of the same thing, for, as you see, there are still quite a lot of mistakes in it and therefore doubly easy to overlook others. You will now inspect the engraving with a more expert eye than I. For me the difference between the large and small notes is often not distinct enough. In the first movement, in particular, where I have expressly marked specific places (pp. 7, 10, 13 and the following ones). If it seems so to you too, and if it is possible to change something, I presume you will do the rest. Should I get another revision, I will attend to it very quickly, as I have also attended to this and the previous one.”

Exemplo 24: c. 134 – 141, Editora *Breitkopf und Härtel* (1927).

As indicações de articulação a cada duas notas entre os compassos 152 e 153 não se encontram no manuscrito autógrafo da partitura orquestral (A) nem na versão do copista (B), e apenas no compasso 152 na primeira edição da partitura orquestral (G). As edições posteriores seguem as articulações contidas na versão para 4 mãos e edição para piano solo, que apresentam a articulação de duas em duas notas nos dois compassos como pode se verificar abaixo:

Exemplo 25: Primeira edição orquestral, c. 152 – 153.

Exemplo 26: Versão para piano solo, c. 152 – 153.

Nos compassos 157 e 158, Emil von Sauer (*Peters*, 1919) impõe à partitura uma articulação para as oitavas tocadas pela mão esquerda que não pôde ser encontrada em nenhuma fonte primária. Essa articulação também se encontra na edição *Durand* (1937).⁸⁶

⁸⁶ O mesmo acontece quando o mesmo material musical é reexposto, nos c. 381 e 382.

Exemplo 27: Articulação proveniente da revisão de Emil von Sauer (c. 157).

Exemplo 28: Articulação encontrada na fonte A (c. 157 – 158), encontrada em todas as fontes primárias.

No trecho que se inicia no compasso 185 a articulação no manuscrito indica grandes ligaduras que foram assimiladas pela maioria das edições posteriores, como pode ser visto abaixo na versão para piano solo (E). Porém na versão para 4 mãos há a indicação de uma articulação diferente, acrescentando ligaduras de duas em duas notas no primeiro tempo do compasso. Curiosamente nenhuma edição posterior consultada assimilou essa articulação.

Exemplo 29: Fonte E, c. 185 e 186.

Exemplo 30: Versão para 4 mãos, c. 185 e 186. Edição Rieter-Biedermann, 1864.

Nos exemplos abaixo pode ser observada a diferença de notas entre as fontes A (manuscrito autógrafo), B (versão do copista) e G (primeira edição orquestral) entre os compassos 278 e 282. Em A o último acorde do compasso 278 se liga ao primeiro acorde do compasso 279. O mesmo acontece no trecho análogo nos compassos 281 e 282:

Exemplo 31: Fonte A, c. 278 - 282.

Na versão manuscrita do copista (B), nota-se que uma correção elimina a ligadura entre esses acordes alterando as notas dos mesmos:

Exemplo 32: Fonte B, c. 278 - 282.

No Exemplo 33 se observa que a alteração introduzida na versão do copista (B) foi publicada na primeira edição orquestral (G). Essa alteração não foi assimilada na edição para piano solo (E), assim como em versões posteriores.

Exemplo 33: Fonte G, reproduzindo a versão do copista nos c. 278 - 282.

Exemplo 34: Fonte E, como no manuscrito autógrafo nos c. 278 - 285.

No trecho a seguir se evidenciou no manuscrito autógrafo (Exemplo 35) e na versão do copista, a colocação de ligaduras a cada 12 notas unindo as semicolcheias que se alternam com as oitavas em *staccato* (colcheias) dos compassos 287 a 293. A partir do compasso 294 não ocorre a indicação de articulação.

Exemplo 35: Fonte A, ligaduras nos c. 287 - 290.

Já na edição para piano solo (Exemplo 36), as ligaduras são colocadas de maneira diversa, a cada quatro notas nas semicolcheias dos compassos 287 a 290; porém após o compasso 291 evidencia-se a configuração da articulação a cada 12 semicolcheias, encontrada no manuscrito autógrafo (A). Na escolha interpretativa deste autor se mantém as ligaduras a cada 12 semicolcheias durante todo o trecho representado no exemplo abaixo, dessa maneira o trecho traz mais contrastes entre as notas tocadas em *legato* e as em *staccato*.

Exemplo 36: Fonte E, c.286 – 294.

Por um equívoco da editora *Breitkopf und Härtel*, tanto na versão para dois pianos preparada por Otto Singer (1928) quanto na partitura orquestral editado por Hans Gal (1927), as oitavas com a nota lá (c. 297–298 e c. 301–302) são repetidas a cada compasso. Nas fontes primárias, as oitavas dos compassos 297 e 298 estão ligadas, exceto na edição para dois pianos, e não existem nos compassos 301 e 302. A repetição desse equívoco, claramente ocasionado por uma leitura equivocada da edição para dois pianos (H)⁸⁷, nos leva a acreditar

⁸⁷ O Tamanho da grafia entre as notas *Tutti* e *Solo*, não está suficientemente distinto. Ainda assim, não ocorre a ligadura entre as oitavas em H.

que a parte do piano solo da partitura orquestral da editora *Breitkopf und Hartel* não foi retirada do manuscrito (A).

Exemplo 37: Manuscrito autógrafo (A), mostrando as pausas nos c. 301 – 302.

Exemplo 38: Edição para dois pianos (H), c. 297 – 303. Não ocorre a ligadura entra as oitavas nos dois primeiros compassos do exemplo.

Exemplo 39: Incorporação da parte orquestral na edição para piano solo (E), c. 299 – 302.

Exemplo 40: Edição *Breitkopf und Härtel* (1927), com as oitavas sendo repetidas no baixo, c. 297 – 302.

Um trecho do manuscrito autógrafo que se distingue substancialmente é o exposto a seguir; nele os compassos 335 e 337 apresentam uma escrita com acordes tocados por ambas as mãos (Exemplo 41), diferentemente de todas as outras fontes, que trazem oitavas na mão direita (Exemplo 42).

Exemplo 41: Fonte A, c. 335 – 337.

Exemplo 42: Edição para piano solo, c. 335 – 337.

Apesar deste estudo focar as diferenças de escrita da parte do piano é importante citar a omissão de uma nota no compasso 399 que deveria ser uma anacruse tocada pela clarineta, cuja supressão entra em contradição com o trecho análogo da exposição do movimento quando esta melodia é tocada pela flauta no c. 175. Por se tratar de uma correção presente no manuscrito da obra (Exemplo 43) é difícil crer que o compositor teria esquecido particularmente dessa nota, além disso essa nota não consta do trecho descartado. Na versão para 2 pianos (H) vê-se abaixo claramente a indicação da nota tocada pela flauta no compasso 175 (Exemplo 44) e a omissão da nota que deveria ser tocada clarineta no compasso 399 (Exemplo 45).

Exemplo 43: Parte incluída no manuscrito Autógrafo (A), c. 398 – 403.

Exemplo 44: Fonte H, c. 175 – 176.

Exemplo 45: fonte H, c. 399 – 400.

Nas fontes A (manuscrito autógrafo - Exemplo 46), B (versão do copista - Exemplo 47) e C (manuscrito da versão para 4 mãos) a sexta colcheia da mão esquerda no compasso 422 é claramente um sol, porém na fonte E (piano solo) essa nota foi erroneamente impressa como lá. Esse erro foi difundido na maioria das edições posteriores (Exemplo 48) com exceção da *Peters Urtext* (2010), que corrige esse erro.

Exemplo 46: Fonte A, nota sol no c. 422.

Exemplo 47: Fonte B, nota sol no c. 422.

Exemplo 48: Edição *Breitkopf und Härtel* (1928), nota lá no c. 422.

As notas tocadas pela mão esquerda entre os compassos 434 e 437 diferem ao compararmos as fontes A (Exemplo 49), B e G com as outras edições⁸⁸.

Exemplo 49: Manuscrito Autógrafo (A), clave de fá nos c. 434 – 437.

A versão comumente adotada é a proveniente das versões para piano solo (E) e para dois pianos (H).

Exemplo 50: Compassos 434 – 437 da partitura orquestral (*Breitkopf und Härtel*, 1927), que reproduz a versão da linha dos baixos das fontes E e H.

Nos compassos 469 e 470 também foram encontradas diferenças entre o manuscrito autógrafo (A), a primeira edição orquestral e as outras edições (exceto *Peters Urtext*, 2010). Em A nota-se a alteração das notas que é inteiramente assimilada pela versão do copista (B); Na primeira edição orquestral (G) evidencia-se uma configuração distinta entre as mesmas notas; e na edição para piano solo (E), assim como na maioria das edições posteriores, parece assimilar a grafia existente antes da correção em A:

Exemplo 51: Fonte A, c. 469 e 470.

Exemplo 52: Versão dos compassos 469 e 470 na Fonte G. O mesmo é encontrado na fonte B.

⁸⁸ Na edição *Peters Urtext* de 2010 o revisor apresenta todas as variantes para o trecho.

Exemplo 53: Mesmo trecho na fonte E, c. 469 e 470, como se encontra na maioria das edições posteriores.

2.3.2 Segundo Movimento: Adagio

No início do segundo movimento, o manuscrito traz a citação em latim do hino litúrgico Sanctus, mais especificamente de um trecho do salmo 118, “*Benedictus, qui venit in nomine Domini*”⁸⁹ escrito na partitura entre as pautas do piano, como se desse letra à linha das cordas.

Exemplo 54: Trecho do salmo 118, “*Benedictus, qui venit in nomine Domini*” (Bendito, O que vem em nome do Senhor).

Somente duas questões editoriais foram encontradas neste movimento. A primeira delas trata da articulação da melodia no compasso 15. No manuscrito autógrafo (A) e na versão do copista (B) não existem ligaduras nas colcheias dos 2º e 3º tempos⁹⁰ e nem nas notas dos 5º e 6º tempos do compasso:

⁸⁹ Possível alusão a Robert Schumann, pois Brahms e Joachim o chamavam de ‘*Mynher Domini*’. Para maiores detalhes sobre as origens dos apelidos de Schumann e Brahms (Johannes Kreisler Jr.) e sobre essa possível alusão a Schumann ver MACDONALD (1999: 161).

⁹⁰ O formula de compasso do movimento é 6/4.

Exemplo 55: Fonte A, c. 14 – 16.

Na versão para 4 mãos ocorre a ligadura dessas 3 notas (que é assimilada na edição para piano solo), porém também se evidencia uma articulação diferente para o arpejo do compasso 16 que não consta de nenhuma das outras fontes estudadas:

Exemplo 56: Fonte C. C.15 – 16.

Na primeira edição orquestral (G) ocorre uma alteração da articulação dessas notas do compasso 15 que não aparece em nenhum manuscrito e que foi assimilada nas duas edições *Peters*, tanto na revisão de von Sauer, de 1919, quanto na de Badura-Skoda, de 2010:

Exemplo 57: Fonte E (piano solo), c. 15.

Exemplo 58: Fonte G, c. 15 – 16.

Exemplo 59: Edição *Peters Urtext*, 2010. C. 15.

O segundo problema editorial foi encontrado na segunda entrada do piano, no compasso 21, onde foi acrescida ao primeiro tempo uma oitava – lá – reproduzindo o início do tema do movimento (seria o *Be*, em *Benedictus*).

Exemplo 60: Correção ao manuscrito autógrafo (A), no c. 21.

Dentre as fontes pesquisadas essa alteração se encontra na versão do copista (B) e na primeira edição da partitura orquestral (G), e dentre as publicações posteriores estudadas foi encontrada somente na edição *Peters Urtext* de 2010.

2.3.3 Terceiro Movimento: Rondo. Allegro non troppo

A primeira discrepância na notação do movimento no manuscrito autógrafo (A) é a articulação do tema. Na primeira e na segunda vez onde o primeiro tema é tocado não há a ligadura sobre a nota mi no último tempo da mão direita (Exemplo 61). Porém foi evidenciada a colocação de uma ligadura na terceira vez que o tema aparece, na anacruse do compasso 145 (Exemplo 62).

Exemplo 61: Fonte A, c. 1 – 2.

Exemplo 62: Fonte A, c. 144 – 145.

A versão do copista (B) segue *ipsis literis* o texto contido no manuscrito autógrafo (A) e na edição para piano solo (E), porém foi adicionado um sinal de *staccato* à nota mi (com trinado!), na anacruse do compasso 145.

Exemplo 63: Fonte E, c. 144 – 145, nota mi com *staccato* e trinado.

Em H a ligadura aparece na primeira e na terceira vez que o tema é tocado (c. 1 – 2 e c. 144 – 145) mas está ausente na segunda vez (c. 32 – 33). Tanto na primeira edição orquestral (G) quanto na versão para quatro mãos (C) a ligadura na anacruse do mi com trinado para o tempo seguinte aparece em todas as ocasiões em que o tema é tocado. E essa versão é a comumente adotada em todas as edições posteriores.

Em C quase todos os trinados tem suas terminações escritas na partitura. Este autor sugere que essas terminações sejam incorporadas à execução da obra.

Exemplo 64: Fonte C, trinado com terminação, c.1.

Outro problema é a quarta tocada pela mão direita formada pelas notas mi e lá que ocorre na apresentação do tema no início do movimento (c. 2.1.2⁹¹, Exemplo 61). Não foi encontrado o intervalo de quarta nos trechos análogos (compasso 33 e no compasso 145) no manuscrito autógrafo (A), na versão do copista (B), na edição para piano solo (E), na primeira edição orquestral (G) e na edição para 2 pianos (H). Na versão para 4 mãos (C), curiosamente, o compasso 2 (Exemplo 64) não traz a nota mi ao texto, ao passo que nos outros dois momentos análogos ocorre o intervalo. As edições *Breitkopf und Härtel, Peters* (1919) e *Schirmer* publicam o intervalo somente da primeira vez (de acordo com a maioria das fontes primárias), e a edição *Peters Urtext* (2010) incorpora o intervalo nas três vezes em que o tema é tocado nessa configuração.

Uma ligadura de prolongamento na nota lá (nota inferior dos intervalos de quarta e terça na mão direita) no compasso 18 ocorre no manuscrito autógrafo (A) e na versão do copista (B) mas desaparece na edição para piano solo (E), e por consequência em H. Na

⁹¹ Quando há Algarismos seguindo o número do compassos, esses indicam o tempo e a parte do tempo a que se refere. No caso, c.2.1.2 significa o segundo compasso, primeiro tempo, segunda parte do primeiro tempo.

versão para piano a quatro mãos essa nota também não é repetida e sua grafia é diferente, por ser tocada pela mão esquerda da parte *primo*. Exceto as edições *Breitkopf und Härtel* (1927 e 1928), as edições posteriores assimilam esta ligadura.

Exemplo 65: Fonte A, c. 18.

Exemplo 66: Fonte E, c. 18.

Exemplo 67: Versão a 4 mãos, c. 18. Edição Rieter-Biedermann, 1864.

Compreendendo os compassos 22 e 23 há na versão do copista (B) uma anotação a lápis com a indicação: *poco sostenuto – in tempo* (Exemplo 68). Essa indicação também se encontra na versão para 4 mãos (C), e foi publicada na primeira edição orquestral (G) e na primeira edição para 4 mãos (F). Nas edições posteriores essa indicação foi publicada pela editora *Schirmer e Peters Urtext*.

Exemplo 68: Fonte B, c. 22 – 24.

A última nota dos compassos 25, 26 e 27 apresenta um acento anotado a lápis no manuscrito autógrafo (A). Isso ocorre em todos os trechos análogos. As versões para piano solo e para dois pianos também trazem esses acentos, porém não em todos os trechos. A versão do copista (B) acaba por transformar o acento em um crescendo, por sua grafia alongada.

Exemplo 69: Fonte A, c. 25 e 26.

Exemplo 70: Fonte B, c. 25 e 26.

No compasso 36 algumas edições retiram a nota ré da mão esquerda, equívoco causado eventualmente pela confusão com o tamanho da grafia na edição para piano solo (E), como aconteceu em alguns momentos do primeiro movimento. No manuscrito autógrafo (A),

assim como na versão do copista (B), pode se ver claramente a nota ré. No exemplo abaixo pode-se notar ainda o rascunho feito pelo compositor da redução orquestral, que viria a ser publicada em na edição para piano solo (E).

Exemplo 71: Fonte A, c. 34 – 37.

Somente na primeira edição orquestral (G) foi evidenciada a inclusão de uma *appoggiatura* no compasso 61, que também foi publicada pela edição *Peters Urtext* (2010). Nas outras fontes não existe tal ornamento, porém no manuscrito autógrafo (A) parece haver uma indicação para se ‘quebrar’ o intervalo (Exemplo 73).

Exemplo 72: Fonte G, c. 60 – 63.

Exemplo 73: Fonte A, c. 60 – 61.

Nos compassos 75 e 76 observa-se que as notas fá tocadas pelo polegar da mão direita estão ligadas no manuscrito autógrafo (Exemplo 74), e na versão do copista (B), mas não estão ligadas na edição para piano solo (E) e em todas as edições posteriores encontradas. Visto a grafia para a parte *primo* do trecho no autógrafo da versão para 4 mãos (C) e consequentemente em F (Exemplo 75), sugerimos ligar essas notas quando da execução do trecho.

Exemplo 74: Fonte A, c. 75 – 81.

Exemplo 75: Versão para piano a 4 mãos (F), c. 75 – 76. Edição *Rieter-Biedermann*, 1864.

Ainda podemos notar no Exemplo 74 (em A) as oitavas tocadas pela mão esquerda nos finais dos compassos 79 e 81 que não constam na versão do copista (B), Exemplo 76, e na primeira edição orquestral (G), apesar de terem sido publicadas em na edição para piano solo (E), Exemplo 77, e para 2 pianos (H).

Exemplo 76: Fonte B, c. 79 – 81.

Exemplo 77: Fonte E, c. 79 – 82.

Notou-se pelas fontes primárias que quando há a oitava no final do compasso 81 também ocorre a terça sí bemol-ré no primeiro tempo do compasso 82 (Exemplo 77), tocada pela mão esquerda. Isso decorre da simples condução das vozes: lá (no registro baixo) resolve em sí bemol e o mí bemol (no registro médio) resolve em ré. Quando não se evidencia a formação da oitava em mí bemol essa consequentemente não resolve em ré (Exemplo 78).

Exemplo 78: Fonte G, c.81 – 82.

Tanto o manuscrito autógrafo (A), a versão do copista (B) e a versão para quatro mãos (C e F) as notas da da clave de sol são escritas na maneira apresentada no Exemplo 79. Em todas as outras edições o trecho leva a grafia representada no Exemplo 81

Exemplo 79: Fonte A, c. 86 – 88.

Exemplo 80: Fonte F, c. 86 – 90.

Exemplo 81: Edição *Breitkopf und Härtel* (Singer), c. 86 – 90.

No manuscrito autógrafo (A) ocorre uma correção no compasso 196, alterando o valor da primeira nota do compasso. A nota sol deixa de ser uma colcheia e passa a ser uma semínima, ocasionando com que a nota subsequente, fá, seja tocada no segundo tempo do compasso. Essa alteração é incorporada na versão do copista (B) e Brahms grafa o trecho na forma corrigida na versão para 4 mãos (C). Somente a edição *Peters Urtext* (2010) traz o texto com a correção.

Exemplo 82: Fonte A, correção no c. 196.

Exemplo 83: Fonte B, correção do compasso 196 incorporada.

Exemplo 84: Fonte C, c. 195 – 196.

Exemplo 85: Fonte E sem a correção, c. 193 – 196.

No compasso 238 há a adição de um si bemol grave a lápis no manuscrito autógrafo (A). Tal adição só foi encontrada na edição *Peters Urtext* (2010).

Exemplo 86: Fonte A, c. 238.

No compasso 359 o registro onde é tocada a nota lá é corrigido para um oitava acima no manuscrito autógrafo (A); essa alteração também se encontra na versão do copista (B) e na primeira edição orquestral (G). Dentre as edições posteriores essa correção foi assimilada pela edição *Peters Urtext* (2010).

Exemplo 87: Fonte A, c. 358 – 359.

Em A (Exemplo 88), B claramente a oitava ré na mão esquerda é repetida a cada 2 compassos.

Exemplo 88: Fonte A, c. 463 – 470.

Algumas edições que tiveram por base a edição para piano solo (Exemplo 89), como por exemplo a *Breitkopf & Haertel* (1928), essa oitava apresenta uma ligadura por 8 compassos. Isso é claramente um erro.

Exemplo 89: Fonte E, c. 463 – 470.

Neste capítulo pesquisamos as fontes primárias e a maioria das publicações posteriores do Concerto nº 1 de Brahms. Evidenciamos vários problemas editoriais e apontamos a estreia da obra em Leipzig como uma das razões para a falta de interesse dos editores de publicar a obra, gerando assim eventualmente o também desinteresse do compositor em revisá-la. Neste estudo tratamos apenas das divergências entre as fontes primárias e as edições posteriores. As divergências encontradas somente entre as edições posteriores não foram mencionadas. Podemos afirmar infelizmente que, até a presente data, não existe nenhuma edição da obra estudada que seja livre de erros, pois apesar do capricho editorial com o qual foi preparada a edição Peters Urtext (2010), sendo a melhor edição disponível atualmente, puderam ser encontrados alguns equívocos na publicação.

Segunda Parte: Procedimentos Interpretativos.

3 Concerto nº 1, Op. 15

3.1 Primeiro Movimento

3.1.1 Aspectos Gerais

“O Primeiro Concerto para Piano evoluiu diretamente das primeiras sonatas para piano da juventude de Brahms – o primeiro gênero no qual ele dominou com maestria e expressão pessoal. Em larga escala” (MACDONALD, 1999: 157)⁹². O primeiro movimento do Concerto nº 1 está escrito na tonalidade de ré menor e leva a vaga indicação de andamento *Maestoso*. Em seus 484 compassos com a duração de mais de 20 minutos o compositor faz 4 mudanças de andamento, são elas: *Poco più moderato*, no compasso 157 (tema F); *Tempo I*, no compasso 226 (Início do desenvolvimento); *Poco più moderato*, no compasso 381 (reexposição do tema F) e, finalmente, *Tempo I, poco più animato*, no compasso 444 (tema C). O primeiro movimento é escrito em compasso 6/4, havendo uma única alteração nessa indicação nos compassos 65 e 66, onde é empregada a formula de 9/4.

A tonalidade de ré menor aparece mais duas vezes em obras orquestrais de Brahms como tonalidade principal: na Abertura Trágica Op. 81 (Exemplo 90).

Exemplo 90: Abertura Trágica Op. 81, c. 1 – 6. Versão para piano solo de Robert Keller. BRAHMS, J. *Tragische Overtüre*. Berlin: Simrock Verlag, [S.D.].

e na obra *Gesang der Parzen* Op. 89 (Exemplo 91). Nesta mesma obra Brahms novamente usou o termo *Maestoso* privado de indicação de andamento, como pode ser visto no exemplo a seguir:

⁹² Texto original: “The First Piano Concerto grew directly out of Brahms’s youthfull series of piano sonatas – the first genre in which he had achieved mastery and a characteristic expression. On a large scale.”

Exemplo 91: BRAHMS, J. *Gesang der Parzen*. Vocal Score. Leipzig: Breitkopf & Haertel, [S.D.]

Remontando à tradição do concerto grosso, o musicólogo Joseph Kerman afirma que, em seu Concerto nº 1, “Brahms estava revivendo o *ritornello* do concerto do séc. XVIII. Dessa forma seus concertos começam com uma exposição orquestral extremamente substancial. De todos seus projetos de estruturas clássicas este é talvez o mais extremo e o mais persistente.” (KERMAN, 1999: 9)⁹³

Um componente importante do Concerto de Brahms era seu tamanho enorme. Sua duração desafiava qualquer ouvinte que desejava seguir seu amplo argumento musical, em oposição a somente curtir momentos individualmente escolhidos. Os 484 compassos de seu primeiro movimento duram cerca de 22 minutos, o Concerto inteiro cerca de 48 minutos...Isso fez do Concerto mais longo que seus rivais significativos, o Concerto para violino e o Concerto para piano nº 5 de Beethoven. Em contraste os concertos de Mendelssohn e Schumann foram feitos em tamanhos mais modestos, enquanto os concertos de Liszt são verdadeiras miniaturas, durando cerca de 20 minutos cada (HEPOKOSKI, 2012: 218)⁹⁴.

O Concerto é escrito na forma sonata porém com algumas peculiaridades. A tonalidade de ré menor fica dúbia na exposição, pois logo após a nota ré ser introduzida como nota pedal pelas cordas graves, trompas e tímpano, o tema se inicia em si bemol:

Exemplo 92: Primeiros compassos do Concerto nº 1. Nota pedal ré versus tema em si bemol.

⁹³ Texto original: “Brahms was reviving the eighteenth century concerto ritornello. So his concertos start with very substantial expository statements by the orchestra. Of all his many classicizing projects, this was perhaps the most extreme and the most obdurate.”

⁹⁴ Texto original: “An important component of Brahms’s concerto was its enormous size. Its durational expanse challenged by any listener who wished to follow its overarching musical argument, as opposed to merely basking in selected individual moments. The 484 bars of its first movement alone span around twenty-two minutes, the concerto as a whole around forty-eight... This made the work longer than its only significant rivals, Beethoven’s Violin Concerto and Fifth Piano Concerto. In contrast, Mendelssohn’s and Schumann’s concertos had been more modestly sized, while Liszt’s two piano concertos were veritable miniatures, requiring only about twenty minutes each.”

Na reexposição (Exemplo 93) acontece caso semelhante: sob o pedal de ré, o piano toca o tema, inicialmente em mi maior:

Exemplo 93: Início da reexposição, c. 310. Mi maior sobre nota pedal ré.

Além dessa instabilidade harmônica⁹⁵ criada pelo tratamento harmônico inesperado sobre as notas pedais da tônica, Brahms também inova “no desenvolvimento do movimento, no qual os temas se fundem formando uma moldura que mantém as várias partes unidas” (DALHAUS, 1965: 9)⁹⁶. Na composição desses temas, Brahms usa o intervalo de quarta como elo de ligação, não somente entre os temas do primeiro movimento, mas entre os demais movimentos da obra; no primeiro movimento os temas A, B, E e F iniciam-se com uma quarta, assim como os temas A do segundo e terceiro movimentos.

3.1.2 Estrutura Formal

Exposição Orquestral			
c. 1 – 25: Tema A (principal)	c. 26 – 44: Tema B (subordinado)	c. 45 – 65: Tema C (conclusivo)	Coda – c. 66 – 90: Temas C, D e E
Exposição Solo			
c. 91 – 110: Introdução solo – Motivo/Tema D	c. 110 – 122: Frase consequente – Tema A	c. 123 – 140: Tema B	c. 141 – 156: Tema C
c. 157 – 165: Tema F	c. 166 – 183: Tema E	c. 184 – 209: Resposta orquestral F / D	Coda – c. 210 – 225: Tema E
Desenvolvimento			
c. 226 – 309			
Reexposição			
c. 310 – 341: Tema A	c. 341 – 365: Tema D	c. 366 – 380: Tema C	c. 381 – 490: Tema F
c. 390 – 399: Tema E	c. 400 – 408: Tema F	c. 408 – 416: Tema F	c. 416 – 443: Tema E

⁹⁵ Especificamente sobre essa instabilidade harmônica sugere-se a leitura do artigo “*Contradictory Criteria*” de Joseph Dubiel (DUBIEL, J. *Contradictory Criteria*. In: BRODBECK, D. (Ed.) *Brahms Studies*. Vol. 1. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994. p. 81 – 110.)

⁹⁶ Texto original: “Die Durchführung besteht aus seiner einzigen Gruppe. Haupt- und Seitenthema fungieren als ‘Gerüst’, das die Vielzahl von Teilen zusammenhält.”

c. 444 – 450: Tema C	c. 451 – 473: Coda do movimento	c. 474 – 484: Coda da Coda
----------------------	---------------------------------	----------------------------

Tabela 2: Estrutura formal do primeiro movimento do Concerto nº 1 (DAHLHAUS, 1965).

Temas do primeiro movimento	
Tema A
Tema B
Tema C
Tema D
Tema E
Tema F

Tabela 3: Tabela de temas do primeiro movimento do Concerto nº 1 (DALHAUS, 1965).

3.1.3 Considerações sobre a performance do primeiro movimento

O início da parte solo traz um sensível contraste de caráter em relação ao que foi apresentado na exposição orquestral, e usualmente é tocado em um andamento um pouco mais lento que o da introdução, principalmente se levarmos em conta a indicação metronômica do compositor contida no manuscrito para o início da obra que indica $\text{♩} = 58$. Em seu volume *Conducting Brahms*, o maestro Norman Del Mar indica a marcação metronômica de $\text{♩} = 48$:

O regente confronta-se aqui com o problema de como comunicar à orquestra tanto a força quanto o pulso interno de um dos mais complicados tempos em 6/4 escritos por Brahms... a resposta para esse paradoxo reside em marcar 2 tempos no compasso, complementados no entanto com gestos e subdivisões extras ocasionalmente. Em uma marcação metronômica de $\text{♩} = 48$ não há nada impraticável ou demasiadamente difícil seguindo essa marcação; e nem entra em conflito com o exigido por Brahms – de qualquer forma ele indica somente ‘Maestoso’ (DEL MAR, 1993: 106).⁹⁷

Comumente ocorre um ralentando no final da exposição orquestral, para que seus últimos compassos coincidam em sua pulsação rítmica com a entrada do piano.

Embora ocorra um relaxamento da tensão com a aproximação da entrada do piano solista e suas pulsações gradualmente desaparecem, o tempo pode ser mantido rigorosamente de forma a corresponder exatamente à frase inicial do piano, com a figura tocada pelos violoncellos levando àquela contida na mão esquerda do piano sem que isso perturbe a fluência do trecho, como a de uma barcarola (DEL MAR, 1993, 108).⁹⁸

Sugere-se um pulso rítmico em torno de $\text{♩} = 40$ para os primeiros compassos da entrada do piano. A indicação contida na partitura é piano expressivo e o trecho deve ser executado com um toque *legato* profundo (MATTHAY, 1947: 28; MAY, 1916: 17), ou toque apoiado (SELVA, 1916: 21), que é obtido a partir da sustentação do peso do braço pelo dedo,

⁹⁷ Texto original: “The conductor is here faced with the problem of how to communicate both the strength and the inner pulse of one of Brahms’s most taxing 6/4 movements... The answer to the paradox thus lies in the compromise of a basic 2 in a bar, but nevertheless supplemented with extra gestures or subdivisions as occasion may demand. At a tempo of $\text{♩} = 48$ there is nothing impracticable or over demanding about such a course of action; nor does this conflict with Brahms’s requirements – in any case all he actually says is ‘Maestoso’.”

⁹⁸ Texto original: “Although the tension relaxes during the approach to the solo piano’s entry and the inner pulsations gradually fade out, the tempo can be strictly maintained so that it will be an exact match with the soloist’s initial statement, the cello figure leading to that of the piano left hand in a undisturbed barcarolle-like flow.”

que exerce constante pressão passiva no fundo do teclado, quando o próximo dedo abaixa a tecla, o peso suportado é transferido para ele pelo dedo que repousava no fundo do teclado (OBORIN, 2007: 74). O pulso permanece flexível, atuando passivamente na transferência do peso do braço para os dedos. A melodia na mão direita é composta por notas duplas que se alternam em intervalos de terças e sextas, e apesar da prioridade da voz superior, as notas inferiores também devem ser valorizadas com um generoso *cantabile*, uma particularidade do toque ‘brahmsiano’: “Brahms, na verdade, não tolerava o que era por vezes chamado de “toque limpo / superficial”” (MAY, 1905: 18).⁹⁹ Uma outra forma de se ilustrar esse toque, que se provou bastante didática segundo a experiência deste autor, é tocar as teclas pressionando-as contra os feltros abaixo delas (Figura 13); ao sentir a pressão dos dedos contra essa parte do mecanismo, o peso do braço deve repousar sob as teclas, sem mais excercer pressão alguma, passivamente.

Figura 13: Feltros e eixos em um teclado.

Brahms escolheu uma articulação bastante detalhada (Exemplo 94) e deve-se ter o cuidado para não acentuar a segunda nota das ligaduras, pois o compositor era bem específico quanto a essa questão, como descrito por sua aluna Florence May: “ele dava grande valor ao conhecido efeito de duas notas ligadas, tanto em uma dinâmica em forte quanto em piano, e eu sei por sua insistência comigo que essa indicação tem um significado especial em sua música”¹⁰⁰

Exemplo 94: Entrada do piano (c. 91-92).

⁹⁹ Texto original: “Brahms, in fact, recognised no such thing as what is sometimes called ‘neat playing’.”

¹⁰⁰ Texto original: “he made very much of the well-known effect of two notes slurs together, whether in a loud or a soft ton, and I know from his insistence to me on this point that the mark has a special significance in his music.”

A nota Lá, tocada pelo polegar de mão direita, também deve ter seu timbre valorizado, pois enriquece o colorido da passagem e complementa a harmonia.

Código QR 4: Exemplo da mão direita salientando o timbre das vozes (c. 91 – 100).¹⁰¹

Roberta A. James sustenta, em sua tese sobre o Concerto que: “No tema inicial do piano a semínima pontuada seguida pela colcheia coloca uma ênfase natural no terceiro tempo e reduz a tensão no quarto tempo que uma sub-divisão em três encorajaria”(JAMES, 1981: 31)¹⁰², sugerindo o seguinte impulso rítmico a cada dois tempos:

Exemplo 95: Sugestão de impulso rítmico por Roberta James (1981).

Este autor se opõe veementemente à essa marcação, uma vez que a articulação da mão esquerda claramente aponta para um impulso rítmico diferente (Exemplo 96), além de haver a marcação de compasso feita pelo próprio compositor quando regou a obra, citada anteriormente (MUSGRAVE, 2003: 6), e a sugestão de subdivisão proposta por Del Mar (1993: 106).

Deve-se executar a articulação da mão esquerda de forma bastante cuidadosa, pois, como discutido em um capítulo anterior, trata-se de uma revisão do compositor dando um impulso rítmico especial ao trecho e faz alusão à marcação rítmica empregada pelo compositor quando regia a obra, criando um balanço rítmico que é fundamental para a execução da passagem, além da importância dada pelo compositor a execução de figuras contendo duas notas ligadas. Como se pode ver no Exemplo 96, a cada três notas, duas notas

¹⁰¹ Para fins didáticos alguns exemplos contidos neste trabalho são tocados em andamento mais lento. O exemplo pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=hnW4y5eTixc>

¹⁰² Texto original: “At the initial theme of the piano the dotted-quarter note followed by the eighth-note places a natural emphasis on the third beat and reduces the stress on the fourth beat that a sub-division of three would encourage.”

são ligadas e uma é separada, e esse grupo de três notas não deve ser tocado com a mesma articulação e acentuação, em detrimento à indicação clara do compositor.

Exemplo 96: Articulação da mão esquerda, c. 91.

Sugere-se a hierarquia dinâmica apresentada a seguir para essa figuração da mão esquerda (Exemplo 97). Essa sugestão também é válida para o trecho análogo na reexposição (c. 355-360). A sugestão de execução pode ser vista e ouvida através dos Códigos QR abaixo, que exemplifica a execução do impulso articulatório sem pedal e com pedal.

Exemplo 97: Hierarquia dinâmica e articulação da mão esquerda, c. 91.

Código QR 5: Articulação sem pedal, c. 91.¹⁰³

Código QR 6: Articulação com pedal, c. 91.¹⁰⁴

Um ótimo exercício para o trecho é executar a passagem retirando as notas mais graves da mão esquerda, no terceiro e sexto tempos do compasso. Dessa maneira fica mais fácil de se ouvir acentos indesejados quando na execução final a nota é tocada. É essencial tocar o trecho mantendo o pulso sempre flexível, pois executar o trecho com o pulso já elevado pelo braço na segunda nota ligada pode vir a auxiliar a sonoridade pretendida; naturalmente a articulação digital com o pulso levantado perde força ao perder o contato com o teclado, como pode ser notado através dos exemplos abaixo:

¹⁰³ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=UYK-1s7lrRQ>

¹⁰⁴ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=coUx14fwNw8>

Exemplo 98: Sugestão de exercício para a articulação da mão esquerda, c. 91.

Código QR 7: Impulso articulatorio descrito no Exemplo 98, demonstrando a flexibilidade do pulso.¹⁰⁵

Código QR 8: Trecho tocado sem a nota mais grave, c. 91 – 101.¹⁰⁶

Com a finalidade alcançar o maior domínio técnico possível dessa articulação da mão esquerda pode-se sugerir ainda o seguinte exercício, retirando os intervalos harmônicos da sequência porém sem alterar o dedilhado final, como demonstrado no exemplo abaixo:

Exemplo 99: Exercício preparatório sem os intervalos de quintas e quartas na M. E.

Código QR 9: Execução do exercício proposto no exemplo acima.¹⁰⁷

A não observação de tal articulação leva a uma interpretação equivocada do texto musical, e, apesar de parecer óbvio, muitos pianistas renomados não seguem a indicação de Brahms, até mesmo acentuando a nota separada da articulação - terceiro e sexto tempo dos

¹⁰⁵ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=yP-3C4Qjh4M>

¹⁰⁶ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=Ju9XV3TRC14>

¹⁰⁷ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=kzqwrwdoFcg>

compassos. Tal acento pode ocorrer ao atacar a nota de maneira a preparar sem o cuidado necessário o deslocamento da mão para executar os saltos que a sucedem. Abaixo encontram-se dois exemplos de execuções nas quais se pode notar um claro acento nessas notas:

Código QR 10: Maurizio Pollini.¹⁰⁸

Código QR 11: Hélène Grimaud.¹⁰⁹

Também ocorre eventualmente o deslocamento da articulação, mesmo em uma das gravações de referência da obra para este autor, como pode se notar em alguns trechos da gravação do pianista Kristyan Zimerman com a Orquestra Filarmônica de Viena, sob a regência de Leonard Bernstein, em concerto realizado em 26 de novembro de 1983¹¹⁰:

Exemplo 100: Alteração de articulação, c. 101

Código QR 12: Kristyan Zimerman.¹¹¹

Outra maneira de se dominar o tipo de toque necessário ao trecho e de obter um perfeito balanço entre os timbres das vozes é salientar as vozes inferiores dos intervalos durante o estudo, como exemplificado abaixo:

¹⁰⁸ No exemplo o pianista Maurizio Pollini toca com a Orquestra da Staatskapelle Dresden sob a regência de Christian Thielemann, em concerto realizado no dia 18 de outubro de 2011. O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=wXYuUqQe7go>

¹⁰⁹ Hélène Grimaud toca com a Orquestra Sinfônica SWR sob a regência de Michael Gielen, em concerto realizado no dia de abril de 2005. O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=xbXPJi5bazQ>

¹¹⁰ Essa alteração de articulação foi observada, ao menos em alguns momentos do trecho, em vários registros fonográficos. Também foi observado que quando essa alteração aconteceu as notas dos terceiro e sexto tempo do compasso não foram acentuadas.

¹¹¹ © Deutsche Grammophon. O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=54ITTY1WjBM>

Exemplo 101: Exemplo com as vozes inferiores dos intervalos ressaltadas, c. 91 - 95

Código QR 13: Exercício ressaltando as vozes inferiores dos intervalos de terças e sextas.¹¹²

No intuito de conduzir as frases musicais de maneira a enfatizar também o desenho harmônico do trecho sugere-se o emprego de um pequeno *ritenuto* no compasso 94, ratificando a pequena cadência para Ré menor depois de uma curta incursão em sol menor (Exemplo 102):

Exemplo 102: C. 91 – 95, com realce para os sinais de crescendo e decrescendo.

Tal sugestão se sustenta abalizada por relatos históricos sobre como o compositor interpretava suas obras. Onde ocorrem os sinais de crescendo e decrescendo no exemplo acima, o *ralentando* sugerido se pauta no testemunho de Fanny Davies (DAVIES *apud* MUSGRAVE; SHERMAN, 2003:172), que relata que Brahms costumava alargar o tempo de até mesmo uma frase inteira quando tais sinais apareciam nessa sequência. O exemplo acima pode ser ouvido através do código abaixo:

¹¹² O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=8hWRYCVVLfU>

Código QR 14: Sugestão para a condução da frase, c. 91 – 95.¹¹³

A flexibilidade agógica também é apontada e discutida por Del Mar, chamando a atenção dos regentes para o *rubato* na parte solista:

Uma vez que o solista começa a tocar, independentemente de sua percepção da fraseado ou possível rubato, deve-se dar preferência e com esse propósito os trompetes e tímpanos precisam de uma direção atenta, essas pontuações isoladas não são nem um pouco fáceis de se amarrar precisamente em um momento de notável toque de orquestração poética (DEL MAR, 1993: 107).¹¹⁴

A partir do compasso 96 ocorre a intensificação do caráter dramático através de modulações e o intérprete pode reforçar essa ideia através de recursos dinâmicos e agógicos. No compasso 100, onde há uma modulação para a dominante (Lá maior, c.101), sugere-se que o diminuendo indicado seja acompanhado de um *ralentando*, para que os 4 compassos seguintes tenham um caráter menos descritivo e mais reflexivo. No exemplo abaixo pode-se ver a escrita do compasso 100, e através dos códigos abaixo podem ser assistidas interpretações de três pianistas diferentes para o trecho, cada um realizando o *ralentando* de uma maneira distinta.

Exemplo 103: Compasso 100.

¹¹³ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=9VNj4HBPNM8>

¹¹⁴ Texto original: “Once the soloist is launched, however, his sense of phrasing, and possibly rubato, must be given pre-eminence and for this purpose the trumpets and timpani need vigilante direction, these isolated punctuations being by no means easy to place accurately in what is a quiet remarkable touch of poetic orchestration.”

Código QR 15: Plamena Mangova.¹¹⁵

Código QR 16: Evgeny Kissin.¹¹⁶

Código QR 17: Artur Rubinstein.¹¹⁷

A partir do compasso 101 ocorre a inclusão de pequenas pausas (em destaque no exemplo a seguir) e a articulação do trecho alterna entre intervalos ligados e desligados (com *staccati* / *portati*). Isso, intensificado pela progressão harmônica (c. 101 – 104), leva ao trecho um caráter mais agitado:

Exemplo 104: Exemplo da partitura com destaque para as pausas, c. 101 – 109.

Sugere-se que os *staccati* sejam tocados com pouco pedal ou até mesmo sem pedal, intensificando assim o caráter agitado do trecho. A partir do compasso 103 essa mesma articulação poderá ser tocada com pedal, pois se inicia ali um trecho que gradualmente,

¹¹⁵ A pianista Plamena Mangova toca com a Orquestra 'Sinfonie Varsovia', sob a regência de Jacek Kasprzyk, em um concerto realizado no dia 8 de outubro de 2012, no Festival La Roque D'Antheron, na França. O exemplo pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=lkJqasgzrI>

¹¹⁶ O pianista Evgeny Kissin toca com a Orquestra Filarmônica de São Petersburgo, sob a regência de Yuri Temirkanov, em concerto realizado no dia 14 de dezembro de 2008, em São Petersburgo, na Rússia. O exemplo pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=D0W9hU-ZiHI>

¹¹⁷ O pianista Artur Rubinstein toca com a Orquestra Concertgebouw de Amsterdam, sob a regência de Bernard Haitink. Gravação de 1973. © Deutsche Grammophon. O exemplo pode ser acessado através do link: https://www.youtube.com/watch?v=l__6uL6XSNk

através das cada vez mais frequentes indicações de *crescendo*, o caráter dramático do início da obra é retomado e o primeiro tema da obra é reapresentado no compasso 110 através dos trinados em oitavas (Exemplo 105).

Exemplo 105: Trinados em oitava. c. 109 – 113. Edição *Rieter-Biedermann*, 1861.

Exemplo 106: Representação gráfica da execução do trinado em oitava do c. 110.

Por sua dificuldade notória, vários intérpretes não tocam o trinado em oitavas como está escrito (sua execução para o c. 110 está demonstrada no Exemplo 106, acima), convertendo-o em trêmolos, o que traz uma sonoridade significativamente diferente da resultante da escrita original. O pianista e estudioso Charles Rosen, que se opõe a esse tipo de alteração, argumenta:

Como muitos compositores de 1750 a 1950, Brahms era essencialmente um pianista. Desde o começo de sua carreira como compositor, ele demonstrou uma predileção por algumas dificuldades pianísticas que esticam as mãos cruelmente ou fazem exigências exorbitantes para os dedos mais fracos, o melhor exemplo do último tipo é seu frequente uso de um trinado com o quarto e quinto dedos com uma oitava adicionada ao polegar:

Exemplo 107: Escrita original c. 110 – 113.

O trecho acima é do primeiro movimento do Concerto nº 1, em ré menor, mas a dificuldade pode ser encontrada no segundo Concerto e na segunda sonata para piano também. A maior parte dos trinados aqui mencionados são negociáveis apesar de difíceis de tocar com a brilho e a ressonância exigida pelo caráter da peça, mas o último no compasso 116 – com uma oitava em ré com o quinto dedo sobre um mi bemol – é maldosamente difícil para a mão de tamanho normal e ele prende o quarto e o quinto dedos entre duas teclas pretas fazendo a velocidade e o volume do trinado

questionável. Muitos pianistas, inclusive Artur Schnabel, reescreveram esses trinados na seguinte maneira lisztiana:

Exemplo 108: Representação da execução do trêmolo na versão lisztiana.

mas foi precisamente para evitar a brilhante sonoridade lisztiana que Brahms propôs um trinado menos eficaz que se integrariam mais facilmente com a textura musical. Há aí também uma diferença estética essencial: a versão lisztiana é fácil de tocar e soa difícil; Brahms prefere uma dificuldade maior, parcialmente oculta a fim de evitar a aparência de virtuosidade (ROSEN, 2004: 164-5).¹¹⁸

A sugestão deste autor para a execução dos trinados em oitavas na mão direita é que se toque a oitava com o polegar e o 3º dedo, e a segunda nota do trinado com o 5º dedo. Para se alcançar maior desenvoltura na execução sugere-se o estudo do trinado somente com as notas superiores (3º e 5º dedos), com movimentos amplos de rotação lateral do antebraço (movimentos axiais: pronação e supinação). Tal exercício preparatório provou-se de grande valor para este autor na execução dos trinados, pois quando o polegar é incorporado e também executado com esses movimentos laterais do antebraço, é possível superar essa dificuldade com os músculos relaxados e alcançar maior resistência física durante a execução. No livro *Conversations with Arrau*, o pianista Claudio Arrau corrobora essa abordagem afirmando que “é claro que para se fazer o que Brahms escreve você tem que poder realizar o movimento rotacional com uma tremenda força. Do contrário, a mão se enrijece”¹¹⁹ (HOROWITZ, 1999: 122). Abaixo pode se conferir a representação gráfica da escrita do trinado em oitava com o

¹¹⁸ Texto original: “Like most composers from 1750 to 1950, Brahms was essentially a pianist. From the beginning of his career as a composer, he demonstrated a predilection for pianistic devices that cruelly stretch the hands or make exorbitant demands on the weakest fingers, the best example of the later is his frequent employment of a trill for the fourth and fifth fingers with an added octave for the thumb: (Ex.). This is from the opening movement of the Piano Concerto no1 in D minor, but the device can be found in the second concerto and in the second piano sonata as well. Most of the trills quoted here are negotiable although hard to play with the brilliance and grand resonance demanded by the character of the piece, but the last one in bar 116 – an octave D with the fifth finger on an E flat – is wickedly difficult for the average hand and it traps the fourth finger between two black keys and makes the rapidity and sonority of the trill questionable. Many pianists, including Artur Schnabel, have rewritten these trills in the following Lisztian fashion: (Ex.) but it was precisely to avoid the brilliant Lisztian sonority that Brahms asked for less effective trills which integrate more easily with the musical texture. There is also an essential aesthetic difference: the Lisztian version is easy to execute and it sounds difficult; Brahms prefers a greater difficulty, partially concealed in order to avoid the appearance of virtuosity.”

¹¹⁹ Texto original: “But of course to do it as Brahms writes you must have tremendous power in the rotacional movement. Otherwise the hand gets stiff.”

dedilhado sugerido, a execução exemplar dos trinados pelo pianista Kristyan Zimmerman e o exemplo do exercício preparatório.

Exemplo 109: Dedilhado sugerido para a execução dos trinados em oitava.

Código QR 18: Exercício preparatório para a execução do trinado em oitava.¹²⁰

Código QR 19: Execução dos trinados em oitavas por Kristyan Zimmerman.

Apesar da escrita original dos trinados em oitava ser a “versão oficial” e ter uma sonoridade bastante específica, é importante citar que sua dificuldade de execução depende principalmente das dimensões das mãos do intérprete. A pianista Lilya Zilberstein declarou, em entrevista ao jornalista Willem Boone¹²¹ em 2003, ter gravado a versão para piano a 4 mãos do Concerto por não conseguir realizar todos os trinados em oitava da forma que desejava:

Willem Boone: Recentemente você gravou uma versão peculiar para piano a 4 mãos do Concerto n° 1 de Brahms (com Cord Garben). Por que você decidiu gravar essa transcrição quando já existem tantas versões disponíveis da obra original?

Lylia Zilberstein: Cord Garben achou essa versão, em que as partes solo e orquestras estão combinadas. Sempre tive problemas com esse Concerto, já que eu não consigo tocar todos os trinados em oitava do primeiro movimento. Sempre quis tocá-lo, mas eu não queria tocar uma versão facilitada. Essa é uma versão é uma transcrição para um piano e essa foi minha chance de tocar a peça!¹²²

A pianista felizmente mudou de ideia após essa entrevista, tendo se apresentado como solista do Concerto, inclusive no Brasil, com a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, sob a regência do maestro Fabio Mechetti, em abril de 2015, em Belo Horizonte. Abaixo pode se fazer uma audição comparativa deste trecho específico entre a gravação da versão para 4 mãos lançada pelo selo *Hänssler Classics* (CD 93.075), no ano de 2002 citada na entrevista

¹²⁰ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=5ftbR3ZXRys>

¹²¹ A entrevista realizada em 2003 encontra-se disponível no *link* <http://www.pianistique.com/home/english-interviews/15-interviews/31-lilya-zilberstein>, acessado em maio de 2015.

¹²² Texto original: Willem Boone: “Quite recently, you recorded a rather peculiar version of Brahms’s 1st Piano concerto in a four-hand version (with Cord Garben). Why did you choose to record this transcription when there are so many performances of the original version available?” / Lilya Zilberstein: “Cord Garben found this version, where solo and orchestral parts are mixed. I have always had problems with this concerto, since I don’t manage to play all of the octave trills in the 1st movement. I have always wished to play this piece, but didn’t want to do it in the simplified version. This one is an arrangement for one piano and this was my chance to play it!”

reproduzida acima, e a gravação ao vivo não publicada da versão original, na qual a pianista é acompanhada pela Orquestra Sinfônica Nacional de Taipei, regida pelo maestro Shao Chia Lü, em concerto realizado no dia 6 de março de 2011.

Código QR 20: Trinados na versão para piano a 4 mãos. Lilya Zilberstein e Cord Garben.¹²³

Código QR 21: Trinados em oitava. Lilya Zilberstein.¹²⁴

O fato do intérprete não possuir o tamanho de mão que tenha a extensão necessária para realizar a passagem não deve ser o único motivo para impedi-lo de tocar a obra, pois existem várias versões para facilitar a execução da passagem e algumas delas geram um efeito muito similar à escrita original. Abaixo apresentamos exemplos de possíveis versões alternativas à escrita original, exemplificando também suas execuções. Tais versões foram observadas por este autor em apresentações públicas da obra por diversos intérpretes, bom como através de gravações em áudio e vídeo. Essas alternativas se dividem em três grupos: no primeiro grupo o trinado na mão esquerda é mantido e a alteração à escrita original só acontece na mão direita; no segundo grupo um *tremolo* é tocado pelas duas mãos, formando um trinado entre as notas tocadas pelos polegares através da forma básica apresentada no exemplo abaixo; e no terceiro grupo não se formam trinados, apenas um *tremolo* entre as mãos.

Exemplo 110: Representação gráfica do *tremolo* do c.110, com exemplo de sua execução.

Código QR 22: Execução do trecho com os tremolos pelo pianista Michelle Campanella.¹²⁵

Dentro do primeiro grupo, a primeira versão constitui-se do trinado tocado pela mão esquerda e de um *tremolo* na mão direita entre a nota Si bemol tocada com o polegar e as

¹²³ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://soundcloud.com/dr-brahms-1/zilberstein-trinados-versao-a-4-maos-c-108-117>

¹²⁴ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://soundcloud.com/dr-brahms-1/zilberstein-trinados-em-oitava-c-108-117>

¹²⁵ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=6P8vqKxuqD8>

notas Si bemol e Dó, tocadas uma oitava acima; na segunda versão, é executado um *tremolo* com o intervalo de nona, com as notas Si bemol e Dó. Essa versão pode ser vista também através do Código QR 11 acima, onde Grimaud faz uso dessa versão de forma bastante evidente; uma terceira versão dentro do primeiro grupo constitui-se simplesmente em retirar a oitava do trinado, ou seja, a nota tocada pelo polegar da mão direita.

Dentro do segundo grupo, além da forma básica de *tremolo* acima ilustrada existem versões que adicionam notas as oitavas, como por exemplo uma versão contendo uma oitava na mão esquerda (Si bemol – Si bemol) e as notas Dó – Si bemol – Dó na mão direita; e outra versão é construída adicionando a nota Dó à oitava da mão esquerda da versão anterior. Optando por essas alternativas ainda é possível manter um trinado, que concebido pela alternância das notas tocadas pelos polegares.

No terceiro grupo se realiza um *tremolo* sem alterar as notas escritas para cada mão, ou seja, se toca uma segunda maior com a mão esquerda (Si bemol – Dó) e uma oitava com a sétima na mão direita formada pelas notas Dó – Si bemol – Dó porém não se forma nenhum trinado¹²⁶. Abaixo encontra-se a Tabela com as versões alternativas:

Possíveis versões para a execução do trinado em oitava		
Descrição	Representação gráfica	Execução
Escrita original		127
Versão I: Trinado na mão esquerda e <i>Tremolo</i> entre as notas Si bemol e Si bemol – Dó na mão direita.		128

¹²⁶ Aparentemente essa foi a versão adotada pelo pianista Peter Serkin, o exemplo pode ser acessado através do link <https://www.youtube.com/watch?v=IN2zR9MGhfk>.

¹²⁷ O exemplo pode ser acessado através do link: https://youtu.be/kaynC1NP_Fg

¹²⁸ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/rBQLzgdWVXk>

<p>Versão II: Trinado na mão esquerda e <i>Tremolo</i> entre as notas Si bemol e Dó na mão direita.</p>		<p>129</p>
<p>Versão III: Trinado na mão esquerda e trinado sem oitava na mão direita.</p>		<p>130</p>
<p>Versão <i>Tremolo</i> I: com as notas divididas entre as mãos</p>		<p>131</p>
<p>Versão <i>Tremolo</i> II: com as notas divididas entre as mãos.</p>		<p>132</p>
<p>Versão <i>Tremolo</i> III: com as notas divididas entre as mãos.</p>		<p>133</p>
<p>Versão <i>Tremolo</i> IV: não ocorre trinado.</p>		<p>134</p>

¹²⁹ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/hOrajXwN-B0>

¹³⁰ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/IZb-5-uvokE>

¹³¹ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/AcWIAKo1dCQ>

¹³² O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/gYIBVDdmkvE>

¹³³ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/0ozFM1nVe7U>

Tabela 4: Sugestões de versões alternativas para a execução dos trinados em oitava do c. 110 contendo sua representação gráfica e link para o exemplo de execução.

A execução dos trinados pelo próprio compositor foi observada pelo cantor e compositor George Henschel, que assistiu e participou de um concerto realizado no dia 5 de fevereiro de 1876, na Cidade de Münster, no qual Brahms tocou seu Concerto Op. 15 e regeu a obra “*Triumphlied*”, tendo Henschel como solista (Hofmann, 2006: 159). Henschel relata que Brahms atacava os trinados de oitava dando um impulso especial no começo de cada trinado:

Brahms tocou seu Concerto em ré menor formidavelmente. Eu especialmente notei a maneira enfática com a qual tocava os tremendos tremolos no primeiro movimento, fazendo uma pequena pausa entre a última nota de um e a primeira pequena nota que antecedia o próximo. Durante essas pequenas pausas, ele levantava as mãos e as deixava cair com uma força que lembrava as patas de um leão. Foi grandioso. (HENSCHEL, 1907: 18)¹³⁵

Exemplo 111: Representação gráfica do impulso rítmico conforme executado por Brahms segundo Henschel, c. 110 – 111.

Para a execução das oitavas que seguem os trinados (Exemplo 112) recomenda-se um ataque curto, porém não percussivo¹³⁶, com destaque para cada uma das oitavas como sugerem os sinais de *stacatissimo*. Este autor compreende que esses sinais indicam que as notas devem ser executadas com o mesmo ataque, em *fortissimo*, porém o uso do pedal é indicado para intensificar o caráter *maestoso* do trecho, gerando uma sonoridade mais rica em sons harmônicos. A execução de Zimerman citada acima (Código QR 19) exemplifica muito bem o ataque, a dinâmica, e a pedalização sugerida para as oitavas.

¹³⁴ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/ujSytrL0398>

¹³⁵ Texto original: “Brahms played his Pianoforte Concerto in D Minor superbly. I especially noted his emphasizing each of those tremendous shakes in the first movement by placing a short rest between the last note of one and the first small note before the next. During those short stops he would lift his hands up high and let them come down on the keys with a force like that of a lion's paw. It was grand.”

¹³⁶ Definição de toque percussivo segundo Claudio Richerme (2002, 164): “Há uma diferença sensível de timbre entre um toque percussivo – aquele em que há um impacto do dedo contra a tecla – e um toque não percussivo, também chamado toque preparado, que é quando o dedo se encosta previamente na tecla antes de abaixá-la. O timbre do toque percussivo é mais áspero, mais “sujo”, porque contém maior número de harmônicos secundários, intermediários aos harmônicos principais que caracterizam o timbre do instrumento.”

Exemplo 112: Oitavas *staccatissimo*, c. 112 – 113.

Os acordes do compasso 117¹³⁷ devem ser executados com bravura, porém devem ser observadas as pausas após cada acorde de forma a executá-las de acordo com a duração das notas executadas pelos primeiros violinos, violas, trompas e tímpanos.

Uma referência fonográfica que, conforme a concepção deste autor, representa muito bem a flexibilidade de tempo, a articulação e a condução de frases desse início da parte solo (c. 91 – 117) é a gravação de um concerto realizado em março de 2008¹³⁸, com a Orquestra Sinfônica de Chicago, sob a regência de Charles Dutoit, tendo o pianista russo Evgeny Kissin como solista.

Código QR 23: Registro fonográfico exemplificando a execução dos compassos 91 – 117.¹³⁹

Na segunda incursão do instrumento solista ocorre a citação do tema B, a dinâmica geral do trecho é *forte* contendo indicações de *crescendo* e *decrescendo* assim como a indicação *più piano*, no compasso 131 (vide Exemplo abaixo). O intérprete deve se abster de tocar as notas sem oitavas em piano, procurando, assim, frasear o trecho na dinâmica indicada.

¹³⁷ O primeiro acorde do compasso 117 apresenta um sinal de arpejo no manuscrito para a mão esquerda, porém esse sinal não foi evidenciado nas edições posteriores da obra com a exceção partitura editada por Badura Skoda (Editora *Peters*, 2010).

¹³⁸ Trata-se da gravação de uma transmissão de rádio que não especifica a data em que o concerto foi gravado. As apresentações aconteceram nos dias 20, 21 e 22 de março de 2008 em Chicago.

¹³⁹ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://soundcloud.com/dr-brahms-1/kissindutoit-concerto-1i-compassos-91-117>

Exemplo 113: c. 122 – 141. Edição *Rieter-Biedermann*, 1861.

Deve-se estar atento para não acentuar notas isoladas na figuração da mão esquerda (c. 123 – c. 130). Um conceito que pode auxiliar na condução da frase das notas da mão esquerda é o “reagrupamento mental” das notas da frase ou, como preconizado por Busoni, o “fraseado técnico”:

A facilitação de uma dificuldade resultante da análise de seu conteúdo, a adaptação dessa dificuldade para as capacidades de cada executante (ao contrario do oposto – adaptar a capacidade técnica pessoal à dificuldade encontrada, como o trabalho técnico é comumente compreendido) através de uma ‘escolha sábia’- tudo isso no sistema de Busoni encontra praticidade principalmente no método de reagrupamento mental ou, como Busoni se referia a isso, frasear tecnicamente uma passagem. (KOGAN, 2010: 56)¹⁴⁰

Esse conceito, também traduzido como ‘fraseado fictício’ (SÁ PEREIRA, 1933: 76; KAPLAN, 1989: 106, CORVISIER, 2009: 234) será frequentemente utilizado neste trabalho

¹⁴⁰ Texto original: “The simplification of a difficulty on result of an analysis, it’s adaptation to one’s own capabilities (instead of the opposite – the adaptation of one’s abilities to the given difficulty, as the task of technical work is usually understood) by “wise judgment” – all this in Busoni’s “system” finds practical expression first of all in the method of mental regrouping or, as Busoni referred to it, technical phrasing of a passage.”

com a finalidade de sugerir uma subdivisão mental para uma melhor execução de frases musicais e, através do mesmo princípio, facilitar a execução de passagens tecnicamente difíceis. Deve-se enfatizar que “esse agrupamento não deve porém ser perceptível senão ao executante, e numa execução em público deverá representar apenas um fator mental” (BUSONI *apud* SÁ PEREIRA, 1933:76). No intuito de eliminar acentos isolados e facilitar a execução em *legato* da frase abaixo, sugere-se a seguinte subdivisão mental (ligaduras abaixo da ligadura original):

Exemplo 114: Exemplo de reagrupamento de fraseado / fraseado fictício, c. 123.

Para um maior domínio técnico do mesmo trecho sugere-se também o estudo com vários ritmos ou com articulações distintas. Recomenda-se aplicar essas variações para todos os compassos do trecho (c. 123 – 130). Abaixo apresentamos alguns exemplos de possíveis variantes:

Exemplo 115: Sugestões de estudo para a mão esquerda no trecho dos c. 123 – 130.

Código QR 24: Execução das sugestões para o estudo da mão esquerda, c. 123 – 130.¹⁴¹

A partir do compasso 131 (Exemplo 113), apesar da dinâmica reduzida pelo sinal *più p*, as duas vozes devem ser tocadas com toque *legato* profundo. O timbre das oitavas da mão

¹⁴¹ O exemplo pode ser acessado através do link: https://www.youtube.com/watch?v=oWgC_G2G-gY

direita deve ser destacado a fim de que suas duas notas formem uma linha em legato, porém o material tocado pela mão esquerda deve ser considerado com importância temática além da harmônica e também deve ser realçado.

Para o trecho compreendido pelos compassos 142 a 147, deve-se atingir uma caráter sonoro melancólico, não muito pronunciado; as notas mais agudas de ambas as mãos devem conduzir a frase, porém as notas pedais (dó e fá) devem ressoar longinquamente, produzindo assim um colorido harmônico especial para a passagem. Como pode se ver no Exemplo 116, há sinais de crescendo e decrescendo em sequência, coincidindo com a condução da frase musical para as notas mais agudas. Sugere-se aqui também um pequeno *ritenuto* seguindo esses sinais.

Exemplo 116: C. 142 – 148. Edição Rieter-Biedermann, 1861.

Código QR 25: Execução do trecho dos c. 142 – 148.¹⁴²

Para a transição à tonalidade de Fá maior (Exemplo 117) – *Poco più moderato*, c. 157, sugere-se que o primeiro trinado do compasso 150 (sobre a nota Dó) tenha sua velocidade final alcançada gradualmente, desenvolvendo-se a partir das colcheias do compasso anterior e, ao atingir a dinâmica forte, no compasso 154, sugere-se tocar o trecho em *legato cantabile*.

¹⁴² O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/kqu7MjQbie4>

Exemplo 117: Compassos 149 – 159. Edição *Rieter-Biedermann*, 1861.

Código QR 26: Execução do trecho acima demonstrando a velocidade gradual dos trinos e as diferenças entre articulações, c. 149 – 156.¹⁴³

Para a execução do primeira tema do segundo grupo temático, ou tema *F*, sugere-se primeiramente um exercício para a o equilíbrio polifônico e para a construção tímbrica dos acordes partindo das notas mais graves até que todas as notas dos acordes sejam tocadas (Exemplo 118), pois, principalmente neste tipo de escrita coral, é primordial que que todas as notas dos acordes sejam ouvidas com um timbre claro e ressonante, e que as vibrações de suas respectivas cordas se misturem, formando assim um som rico em harmônicos. Através do exercício proposto, o intérprete buscará o timbre mais adequado para cada nota, a fim de produzir esse efeito. Deve-se repetir algumas vezes as notas, com o auxílio do pedal dos abafadores, “construindo” os acordes a partir da nota mais grave:

¹⁴³ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://youtu.be/o9zcBng2fg0>

Exemplo 118: Exercício para a construção dos timbres dos acordes.

Código QR 27: Execução do exercício de timbres para os acordes.¹⁴⁴

Também sugere-se estudar algumas vezes o trecho em andamento lento, com a finalidade de se estabelecer uma consciência auditiva no intérprete dos harmônicos produzidos pelos acordes (Código QR 27).

Para a execução do trecho, sugere-se um andamento não muito mais lento que o início da introdução solo, pois trata-se apenas de um *poco più moderato*. Um fator que fortalece o argumento de não se ceder muito o tempo no trecho é a colocação do revisor Paul Badura Skoda, que em seus comentários à edição *Peters Urtext* (2010), expõe:

Na versão impressa em posse do compositor da versão para dois pianos existe uma única anotação no compasso 157, onde a indicação '*poco più moderato*' está riscada... É possível que Brahms estivesse tão irritado com a extrema diminuição no tempo feita por alguns pianistas que rabiscou a indicação. (BADURA SKODA, 2010: 94).¹⁴⁵

Para a execução do trecho, é importante citar que, apesar da dinâmica *piano*, os acordes devem ser tocados com um toque profundo, para que tenham uma sonoridade ampla. Deve-se também atentar para os sinais de crescendo e decrescendo, assim como para os sinais de articulação, particularmente no compasso 165, onde há um crescendo para a voz superior, enquanto um decrescendo está indicado para as oitavas na mão esquerda:

¹⁴⁴ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=4RaYS5H6kDc>

¹⁴⁵ Texto original: "Im Handexemplar des Arrangements für 2 Klaviere ist als einzige Eintragung in T. 157 die Angabe *poco più moderato* kräftig durchgestrichen.... Möglicherweise war Brahms über die extreme Verlangsamung durch manche Pianisten so verärgert, dass er diesen Vermerk strich."

Exemplo 119: C. 157 – 165, com realce para os sinais de crescendo e decrescendo antagônicos.

Código QR 28: Execução do trecho dos c. 157 – 165.¹⁴⁶

No compasso 166 inicia-se a citação do tema *E* pelo piano, apresentando uma textura polifônica que requer acurada sensibilidade do intérprete coordenando três camadas de vozes.

Exemplo 120: Tema E, c. 166 – 169. Editora *Breitkopf und Härtel*, 1927.

Precisamente sobre a articulação desse tema Hermann Keller, em seu livro *Phrasing and Articulation*, chama a atenção para a correta articulação do trecho análogo tocado pela trompa:

No Concerto em ré menor para piano e orquestra de Brahms, o tema conclusivo do primeiro movimento é o seguinte:

Exemplo 121: Tema E, tocado pela trompa na coda da exposição.

¹⁴⁶ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/xCc8IlvEXoE>

Somente se o trompista iniciar o tema corretamente com uma boa dinâmica e inflexão agógica ele evitará que o tema seja ouvido da seguinte maneira distorcida: (KELLER, 1973:26).¹⁴⁷

Exemplo 122: Articulação distorcida do Tema E.

Código QR 29: Execução dos compassos 166 – 176.¹⁴⁸

Para o estudo do trecho, sugere-se a ocasional omissão de vozes para se ter maior consciência da escrita polifônica, como por exemplo, tocar o trecho retirando a voz intermediária:

Exemplo 123: Sugestão para estudo retirando a voz intermediária.

Código QR 30: Trecho sem voz intermediária, c. 166 – 176.¹⁴⁹

Além de se estudar o trecho sem a voz intermediária, sugere-se ainda a execução da parte “primo” da versão para piano a 4 mãos, onde as duas vozes superiores são executadas pelas duas mãos separadas.

¹⁴⁷ Texto original: “In the Brahms D-minor Piano Concerto, the concluding theme of the first movement is the following: (Ex.) – Only if the horn player sets off the theme correctly through the finest dynamic and agogic shading will he prevent it from being heard in the following distorted fashion: (Ex.).”

¹⁴⁸ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://youtu.be/k9neEY5h3KQ>

¹⁴⁹ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://youtu.be/UACcmNemRfo>

Exemplo 124: Versão para piano a 4 mãos, parte 'primo', c. 161 – 177.

Deve se ter o cuidado também com a articulação da mão esquerda, para que, durante a execução, essa soe com um único impulso articulatório para a seis notas ligadas e, de forma alguma, soe subdivida com acentos a cada duas notas:

Exemplo 125: Articulação correta da mão esquerda, c. 166.

Exemplo 126: Impulso articulatório a ser evitado, c. 166.

Um artifício que pode auxiliar o executante contra a tendência de se realizar o impulso articulatório equivocado representado pelo Exemplo 126 é o seguinte fraseado fictício, fraseando a passagem a partir da segunda colcheia de cada grupo (tocada pelo polegar):

Exemplo 127: Fraseado fictício para a mão esquerda, c. 166.

Para o trecho seguinte recomenda-se a execução com um toque vigoroso, utilizando pressão digital sobre as teclas e sugere-se a seguinte pedalização (Exemplo 128), onde sobretudo o último baixo do compasso 196 (Dó) deve permanecer soando por pelo menos meio compasso através do emprego de meio pedal¹⁵⁰. Para que isso ocasione o efeito

¹⁵⁰ O efeito proveniente do uso do meio pedal é a ocorrência de menos sons harmônicos provocando por essa razão menos dissonâncias entre as cordas que continuam a vibrar, pois “o pedal fracionado acontece quando os abafadores são abaixados somente até que os mesmos encostem-se às cordas, contudo sem repousar seu peso

almejado a nota Dó já deve ser atacada na dinâmica *piano*. Um exemplo dessa execução pode ser visualizada através do Código QR 31, abaixo.

Exemplo 128: Trecho com intervalos de terças e quartas, c. 192 – 199.

Código QR 31: Sequência de terças, c. 192 – 199.¹⁵¹

Seguindo o mesmo princípio, o exercício proposto no Exemplo 101 para o controle de toque e domínio técnico da execução dos intervalos pode ser usado também nesse trecho, onde as notas inferiores dos intervalos devem ser tocadas em dinâmica mais forte que as notas da voz superior.

Exemplo 129: Exemplo para o exercício ressaltando as vozes inferiores dos intervalos, c. 192 – 199.

Código QR 32: Exercício ressaltando as vozes inferiores dos intervalos, c. 192 – 199.¹⁵²

Para o seguinte trecho (Exemplo 130) recomenda-se um toque profundo, pois apesar da dinâmica em *p*, o caráter expressivo do trecho juntamente com sua densa e bastante

sobre elas, abafando desse modo primeiramente o som das cordas mais agudas. Isso se deve ao fato de que as cordas mais graves, sendo mais grossas, mais longas e, portanto, mais pesadas, tendem a demorar mais para serem abafadas somente com o contato dos abafadores” (POZZI, 2011: 88).

¹⁵¹ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/MJLrMM8NtCc>

¹⁵² O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/xDVZHJ-hAOk>

desenhada escrita polifônica, onde as duas vozes tocadas pela mão direita formam um duo, e não se deve aqui salientiar uma dessas vozes em detrimento da outra. O trecho sugere uma sonoridade robusta até o começo do compasso 210, onde o piano interrompe a textura polifônica e passa a acompanhar o tema E tocado pela trompa (Exemplo 131).

Exemplo 130: Trecho dos c. 200 – 209. Editora Breitkopf und Härtel, 1927.

Exemplo 131: Trecho dos c. 210 – 215. Editora Breitkopf und Härtel, 1927.

Código QR 33: Demonstração do trecho dos c. 200 – 215.¹⁵³

Para a execução das oitavas do trecho seguinte, sugere-se um toque firme e *legato*¹⁵⁴, porém não percussivo. As oitavas devem ser interpretadas em um caráter *maestoso*, não

¹⁵³ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/icmwci-Dnxk>

exageradamente rápidas, pois esse tipo de virtuosidade instrumental faria perder a conexão com a estrutura sinfônica da obra.

Exemplo 132: Trecho dos c. 224 – 231. Editora *Breitkopf und Härtel*, 1927.

Código QR 34: Execução das oitavas do trecho dos c. 224 – 231.¹⁵⁵

Recomenda-se para um amplo domínio do trecho o estudo somente com ambos os polegares de cada mão assim como somente com os 5^{os} dedos.

As ondas de *crescendo* e a pedalização são de extrema importância para o trecho seguinte, juntamente com o efeito *legato* nas oitavas em contraposição às figuras em *stacatto*. A pedalização ajuda no efeito de crescendo do trecho. O compasso 236, abaixo, não precisa ser necessariamente executado sem pedal, apesar de todas as notas estarem marcadas com *stacatti*. A firmeza do toque aliada a um ataque bastante curto dão a este compasso e aos seguintes o efeito de *staccato*, mas com um grande poder sonoro.

Exemplo 133: Trecho dos c. 232 – 237. Editora *Breitkopf und Härtel*, 1927.

Código QR 35: Execução do trecho dos c. 232 – 237.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Para se obter o toque *legato* em oitavas e em notas que são tocadas com dedos repetidos sugere-se a movimentação lateral do braço, conduzindo a mão ativamente na direção das notas a serem tocadas.

¹⁵⁵ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/bypiDmoBhSc>

Para o trecho que compreende os compassos 261 e 277 sugere-se o toque *legato* profundo e a partir do compasso 271, onde a mão esquerda toca oitavas, sugere-se a valorização dos timbres extremos, ou seja, as notas mais graves e mais agudas, dando assim um colorido especial ao trecho.

Exemplo 134: Trecho dos c. 261 – 277. Editora *Breitkopf und Härtel*, 1927.

No compasso 278 o tema C tem reaparece de forma turbulenta tocada com bravura pelo instrumento solista com o acompanhamento de oitavas em *stacatto*. Essas oitavas devem ser tocadas com um toque bem curto e claro com o auxílio do pedal, porém com muitas trocas. Dessa forma o trecho fica rico em harmônicos sem perder seu caráter destacado.

¹⁵⁶ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://youtu.be/Bfn1UbwfVyw>

Exemplo 135: Trecho dos c. 278 – 286. Editora *Breitkopf und Härtel*, 1928.

Os arpejos que se iniciam no compasso 287 devem ser tocados com toque *leggero*, com pedal e ligados seguindo a articulação abaixo. As oitavas também devem ser tocadas em *leggero* porém sem pedal.

Exemplo 136: Trecho dos c. 287 – 290. Editora *Breitkopf und Härtel*, 1928.

Código QR 36: Execução do trecho dos c. 263 – 297.¹⁵⁷

Quanto às oitavas que se iniciam no compasso 303 sugere-se o mesmo tratamento dado às oitavas do compasso 232 (Exemplo 133), porém deixando bem clara a articulação a cada duas notas deixada por Brahms. Os acordes, segundo a visão deste autor, deverão ser tocados com pedal e usando o peso do braço/corpo, como se empurrasse o teclado contra o corpo, com os dedos já posicionados em cima das teclas e com o punho/pulso solto. A reação imediata à esse tipo de toque (que é a ação) pode ser observada pelo recuo do braço em direção oposta ao impulso dado no teclado, fazendo com que os cotovelos apresentem um movimento lateral se distanciando e, estando relaxados (e é de extrema importância que os músculos e agentes flexores do braço/antebraço relaxem imediatamente após o toque), voltam a sua posição de origem livremente.

Exemplo 137: Trecho dos c. 299 – 309. Editora *Breitkopf und Härtel*, 1928.

Código QR 37: Execução do trecho dos c 299 – 320.¹⁵⁸

Os acordes no trecho seguinte devem ser tocados com firmeza e as escalas devem ser iniciadas em uma dinâmica abaixo de *fortissimo*, para que se possa gerar um efeito de

¹⁵⁷ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/BPbTlXrAJOs>

¹⁵⁸ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/swj30HFPiSI>

crescendo também com a força aplicada e não somente com o acúmulo de sons pelo pedal. Sugere-se um eventual alargando para o retorno à ré menor caso o andamento esteja mais rápido que o inicialmente adotado na exposição.

Exemplo 138: Trecho dos c. 335 – 341. Editora Rieter-Biedermann, 1861.

Código QR 38: Execução do trecho dos c. 335 – 341.¹⁵⁹

Para o trecho seguinte, dos compassos 341 ao 348 e o trecho análogo a partir do compasso 352, sugere-se um toque *legato*, deixando o trecho bastante cantabile porém em *piano*. Por se tratar de uma obra com orquestra se este trecho for tocado com toque *leggero* ele pode simplesmente soar frágil.

Exemplo 139: Trecho dos c. 341 – 348. Editora Breitkopf und Härtel, 1927.

¹⁵⁹ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/rO6D-Dyfwz8>

O trecho seguinte, onde Brahms reexpõe o tema C no instrumento solista, e assim como na exposição, através de uma textura bastante característica de seus intermezzos. Sugere-se um toque *legato* valorizando as notas referentes ao tema, porém sem que se perca a conexão com as outras notas. Vale lembrar aqui que Brahms não utiliza outra haste na notação para indicar a voz que tem a linha temática.

Exemplo 140: Trecho dos c. 364 – 371. Editora *Rieter-Biedermann*, 1861.

Código QR 39: Execução do trecho dos c. 352 – 371.¹⁶⁰

As oitavas seguintes devem ser tocadas com pedal e ‘*con tutta forza*’. Os acordes com peso de braço, como no Exemplo 137.

Exemplo 141: Trecho dos c. 451 – 454. Editora *Peters Urtext*, 2010.

¹⁶⁰ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/0-IoztDFB0c>

Código QR 40: Execução do trecho dos c. 451 – 454.¹⁶¹

Para o trecho seguinte sugerem-se crescendos a cada compasso, as oitavas devem ser tocadas firmemente e com longo pedal para que esses crescendo ocorram não somente com o aumento da força no toque mas também pelo acúmulo de sons.

Exemplo 142: Trecho dos c. 461 – 465. Editora *Breitkopf und Härtel*, 1927.

Para os últimos compassos do movimento sugere-se o toque *legato* para os arpejos; os acentos devem ser bem claros, as escalas devem ser tocadas *con tutta forza* e os acordes finais devem ser tocados com peso de braço/corpo. O pianista Claudio Arrau cita exatamente o trecho abaixo como exemplo onde se deve usar movimentos circulares de braço e peso: “As vezes, assim como nos arpejos no final do primeiro movimento do Concerto em Ré menor de Brahms, você tem que fazer uso de todos os meios possíveis para o piano não ser encoberto pela orquestra” (Horowitz, 1999: 104).¹⁶²

¹⁶¹ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/POEwMy2fyw>

¹⁶² Texto original: “Sometimes, as in the arpeggios at the very end of the first movement of the Brahms D-minor Concerto, you have to use every possible means of making the piano come through the orchestra.”

Exemplo 143: Trecho dos c. 473 – 484. Editora *Breitkopf und Härtel*, 1927.

Código QR 41: Execução do trecho dos c. 461 – 484.¹⁶³

¹⁶³ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://youtu.be/Dy0zAqTHMyg>

3.2 Segundo Movimento

3.2.1 Aspectos Gerais

O segundo movimento do Concerto nº 1 é escrito na forma A – B – A, na tonalidade de ré maior. É escrito também na fórmula de compasso 6/4 e leva a indicação de andamento *Adagio*, que dura por todos seus 103 compassos. O movimento inteiro dura aproximadamente 15 minutos.

Um elemento estrutural que delega grande união entre o primeiro e o segundo movimento é que as notas do tema A do segundo movimento foram compostas a partir do tema A do primeiro movimento, usando o princípio da ‘variação desenvolvida’¹⁶⁴. Isso pode ser facilmente notado se olharmos para as notas ‘brancas’ do tema do segundo movimento:

Exemplo 144: Tema A do segundo movimento, c. 1 – 5.

Exemplo 145: Tema A do primeiro movimento transcrito para ré maior.

3.2.2 Estrutura Formal

Parte A			
c. 1 – 13: Introdução Orquestral – Tema A		c. 14 – 27: Tema – Piano	c. 27 – 36: Transição – modulação para si menor
Parte B			
c. 37 – 44: Frase antecedente – Piano. Tema B	c. 45 – 48: Frase consequente – Orquestra. Tema C	c. 49 – 52: Variação da frase antecedente dos c. 37 – 44. Tema B	c. 53 – 57: Variação da frase consequente dos c. 45 – 48. Tema C
Parte A'			
c. 58 – 70: Interlúdio Orquestral – Tema A	c. 71 – 79: Tema (Extensão) – Piano		c. 80 – 84: Extensão – motivo da trompa do I mov.

¹⁶⁴ Para maiores detalhes sobre esse processo composicional sugere-se, além de Dahlhaus (1965), a leitura de FRISCH, W. *Brahms and the Principle of the Developing Variation*. Berkley: University of California Press, 1990.

c. 85 – 94: Transição	c. 95: Cadência do Piano	c. 96 – 103: Coda – Material da Introdução e Interlúdio Orquestral
-----------------------	--------------------------	--

Tabela 5: Estrutura formal do segundo movimento do Concerto nº 1 (DAHLHAUS, 1965).

Temas do segundo movimento	
Tema A
Tema B
Tema C

Tabela 6: Tabela de temas do segundo movimento do Concerto nº 1 (DAHLHAUS, 1965).

3.2.3 Considerações sobre a performance do segundo movimento

O tema do movimento lento deve ter uma sonoridade cheia, e devem ser ouvidas nitidamente suas duas camadas texturais: a voz superior oitavada e as vozes secundárias, de escrita coral

Exemplo 146: C. 14 – 18, edição Breitkopf und Härtel, 1927.

Para que essas vozes fiquem soem claramente sugere-se o estudo separando-as:

Exemplo 147: Vozes superiores.

Código QR 42:
Execução das vozes

superiores.¹⁶⁵

Exemplo 148: Vozes intermediárias.

Código QR 43:
Execução das vozes
intermediárias¹⁶⁶

Dessa forma após dominadas cada uma, com as inflexões de fraseado, dinâmica e agógica bem resolvidas, a execução do tema torna-se mais consciente em sua condução.

Código QR 44: Execução do trecho dos c. 14 - 18.¹⁶⁷

Para o trecho seguinte recomenda-se a mesma atenção dada ao tema, com a mesma forma de estudo separando as vozes. Para esse trecho sugere-se várias trocas de pedal, para que o *legato* de dedo seja valorizado, mantendo assim um grande número de harmônicos porém sem que ocorram demasiadas dissonâncias (Código QR 45).

Exemplo 149: C. 21 – 27, edição *Peters Urtext*, 2010.

¹⁶⁵ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/XxkfJdhgxtw>

¹⁶⁶ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/qaiE4ih8rZ8>

¹⁶⁷ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/7llhdeZJpLA>

Código QR 45: Pedalização do trecho dos c. 21 – 27. Visão dos abafadores.¹⁶⁸

Exemplo 150: C. 29 – 30, edição *Breitkopf und Härtel*, 1927.

Exemplo 151: c. 32 – 34, edição *Breitkopf und Härtel*, 1927.

¹⁶⁸ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://youtu.be/suDygiTtlBs>

35 4 *poco f. espress.*
 39 *(p. espress.)*
 42 *legato*
 43 *cresc.*
 44 *dim.*
 45 *p*

Exemplo 152: C. 35 – 46, Edição *Peters Urtext*, 2010. Código QR 46: Execução do trecho do c. 29 – 46.¹⁶⁹

Os acordes dos compassos 47 e 48 devem ser tocados com muito som e firmeza, pois realizam um diálogo com a orquestra.

Exemplo 153: C. 47 – 48, edição Breitkopf und Härtel, 1927.

¹⁶⁹ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://youtu.be/ssFERnztSi4>

Código QR 47: Execução do trecho dos c. 47 – 48.¹⁷⁰

Na volta de A, Brahms faz uma variação invertendo as vozes superiores e inferiores também em sua textura. Deve-se as duas vozes, assim como na exposição do tema, tem grande importância, porém sugerimos que a voz superior, que posteriormente se transforma em inferior, seja mostrada como a melodia principal.

Exemplo 154: c. 71 – 79, edição *Breitkopf und Härtel*, 1928

Os arpejos que seguem acompanham a melodia de quartas insistentes da orquestra, e devem se fundir ao som orquestral.

Exemplo 155: Seção de arpejos que se inicia no c. 80, edição *Breitkopf und Härtel*, 1928.

Código QR 48: Execução do trecho dos c 71 - 81.¹⁷¹

¹⁷⁰ O exemplo pode ser acessado através do link: https://youtu.be/tyM_W41zVTc

¹⁷¹ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/9TwNi49g6CI>

Para o trecho cadencial no compasso 91, sugere-se a divisão entre as mãos proposta pelo próprio Brahms em sua versão para 4 mãos da obra, concordando com Badura-Skoda quando este atesta que “Ela é [essa versão], mesmo sem alterar uma nota, não somente mais fácil de executar mas também esclarece a notação rítmica, que não é imediatamente clara no original”¹⁷²(BADURA-SKODA, 2010: 93). Sugere-se também a adição de algumas notas omitidas pela versão a 4 mãos que podem ser facilmente adicionadas entre os trinados.

Exemplo 156: Cadência do 2º movimento, edição *Breitkopf und Härtel*, 1927.

Exemplo 157: Cadência do 2º movimento, versão para 4 mãos, edição *Peters*, [s.d.]

Código QR 49: Execução do Exemplo 157 com a adição das notas suprimidas na versão para piano a 4 mãos.¹⁷³

¹⁷² Comentários da edição *Peters*, 2010. Texto original: “Sie ist, ohne auch nur eine Note zu verändern, nicht nur leichter spielbar, sondern erklärt auch die rythmisch nicht sofort durchschaubare Notation des Originals.”

¹⁷³ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/89wHWB8uevg>

3.3 Terceiro Movimento

3.3.1 Aspectos Gerais

O terceiro movimento do Concerto nº 1 é um rondó escrito na formula de compasso 2/4 que leva a indicação de andamento *allegro non troppo*, escrito em ré menor a obra termina em um apoteótico ré maior. Sua estrutura segue a risca a forma de um rondó sonata A (ré menor/tônica) – B (fá maior) – A (ré menor) – C (si bemol maior) – A (ré menor) – B (ré menor) – Coda. Charles Rosen escreveu em seu livro *Critical Entertainments* um capítulo que batizou de “Brahms: Influência, Plágio e Inspiração”, no qual sustenta a hipótese que este terceiro movimento foi estruturalmente copiado do terceiro movimento do Concerto nº 3 para piano e orquestra de Beethoven:

Influência de uma outra natureza aparece no séc. XIX, com a escolha de uma obra em particular como modelo estrutural. Um exemplo é o finale do Concerto para Piano nº 1 de Brahms. A dependência desse movimento do último movimento do Concerto para Piano nº 3 de Beethoven foi notada por Tovey, porém nunca foi, até onde eu saiba, esclarecida detalhadamente. A proximidade dessa dependência, junto com o fato que as duas peças soam tão diferentes que nem o ouvinte mais culto dificilmente lembrar-se-á de uma ao ouvir a outra, faz desse um caso interessante¹⁷⁴ (ROSEN, 2000: 132).

Ao longo do texto Rosen traça paralelos entre os temas, números de compassos das frases, modulações, mudanças de andamento, lugar onde o *fugatto* é inserido na obra e trechos cadenciais que realmente comprovam sua hipótese.

Em seus rondós de obras concertantes Brahms trouxe algumas de suas influências eslavas/ciganas para o texto. Particularmente neste rondó nota-se isso através de alguns *accelerandi* na parte do piano, pelo brilhantismo de seus trechos cadenciais e pela expressividade e flexibilidade de sua parte B.

Brahms escreveu finais com um sotaque étnico explícito. Brahms equipou seu primeiro Concerto para piano e seu Concerto para violino com finais húngaros em

¹⁷⁴ Texto original: “Influence of a different nature appears in the nineteenth century, with the choice of a particular work as a structural model. An example is the finale of Brahms's Piano Concerto No. 1 in D Minor. The dependence of this movement on the last movement of Beethoven's Piano Concerto No. 3 in C Minor was remarked by Tovey, but it has never, as far as I know, been spelled out. The closeness of that dependence, taken together with the fact that the two pieces sound so different that even the most cultivated listener is unlikely to be reminded of one by the other, makes this an interesting case.”

em nenhum deles se configura uma insinuação de reflexão ou ironia. (KERMAN, 1999: 57)¹⁷⁵

3.3.2 Estrutura Formal¹⁷⁶

Parte A (Ré menor)			
c. 1 – 8: Tema A. Frase antecedente – piano	c. 9 – 16: Frase consequente – piano e orquestra	c. 17 – 31: Frase consequente com extensão	c. 32 – 41: Transição
Parte B (Fá maior)			
c. 66 – 98: Tema B com extensão	c. 98 – 117: Interlúdio	c. 118 – 143: Retransição	
Parte A' (Ré menor)			
c. 144 – 151: Frase antecedente	c. 152 – 166: Frase consequente com extensão	c. 167 – 180: Frase antecedente com extensão	
Parte C (Si bemol maior)			
c. 181 – 188: Tema C – orquestra	c. 189 – 205: Tema C – piano	c. 206 – 225: Variação do Tema	
c. 226 – 237: Nova variação temática	c. 238 – 274: Fugato orquestral	c. 275 – 296: Retransição	
Parte A'' (Ré menor)			
c. 297 – 304: Frase antecedente – orquestra	c. 305 – 319: Frase consequente com extensão	c. 320 – 337: Frase antecedente com extensão para Sol maior	c. 338 – 347: Transição para B em ré menor
Parte B' (Ré menor)			
c. 348 – 368: Tema B com extensão		c. 369 – 375: Transição	
Cadência I			
c. 376 – 409: Cadência – Modulação para ré maior			
Coda (Ré maior)			
c. 410 – 441: Material temático de C	c. 442 – 462: Variação de A	c. 463 – 536: Variação de A / Coda da Coda (c. 499 – 519: Cadência II)	

Tabela 7: Estrutura formal do terceiro movimento do Concerto nº 1 (DALHAUS, 1965).

Temas do terceiro movimento

¹⁷⁵ Texto original: “Brahms wrote finales with an explicit ethnic accent. Brahms furnished his first piano concerto and his violin concerto with Hungarian finales, neither of which drops so much as a hint of reflection or irony.”

¹⁷⁶ Baseada em DAHLHAUS (1965).

Tema A	<p>Rondo Allegro non troppo</p>
Tema B	<p>espressivo</p> <p><i>mf</i> sempre cresc.</p>
Tema C	<p><i>p</i> espressivo</p>

Tabela 8: Tabela de temas do terceiro movimento do Concerto n° 1 (DALHAUS, 1965).

3.3.3 Considerações sobre a performance do terceiro movimento

Para a execução do tema é necessário um toque firme. A mão esquerda num constante *non legato* não deve soar como um mero acompanhamento, mas sim deve-se fazer ouvir claramente a característica contrapontística da escrita. As articulações devem ser muito bem observadas e executadas conforme o texto.

Exemplo 158: Tema A, c. 1 – 8. Edição *Breitkopf und Härtel*, 1927.

A fim de que a articulação da mão esquerda, sempre *non legato*, não tenha acentos indesejados nas cabeças de tempo sugere-se o seguinte fraseado mental/fictício:

Exemplo 159: Sugestão de fraseado mental/fictício para a mão esquerda, c. 1 – 8.

Código QR 50: Mão esquerda nos c. 1 – 8.¹⁷⁷

Quando as duas mãos se juntam o trecho deve soar ainda mais imponente e sempre *non legato*.

Exemplo 160: Duas mãos nos c. 8 – 16, edição *Breitkopf und Härtel*, 1927.

¹⁷⁷ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://youtu.be/dzdGhu9Dkik>

Exemplo 161: c. 16 – 36, edição Rieter-Bidermann, 1861

Código QR 51: Execução do trecho dos c. 1 – 36.¹⁷⁸

Exemplo 162: c. 46 – 65, edição Breitkopf und Härtel, 1928.

¹⁷⁸ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/Yf4CEh9Y1yc>

Código QR 52: Execução do trecho dos c. 46 – 65.¹⁷⁹

A parte B do rondó é um dos temas mais pungentes de uma obra já riquíssima em temas. A marcação expressivo sugere uma maior flexibilidade de tempo, porém essa flexibilidade deve ser muito bem dosada para não arruinar a textura na qual o tema é escrito, pois paradoxalmente a mão esquerda lega ao trecho um caráter bastante rítmico com suas figuras de semicolcheias em *stacatto*.

Exemplo 163: Tema B do Rondó. C. 66 – 78, edição Breitkopf und Härtel, 1927.

Sugere-se para o estudo do trecho tocá-lo sem pedal, enfatizando os toques diferentes de cada mão, ou seja, *legato* na mão direita e *staccato* na mão esquerda:

Código QR 53: Demonstração do trecho dos c. 66 – 78, executados sem pedal.¹⁸⁰

A mão esquerda em *staccato* e com muitos saltos apresenta grande dificuldade de execução. O estudo com diferentes ritmos pontuados e omitindo algumas notas é uma ótima maneira de dominá-la mais rapidamente.

¹⁷⁹ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/lhQhH0DreGE>

¹⁸⁰ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/fedHs11Xscs>

espressivo.

mf sempre cresc.

Exemplo 164: Sugestão de variação rítmica para o estudo da mão esquerda.

espressivo.

mf sempre cresc.

Exemplo 165: Sugestão de variação rítmica para o estudo da mão esquerda.

espressivo.

mf sempre cresc.

Exemplo 166: Omitindo as duas últimas semicolcheias de cada compasso.

espressivo.

mf sempre cresc.

Exemplo 167: Omitindo a primeira semicolcheia de cada tempo.

Exemplo 168: Omitindo a terceira semicólcheia de cada tempo.

A polifonia contida nos compassos 78 a 90 também deve ser claramente ouvida, principalmente a analogia de perguntas e respostas a cada 4 notas nos grupos de compassos 78 a 82 e 85 a 99.

Exemplo 169: c. 78 – 99, edição Breitkopf und Härtel, 1928.

Exemplo 170: Perguntas e respostas. Vozes medias e aguda.

Exemplo 171: Perguntas e respostas. Vozes agudas e graves.

Código QR 54: Execução do trecho dos c. 66 – 98.¹⁸¹

A retransição à parte A do rondó começa no compasso 124 (isso pode ser claramente notado pela presença da nota pedal lá, dominante da tonalidade da obra). Os acordes arpejados que iniciam o trecho devem ser tocados com muita ênfase e sugere-se que os

¹⁸¹ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/fedHs11Xscs>

acordes da mão direita sejam atacados juntamente com as últimas notas dos acordes arpejados da mão esquerda. Todas as notas da escala cromática devem ser claramente ouvidas. Pode-se também executar o trecho dos arpejos com início no c. 132 com pedal e respeitando a dinâmica piano. Sugere-se também os intervalos harmônicos criados a partir do c. 136 sejam valorizados em sua escrita descendente, criando dessa forma um colorido muito interessante neste trecho, dando ao movimento ainda mais riqueza tímbrica.

Exemplo 172: c. 122 – 144, edição *Breitkopf und Härtel*, 1927.

Código QR 55: Execução do trecho dos c. 122 – 144.¹⁸²

O tema C do rondó apresentado pelas cordas é um tema bastante lírico, ressaltado no exemplo abaixo; não chega a ser tocado pelo piano, porém o instrumento solista faz uma apresentação desenvolvida a partir dos motivos do tema:

¹⁸² O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://youtu.be/4idvsY57eOs>

The image displays three systems of musical notation. The first system, highlighted with a red rectangular box, features a piano (piano) part in the upper staff and a violin (Viol.) part in the lower staff. It begins with the marking 'p espress.' and ends with 'Solo.'. The second system continues the piano part with 'espress.' and concludes with 'legato.'. The third system shows the piano part with 'espressivo.' and continues the melodic development.

Exemplo 173: Tema C do 3º movimento. C. 181 – 205, edição *Rieter-Biedermann*, 1861.

Código QR 56: Execução do tema C do rondó. Apresentação do tema pela orquestra e desenvolvimento motivico pelo piano.¹⁸³

Recomenda-se que o executante toque as inflexões de frase com muita clareza, como no exemplo acima tocado pelo pianista Claudio Arrau. Porém algumas interpretações priorizam no trecho a textura polifônica em detrimento de um fraseado com um contorno apurado, como a do respeitado pianista austríaco Rudolf Buchbinder:

¹⁸³ No exemplo o pianista Claudio Arrau toca com a Orquestra Filarmônica de Santiago sob a regência de Juan Pablo Izquierdo, em um concerto realizado no Teatro Municipal de Santiago, no Chile, em maio de 1984. © Euroarts Music International GmBH. O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/hNMz6fgvUw>

Código QR 57: Buchbinder / Järvi.¹⁸⁴ Código QR 58: Buchbinder / Mehta.¹⁸⁵

Buchbinder, porém, apresenta uma execução exemplar dos trinados dos c. 212 – 221, que pode ser vista em sua performance sob a regência de Zubin Mehta, com a Orquestra Filarmônica de Munique (Código QR 58).

No trecho que corresponde aos compassos 206 a 238 alternam-se momentos articulatórios de semicolcheias com ligaduras a cada duas notas e semicolcheias em *legato*; isso deve ser seguido fielmente pois dessa maneira o contraste dá ao trecho um caráter *scherzoso*, principalmente ao final do trecho onde coincide com as notas sincopadas tocadas pela trompa a partir do compasso 226.

Exemplo 174: Trecho do c. 226 – 234, edição Breitkopf und Härtel, 1927.

Código QR 59: Trecho dos c. 226 – 234 executados pela pianista Plamena Mangova.¹⁸⁶

No trecho a seguir as oitavas devem ser tocadas firmemente e em *staccato*; a tecla precisa ser solta muito rapidamente pois a primeira nota da mão direita toca a mesma nota. As

¹⁸⁴ No exemplo o pianista Rudolf Buchbinder é acompanhado pela Orquestra de Filarmônica de Bremen, regida por Paavo Järvi. Gravação ao vivo realizada em 09/07/2015. O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://youtu.be/DDPUmsyr73U>

¹⁸⁵ No exemplo o pianista Rudolf Buchbinder é acompanhado pela Orquestra de Filarmônica de Munique, regida por Zubin Mehta. Gravação ao vivo realizada em 29/05/2015. O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://youtu.be/sX9Z8xNm7W4>

¹⁸⁶ A pianista Plamena Mangova toca com a Orquestra ‘Sinfonie Varsovia’, sob a regência de Jacek Kaspszyk, em um concerto realizado no dia 8 de outubro de 2012, no Festival La Roque D’Antheron, na França. O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://youtu.be/0N18QrKqvDk>

oitavas quebradas da mão direita também devem ser tocadas em *fortissimo* e os acentos devem ser incisivos.

Exemplo 175: C. 292 – 306, edição *Breitkopf und Härtel*, 1927.

Código QR 60: Execução do trecho dos c. 292 – 306.¹⁸⁷

Aqui, nos compassos 311 a 317, Brahms apresenta uma na escrita da parte conclusiva da seção, aumentando as notas na mão direita deixando-a mais virtuosística, mas sem alterar a escrita da mão esquerda.

Exemplo 176: Escrita virtuosística da parte conclusiva do tema A, c. 311 – 320, edição *Breitkopf und Härtel*, 1927.

¹⁸⁷ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://youtu.be/cixZ2HJ5HoQ>

Código QR 61: Execução da escrita original.¹⁸⁸

Por ser uma escrita de difícil execução, principalmente para quem tem mãos pequenas, Emil von Sauer nos traz a seguinte variante facilitada em sua revisão para a edição Peters de 1919:

Exemplo 177: Versão facilitada proposto por von Sauer, edição *Peters*, 1919.

Comumente vários intérpretes executam essa versão de von Sauer e ainda uma outra alternativa, proposta por Edwin Hughes na edição Schirmer (1921) onde a mão esquerda executa uma oitava:

Exemplo 178: Ossia proposto por Edwin Hughes, edição *Schirmer*, 1921.

Brahms escreve uma cadência bastante virtuosística no compasso 376 onde traz motivos da parte C do rondó e até uma citação da 9ª Sinfonia de Beethoven. Leva a indicação ‘*Cadenza quasi Fantasia*’.

¹⁸⁸ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/6fTfIHUj0nw>

Exemplo 179: Manuscrito Autógrafo mostrando o início da Cadência.

Exemplo 180: Compassos finais da cadência. Edição *Breitkopf und Härtel*, 1928.

As oitavas tocadas pela mão esquerda citam a voz intermediária da parte C:

Exemplo 181: C. 196 – 205, edição *Breitkopf und Härtel*, 1928.

A pequena parte melismática do trecho “*Alle Menschen werden Brüder*” do 4º movimento da 9ª Sinfonia de Beethoven que é citada na cadência:

Poco Adagio.

al - le Menschen wer - den Brü - der, wo dein sanf - ter Flü - gel weilt, dein sanf - ter Flü - gel weilt. dim.

Exemplo 182: c. 70 – 80 do quarto movimento da 9ª Sinfonia de Beethoven.¹⁸⁹

Código QR 62: Execução da 'Cadenza'.¹⁹⁰

Após esse trecho cadencial Brahms escreve arpejos rápidos em *leggero* comentando o discurso da orquestra. Devem ser tocados com suavidade mas com brilhantismo.

Solo

Exemplo 183: Início do trecho, c. 418 – 420. Edição *Breitkopf und Härtel*, 1928.

Código QR 63: Execução do trecho do c. 418 – 426.¹⁹¹

¹⁸⁹ BEETHOVEN, L. Symphony No. 9. Redução para piano de Ernst Pauer. London: Augener, 1900

¹⁹⁰ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/rTBiXIpJcdg>

¹⁹¹ O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/-iLaW77hKJ0>

O trecho final do Concerto é um dos mais virtuosísticos da obra. Inicia-se com uma variação do tema A no compasso 447, usando a parte conclusiva do tema que aqui denominaremos de 2ª partícula de A:

Exemplo 184: 2ª partícula de A.

Exemplo 185: Variação da Partícula de A.

Após muitas escalas e trinados Brahms apresenta outra variação sobre o Tema A, dessa vez usando sua 1ª partícula:

Exemplo 186: Più animato, com a 1ª partícula de A tocada pela orquestra. Edição *Breitkopf und Härtel*, 1928.

Código QR 64: Execução do trecho dos c. 447 – 528.¹⁹²

Para os acordes finais em *staccato* sugere-se o seguinte fraseado técnico para evitar acentos inadequados:

Exemplo 187: Escrita original c. 528 – 532.

¹⁹² O exemplo pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/zc2J3M0z8ys>

Exemplo 188: Mesmo trecho com fraseado técnico.

Código QR 65: Execução do trecho dos c. 528 – 532.¹⁹³

¹⁹³ O exemplo pode ser acessado através do *link*: <https://youtu.be/n6wUvErrjio>

4 Conclusão

Procuramos demonstrar através deste trabalho a importância da pesquisa musicológica para uma interpretação historicamente informada.

No 1º capítulo apresentamos fatos que nos permitiram caracterizar uma linguagem pianística brahmsiana, através da predileção deste compositor por pianos como características específicas e como isso o influenciou na composição de suas obras e no tratamento cordal/polifônico de sua escrita pianística. Brahms utilizava em sua 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, já para o uso em concertos o compositor preferia os pianos mais avançados tecnologicamente e com grande projeção sonora.

Acreditamos que essa predileção de Brahms por pianos com maior poder sonoro 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 e que consequentemente são intrínsecos à sonoridade de suas peças. Pode-se concluir que tanto as melodias localizadas no registro médio/grave assim como as passagens com notas duplas e em textura cordal requerem uma atenção especial por parte do intérprete na sua execução ao piano, pois são características da escrita deste compositor e, por sua vez, de sua linguagem pianística.

Através dos relatos de suas alunas - principalmente May (1905), que encontra-se traduzido por este autor em anexo à esta tese, e Schumann (1927) - pudemos ter uma visão ampla de como era Brahms como pedagogo e pianista; como lidava com várias questões estético/interpretativas e técnicas, principalmente a importância que o toque *legato* profundo tinha em suas obras. Como professor preconizava que escalas e arpejos em *legato* fossem realizados com passagem de polegar. Constatamos que a articulação de duas notas ligadas tinham grande importância na interpretação musical e, por consequência, em sua obra. Não aceitava que as obras de Bach fossem tocadas mecanicamente, e ele próprio remonta essa maneira de tocar as obras de Bach à escolas anteriores de interpretação.

Baseando-se ainda em testemunhos históricos de músicos contemporâneos e em relatos do próprio compositor, pôde-se verificar que a flexibilidade de tempo era uma constante nas execuções de suas obras e ainda que o próprio Brahms reputava essa flexibilidade agógica e as alterações de andamento como fatores característicos de seu ideal de performance. Procurou-se evidenciar e salientar tais alterações de andamento através da análise de duas gravações selecionadas, cujos pianistas foram alunos de intérpretes que

executaram essa obra sob a regência do próprio compositor. Foram consultadas gravações realizadas nos últimos 60 anos e se constatou que a flexibilidade agógica na execução se encontra na maioria desses registros, porém, de forma mais gradual, sutil e menos abrupta como o encontrado nas 2 gravações analisadas.

Expusemos a importância desses fatores, relacionados tanto às características da escrita musical, como à predileção por uma textura cordal e polifônica – influenciadas claramente por instrumentos que favoreciam certos registros do teclado, às particularidades do compositor como pianista e professor de piano – e quanto ao tratamento do tempo na interpretação e como esses fatores são determinantes na construção de uma performance. Procedimentos semelhantes buscando o ideal interpretativo e o universo sonoro do compositor devem ser importantes ferramentas para se alcançar uma interpretação considerada historicamente informada.

No 2º capítulo que trata da criação do Concerto, sua estreia e as questões editoriais da obra, pesquisamos vasta correspondência sobre o Concerto nº 1 e consultamos as fontes primárias e a maioria das publicações posteriores da obra.

Expomos o histórico da difícil gestação do Concerto, que ao que tudo indica, iniciou-se como uma sonata para 2 pianos e aos poucos foi se transformando numa das obras mais exuberantes do repertório concertante para piano através de intenso trabalho de reconstruções e reorquestrações, tendo sido a primeira incursão de Brahms no universo orquestral, e pôde-se ratificar a importância que Joseph Joachim teve nesses anos.

Evidenciamos vários problemas editoriais e apontamos a estreia da obra em Leipzig como uma das razões para a falta de interesse dos editores em publicar a obra, pois ficou claro através deste estudo que isso deixou marcas profundas no compositor e que o vulto de seu fracasso acabou por causar vários problemas na publicação da obra, gerando assim, conseqüentemente, o desinteresse do compositor em revisá-la. Podemos afirmar que, infelizmente, até a presente data, não existe nenhuma edição da obra estudada que seja livre de erros. Contudo a edição *Peters Urtext* (2010) é a mais completa.

Na segunda parte do trabalho, foi exposto o material musical da obra através de tabelas com os temas dos movimentos e tabelas onde foram delimitadas suas respectivas estruturas formais.

Ainda nessa parte foram abordadas dificuldades técnicas e musicais específicas contidas no Concerto e apresentadas possíveis soluções. Partindo das informações

apresentadas nos primeiros capítulos, propusemos fazer uso dessas informações para a construção da performance da obra, baseando-nos nas características tímbricas da escrita pianística de Brahms, evidenciadas no subcapítulo sobre suas preferências por determinados pianos, nos relatos de Florence May (1916) e Eugenie Schumann (1927), sobretudo quanto ao uso do toque *legato* profundo, bem como na pesquisa musicológica sobre a flexibilidade de tempo, enfatizando a existência de alguns sinais carregados de interpretação específica, como os sinais de *crescendo* e *decrescendo* (< >) relatados por Fanny Davies (MUSGRAVE; SHERMAN, 2003).

Foram confeccionados vários exemplos em vídeo, gravados por este autor com a finalidade de ilustrar de forma prática as ideias interpretativas sugeridas neste trabalho, visando a construção de uma performance, na visão específica deste autor sobre a obra estudada. Foram também indicados exercícios para a resolução de trechos específicos, como trechos com grande dificuldade técnica. Também foram, eventualmente, usados exemplos em áudio e vídeo de outros músicos com a finalidade de demonstrar várias visões da mesma obra.

É importante salientar que os passos tomados para a construção da performance do Concerto nº 1 de Brahms são ideais interpretativos deste autor, e mesmo com o embasamento musicológico demonstrado, não devem ser de forma alguma tomados como o único caminho, pois da mesma forma que a pesquisa sobre a performance historicamente informada progride e podem ser feitas novas descobertas no campo da interpretação das obras de Brahms, nossa própria compreensão musical deve estar em constante movimento – dessa forma algumas ideias expostas neste trabalho podem ser questionadas em um futuro próximo pelo próprio autor.

Visamos com este trabalho contribuir com a pesquisa em performance no Brasil, partindo do *performer*, apresentando a perspectiva do músico intérprete e demonstrando os passos que levam à construção da performance musical. Outra contribuição é difundir a pesquisa sobre a obra de Brahms e a produção de bibliografia em português sobre o assunto, suscitando nos demais pesquisadores o interesse pelo assunto da performance musical em específico.

5 Referências Bibliográficas.

5.1 Livros

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

ALTMANN, Wilhelm. (Ed.) *Johannes Brahms Im Briefwechsel Mit Breitkopf & Härtel, Bartolf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsche Und Robert Lienau*. Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft, 1920.

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

BANOWETZ, J. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

BERRY, P. *Brahms among friends: Listening, performance and the rhetoric of allusion*. New York: Oxford University Press, 2014.

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

BRENDEL, A. *Über Musik*. München: Piper Verlag, 2005.

BOZARTH, G. S. *The Brahms Keller Correspondence*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.

DAHLHAUS, C. *Brahms. Klavierkonzert d-moll*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1965.

DEJMEK, G. Max Fiedler: Werden und Wirken. Essen: Vulkan Verlag, 1940.

DEL MAR, N. *Conducting Brahms*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

DOLGE, A. *Pianos and their Makers*. Covina, CA: Covina Publishing Company, 1911.

DUNSBY, J. *Performing Music - Shared Concerns*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

DUNSBY, J. e WHITTAL, A. *Análise Musical na Teoria e na Prática*. Tradução de Norton Dudeque. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

EVANS, E. *Handbook to the pianoforte works of Johannes Brahms: comprising the complete solo work, works for piano and orchestra, also works for piano duet and organ works as applicable to pianoforte solo*. London: W. Reeves, 1936.

FISCHER, E. *Musikalische Betrachtungen*. 3. Auflage. Stuttgart: Ogham Verlag, 1992.

FORNER, J. *Johannes Brahms in Leipzig*. Leipzig: Edition Peters, 1987.

FISCHER-DIESKAU, D. *Johannes Brahms. Leben und Lieder*. Berlin: Propyläen Verlag, 2006.

FRISCH, W. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley: University of California Press, 1990.

_____. (Ed.). *Brahms and his World*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

GÁL, H. *Johannes Brahms. Werke und Persönlichkeit*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1961.

- _____. (Ed.) *Johannes Brahms Briefe*. Hamburg: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979.
- GEIRINGER, Karl. *Brahms. His Life and Work. Third, enlarged edition*. New York: Da Capo Press, 1981.
- GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE WIEN. *Hundert Jahre Goldener Saal: Das Haus der Gesellschaft der Musik Freude am Karlplatz*. Wien: Agens-Werk [s. d.]
- GIESEKING, W. ; LEIMER, L. *Piano Technique*. Mineola: Dover Publications, 1872.
- HENKEL, Hubert. *Lexikon Deutscher Klavierbauer*. Frankfurt: Verlag Erwin Brochinski, 2000.
- HENSCHER, G. *Personal Recollections of Johannes Brahms*. Boston: Richard G. Badger, 1907
- HOFFMANN, K. *Johannes Brahms und Hamburg*. Reinbeck: Dialog Verlag, 1986.
- _____.; HOFMANN, R. *Johannes Brahms in Baden-Baden*. Baden-Baden: Brahms Gesellschaft Baden-Baden, 1996.
- _____. (Ed.) *Über Brahms: Von Musikern Dichtern und Liebhabern. Eine Antologie*. Stuttgart: Reclam, 1997
- _____. *Johannes Brahms privat: Tafelfreuden und Geselligkeit*. Heide: Verlag Boyens & Co., 2002
- _____. *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent: Chronologie seines Wirkens als Interpret*. Tutzing: Hans Schneider, 2006.
- HOROWITZ, J. *Conversations with Arrau*. Mineola: Dover Publications ,1999.
- HORTON, J. *Brahms. Música Orquestral*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.
- JENNER, G. *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler*. Gräfelfing bei München: Wollenweber, 1989.
- JERGER, W. (Ed.) *The Piano Master Classes of Franz Liszt 1884 – 1886: Diary notes of August Göllerich*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- JOHANNES BRAHMS GESELLSCHAFT INTERNATIONALE VEREINIGUNG. *Brahms-Studien. Band 5. Coleção de Artigos*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1983.
- KALBECK, M. *Johannes Brahms*. Band 1, 4. Auflage. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1921.
- _____. *Johannes Brahms*. Band 4, 2. Halbband. 2. Auflage, Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1915.
- KAPLAN, J. A. *Teoria da aprendizagem pianística*. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- KELLER, H. *Phrasing and Articulation. A Contribution to a Rhetoric of Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1973.
- KERMAN, J. *Concerto Conversations*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- KEYS, I. *Johannes Brahms*. London: Christopher Helm, 1989.
- KOCH, J. M. *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen*. Sinzig: Studio, 2001.

- KOGAN, G. *Busoni as pianist*. Translated and annotated by Svetlana Belsky. Rochester: Rochester University Press, 2010.
- KRAUS, D. *Johannes Brahms. Composer for the piano*. Translated by Lillian Lim. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Books, 1988.
- LA MARA. (Marie Lipsius) *Musikalische Studienköpfe aus der Jüngstvergangenheit und Gegenwart: Charakterzeichnungen von Moscheles, David, Henselt, Franz, Rubinstein, Brahms, Tausig, nebst den Verzeichnissen ihrer Werke*. Leipzig: Heinrich Schmidt & Carl Günther, 1975.
- MACDONALD, M. *Brahms*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.
- MAHLERT, U. *Brahms. Klavierkonzert B-Dur op. 83*. München: Fink Verlag, 1994.
- MARUN, N. *Técnica avançada para pianistas. Conceitos e relações técnico-musicais nos 51 Exercícios para piano de Johannes Brahms*. São Paulo: Unesp, 2010.
- MAY, F. *The Life of Johannes Brahms*. In two volumes. London: Edward Arnold, 1905.
- MATTHAY, T. *The Visible and the Invisible in Pianoforte Technique*. Segunda Edição. New York: Oxford University Press, 1947.
- MOSER, A. (Ed.) *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim. Erster Band*. Berlin: Dearborn, 2014.
- MUSGRAVE, M. *The Music of Brahms*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- _____. *Brahms 2: Biographical, Documentary and Analytical Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- _____. ; SHERMAN, B. D. *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style (Musical Performance and Reception)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- NEUHAUS, H. *El Arte del Piano*. Madrid: Real Musical, 2009.
- NEY, E. *Erinnerungen und Betrachtungen: Mein Leben aus der Musik*. Aschaffenburg: Paul Pattloch Verlag, 1957.
- NIEMANN, W. *Brahms*. Translated by Catherine Alisson Phillips. New York: Tudor Publishing Company, 1945.
- OPHÜLS, G. *Errinerungen an Johannes Brahms*. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt, 1983.
- ORTMANN, O. *The Physiological Mechanics of Piano Technique*. New York: Da Capo Press, 1981.
- PANGELS, C. *Eugen d'Albert: Wunderpianist und Komponist*. Zürich: Atlantis Verlag, 1981.
- PLATT, H. *Johannes Brahms. A Guide to Research*. New York: Routledge, 2003.
- PISTON, W. *Harmony*. Revisado por Mark DeVoto. 5. ed. New York: W.W. Norton & Company, 1987.
- POLLI, R. *The Secret Life of Musical Notation: Defying Interpretive Traditions*. Milwaukee: Amadeus Press, 2010.
- RANGE, H. P. *Johannes Brahms: Einführung in die konzertanten Klavierwerke*. Lahr: Moritz Schauenburg Verlag, 1968.

REICH, W. (Ed.) *Johannes Brahms: In Dokumenten zu Leben und Werk*. Zürich: Manesse Verlag, 1975.

RICHERME, C. *A Técnica Pianística: Uma Abordagem Científica*. São João da Boa Vista, SP: Air Musical Editora, 1996.

RINK, J. *The Practice of Performance: Studies in musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

ROSEN, C. *The Piano Notes*. New York: Free Press, 2004.

_____. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

_____. *Critical Entertainments*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

SÁ PEREIRA, A. *O Ensino Moderno do Piano: Aprendizagem Racionalizada*. São Paulo: Ricordi, 1933.

SCHUMANN, E. *The Schumanns and Johannes Brahms*. New York: The Dial Press, 1927.

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

SOUZA, E. R. P. de. *Elementos de Coerência no Opus 76 de Brahms*. Campinas, Editora da Unicamp, 1995.

STEIN, D. J. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

STEPHENSON, K. (Ed.) *Johannes Brahms in seiner Familie: Der Briefwechsel*. Hamburg: Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1973

SWAFFORD, J. *Johannes Brahms. A Biography*. New York: Alfred E. Knopf Inc., 1997.

TOVEY, D. F. *Concertos and Choral Works*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

ULM, R. (Ed.) *Johannes Brahms: Das symphonische Werk. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1996.

VERDENHALVEN, F. *Alte Maße, Münzen und Gewichte aus dem deutschen Sprachgebiet*. Neustadt an der Aisch: Verlag Degener & Co, 1968.

ZIMERMANN, W. G. *Brahms in der Schweiz: Eine Dokumentation*. Zürich: Atlantis Musikbuch Verlag, 1983.

5.2 Capítulo de livro ou verbete assinado em enciclopédia

BÖTTINGER, P. Jahre der Krise, Krise der Form: Beobachtungen am 1. Satz des Klavierkonzertes Op. 15 von Johannes Brahms. In: METZGER, H, K, ; RIEHN, R (Ed.). *Aimez-vous Brahms "the progressive"?* München: Musik-Konzepte, 1989. p. 41 – 68.

BOZARTH, G. S.; BRADY, S. The Pianos of Johannes Brahms. In: FRISCH, Walter (Ed.). *Brahms and His World*. Revised Edition. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 49 – 64.

DA COSTA, N. P. Performing Practice in Piano Playing. In BROWN; DA COSTA; WADSWORTH. *Performance Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*. Kassel: Bärenreiter, 2015. p. 15 – 26.

DUBIEL, J. Contradictory Criteria. In: BRODBECK, D. (Ed.) *Brahms Studies*. Vol. 1. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994. p. 81 – 110.

HEPOKOSKI, J. Monumentality and Formal Processes in the First Movement of Brahms's Piano Concerto No. 1 in D Minor, op. 15. In: PLATT, H; SMITH, P.H. (Ed.) *Expressive Intersections in Brahms. Essays in Analylis and Meaning*. Bloomington: Indiana University Press, 2012. p. 217 – 251.

MACDONALD, M. 'Veiled symphonies'? The concertos. In: MUSGRAVE, M. (Ed.) *The Cambridge Companion to Brahms*. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 156 – 170.

OBORIN, L. Some principles in pianoforte technique. In: BARNES, C. (Ed.) *The Russian Piano School*. London: Kahn and Averill, 2007. p. 68 – 77.

5.3 Artigos

ARNONE, Augustus. The Aesthetics of Textural Ambiguity: Brahms and the Changing Piano. In: *Current Musicology*, New York, n° 82, p. 7 – 32, 2006.

BERGER, J.; NICHOLS, C. Brahms at the Piano: An Analysis of Data from the Brahms Cylinder. *Leonardo Music Journal, ISAST*, v.4, p. 23 – 30, 1994.

CAI, Camilla. Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works. *Performance Practice Review*, v. 2, n° 1, p. 58 – 72, 1989.

CHUEKE, Z. Fantasias Opus 116 de Johannes Brahms: análise para intérpretes. *Em Pauta, Revista do programa de pós-graduação em música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, v. 20, n° 34/35, p. 283 - 306, 2012.

GELLEN, A. Eduard Reményis Jugendjahre und seine Beziehungen zu Johannes Brahms - Eine biographische Skizze. *Studia Musicologica*, Budapest, v. 49, n° 3/4 (Sep., 2008), p. 295 – 319, 2008.

JENNER, G. Zur Entstehung des D-moll Klavierkonzertes Op. 15 von Johannes Brahms. *Die Musik. Halbmonatsschrift mit Bildern und Noten*. Ano 12, 1° Trimestre (1912), p. 32 – 37.

KIM, D. H. The Brahmsian Hairpin. *19th Century Music*, University of California Press v. 36 n° 1. p. 46 – 57, 2012.

KRAVITT, E. F. Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press v. 59, n° 4. p. 497 – 518, 1973.

PARMER, D. Brahms and the Poetic Motto: A Hermeneutic Aid? *The Journal of Musicology*, University of California Press, v. 15 n° 3. p. 353 – 389, 1997.

POLLENS, Stewart. The Schumann / Brahms Conrad Graf Piano, *The American Brahms Society Newsletter*, Seattle, v. XXIV, n° 1. p. 1 – 4, 2006.

PULVER, J. Brahms and the Influence of Joachim. *The Musical Times*, Musical Times Publications v. 66, n° 983. P25 – 28, 1925.

RICHERME, C. *Legato* 'Natural' e *Legato* 'Artificial' na Execução Pianística. *Per Musi – Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG, v. 5 e 6, p.163 – 166, 2002. ISSN: 1517-7599

SHERMAN, B. Tempos and Proportions in Brahms: Period Evidence. *Early Music*, Oxford University Press v. 25, n° 3, p. 462 – 477, 1997.

_____. Orchestral Brahms and "Historically Informed Performance": A Progress Report. *Diapason*, October, 2009. Disponível em: http://bsherman.net/Brahms_Diapason_Sherman_English.htm. Último acesso em 18 de março de 2016.

5.4 Dissertações e Teses

AU, H. F. Johannes Brahms' 51 Übungen für Pianoforte: An Analytical Study of Pianistic Techniques in Brahms Pedagogical Piano Literature. Houston: Tese de doutorado submetida à Faculdade de Música da Universidade de Houston, 2003.

BASS, J. K. Johannes Brahms The Conductor: Historical Context, Chronology, and Critical Reception. Coral Gables: Tese de doutorado submetida à Faculdade de Pós-Graduação da Universidade de Miami, 2005.

CAI, C. Brahms' short, late piano pieces Op. 116 – 119: a source study, an analysis and performance practice.

CORVISIER, F. G. M. Antonio de Sá Pereira e o Ensino Moderno do Piano: Pioneirismo na Pedagogia Pianística Brasileira. São Paulo: Tese de doutorado submetida à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

DI CLEMENTE, A. R. Brahms Performance Practice in a New Context: The Bruce Hungerford Recorded Lessons with Carl Friedberg. Maryland: Tese de doutorado submetida à Faculdade de Pós-Graduação da Universidade de Maryland, 2009.

GOERTZEN, V. W. The Piano Transcriptions of Johannes Brahms. Urbana: Tese de doutorado submetida à Universidade de Illinois, 1987.

HELVEY, E. S. Johannes Brahms's Enigmatic Performance Directions: Ambiguous Markings and Issues of Performance Practice. Tese de doutorado submetida à Universidade Estadual do Arizona, 2007.

JAFFE, D. V. Eduard Marxsen and Johannes Brahms. Chicago: Tese de doutorado submetida à Universidade de Chicago, 2009.

JAMES, R. A. Johannes Brahms: Concerto No. 1 in D Minor, Op. 15. Stanford: Tese de doutorado submetida ao Departamento de Música de Universidade de Stanford, 1981.

KING, M. Brahms and the middle voice. Tuscaloosa: Tese de doutorado submetida à Universidade do Alabama, 2008.

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.

POZZI, L. G. Harry Crowl: Marinas para Piano – Aspectos da Construção da Performance nas peças 'Guaratuba e Antonina', 'Cabo da Roca' e 'Piran e Portorož'. Campinas: Dissertação de mestrado submetida ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2011.

SCOTT, A. Romanticizing Brahms: early recordings and the reconstruction of Brahmsian identity. Leiden: Tese de doutorado submetida à Universidade de Leiden, 2014.

WANG, S. Y. Lost in Time: The Concept of Tempo and Character in the Music of Brahms. Stanford: Tese de doutorado submetida ao Departamento de Música da Universidade de Stanford, 2008.

5.5 Revistas e Periódicos

JENNER, G. Zur Entstehung des d-moll Konzerts von Brahms. *Die Musik*, Berlin Und Leipzig, v. 45 , ano 12, p.32-37, 1912.

FOREIGN Notes. *The Musical Times And Singing Class Circular*. London, p. 104-104. 1 fev. 1895.

VIERZEHNTE Abonnementconcert in Leipzig: Im Saale des Gewandhauses. Donnerstag den 27. Januar 1859. Im Saale des Gewandhauses: Donnerstag den 27. Januar 1859. *Signale Für Die Musikalische Welt*. Leipzig, p. 71-72. 3 fev. 1859.

5.6 Páginas da Internet

Brahms Institut Lübeck: <http://www.brahms-institut.de>

Pianistique: pianistique.com

International Music Score Library Project: http://imslp.org/wiki/Main_Page

5.7 Partituras

BRAHMS, J. *Manuscrito da Partitura Orquestral do Concerto*. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung.

_____. *Balladen für das Pianoforte*. Leipzig: Breitkopf und Haertel, 1856.

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

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

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

_____. *Capriccio Op. 116 no 7*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1926-27.

_____. *Concert für das Pianoforte mit Orchester Begleitung*. Versão do Copista. New York, The Pierpont Morgan Library. Coleção Robert Owen Lehmann.

_____. *Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters*. Primeira Edição da Partitura Orquestral. Winterthur, Rieter-Biederman Verlag, 1875. Brahms Institut an der Musikhochschule Lübeck.

_____. *Sämtliche Werke: Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Band 6. Konzerte für Klavier und Orchester. Hans Gál, Revision*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1927.

_____. *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1. Ausgabe für 2 Klavier von Otto Singer.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1928.

_____. *Piano Concertos No. 1 and No. 2 in Full Score.* Mineola: Dover Publications, Inc., 2007.

_____. *Piano Concerto No. 1 in D Minor. The Composer's Original Arrangement for Piano Four Hands.* Mineola: Dover Publications, Inc., 1996.

_____. *Klavierkonzert Op. 15. Klavier zu vier Händen.* Leipzig: C. F. Peters, [s. d.]

_____. *Piano Concerto No. 1, in D minor, Opus 15. Two-Piano Score. Piano reduction by Otto Singer.* New York: International Music Company No. 2094, [s. d.].

_____. *Konzert d-Moll. Herausgegeben von Johannes Gerdes. Ausgabe für zwei Klaviere von Paul Badura-Skoda.* Frankfurt am Main: C. F. Peters Nr. 9827a, 2010.

_____. *Konzert d-Moll. Ausgabe für zwei Klaviere herausgegeben von Emil von Sauer.* Frankfurt am Main: C. F. Peters Nr. 3655, 1919.

_____. *Concerto in D minor, Opus 15. Two-Piano Score. Edited by Edwin Hughes.* Milwaukee: G. Schirmer Inc. No. 1429, 1921.

_____. *1^{er} Concerto op. 15, en ré mineur pour piano & orchestre. Transcription pour deux pianos.* Paris: Éditions Durand, 1937.

_____. *Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Fassung für zwei Klaviere.* Winterthur: J. Rieter-Biederman, 1873.

_____. *Concert, Op. 15.* Manuscrito da versão a dois pianos. [187?]. Disponível em: <http://memory.loc.gov/diglib/ihis/loc.natlib.ihis.200153055/default.html>

_____. *Concert, Op. 15.* Manuscrito da versão para piano a 4 mãos. [186?]. Disponível em: <http://memory.loc.gov/diglib/ihis/loc.natlib.ihis.200153054/default.html>

5.8 Gravações

ARRAU AND BRAHMS: THE TWO ROMANTICS. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Claudio Arrau, pianista; Juan Pablo Izquierdo, regente; Orquestra Filarmônica de Santiago. Gravação de 1984. Euroarts Music International, 2011. DVD.

ARTUR RUBINSTEIN: IN CONCERT. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Artur Rubinstein, pianista; Bernard Haitink, regente; Orquestra Concertgebouw de Amsterdam. Gravação de 1973. © Deutsche Grammophon, 2008. DVD.

BUCHBINDER, R; JÄRVI, P. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Rudolf Buchbinder, pianista; Paavo Järvi, regente; Orquestra Sinfônica da Rádio de Hessen. Gravação em vídeo de concerto realizado em fevereiro de 2013. Vídeo.

_____; MEHTA, Z. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Rudolf Buchbinder, pianista; Zubin Mehta, regente; Orquestra Filarmônica de Munique. Gravação em vídeo de concerto realizado em 29 de maio de 2015. Vídeo.

BRAHMS: PIANO CONCERTOS. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Wilhelm Backhaus, pianista; Adrian Boult, regente; Orquestra Sinfônica da BBC. Gravação de 1932. Londres: EMI, 1997. CD.

BRAHMS: THE PIANO CONCERTOS. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Krystian Zimerman, pianista; Leonard Bernstein, regente; Orquestra Filarmônica de Viena. Gravação de 1984. Hamburg: Deutsche Gramophon, 2007. DVD

CAMPANELLA, M. JIA, L. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Michelle Campanella, pianista; Lu Jia, regente; Orquestra Sinfônica Nacional da RAI. Gravação em vídeo de concerto. [s.d.] Vídeo.

GRIMAUD, H. GIELEN, M. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Hélène Grimaud, pianista; Michael Gielen, regente; Orquestra Sinfônica da SWR. Gravação em vídeo de concerto realizado no dia de abril de 2005. Vídeo.

HOEHN, A.; FIEDLER, M. *Behind the Notes: Brahms Played by His Colleagues and Pupils*. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Alfred Hoehn, pianista; Max Fiedler, regente; Orquestra Filarmônica de Berlim. Gravação de 1936. Arbiter, 2012. CD.

JOHANNES BRAHMS: ARRANGEMENTS FOR PIANO FOUR HANDS BY THE COMPOSER. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Versão para piano a 4 mãos. Lilya Zilberstein, pianista; Cord Garben, pianista. Hänssler Classic, 2001/02. CD.

KISSIN, E.; DUTOIT, C. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Evgeny Kissin, pianista; Charles Dutoit, regente; Orquestra Sinfônica de Chicago. Gravação em áudio da transmissão de rádio de concerto realizado entre os dias 20, 21 e 22 de março de 2008, em Chicago, nos Estados Unidos. Áudio.

_____; TEMIRKANOV, Y. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Evgeny Kissin, pianista; Yuti Temirkanov, regente; Orquestra Filarmônica de São Petersburgo. Gravação em vídeo de concerto realizado no dia 14 de dezembro de 2008, em São Petersburgo, na Rússia. Vídeo.

MANGOVA, P.; KASPSZYK, J. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Plamena Mangova, pianista; Jacek Kaspszyk, regente; Orquestra 'Sinfonie Varsovia'. Gravação em vídeo de concerto realizado no dia 8 de outubro de 2012, no Festival La Roque D'Antheron, na França. Vídeo.

NEY, E; ALBERT, H. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Elly Ney, pianista; Herbert Albert, regente; Orquestra Nacional de Mannheim. Gravação privada em áudio realizada em 17 de abril de 1962, durante um concerto do Festival Brahms de *Tutzing*, na Alemanha. Áudio.

SCHNABEL: MAESTRO ESPRESSIVO. v.2. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Artur Schnabel, pianista; George Szell, regente; Orquestra Filarmônica de Londres. Gravação de 1938. Hamburgo: The International Music Company, 2001. CD.

SERKIN, P. MÄRKEL, J. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Peter Serkin, pianista; Jun Märkl, regente; Orquestra Sinfônica NHK. Gravação em vídeo de concerto realizado em 2003, no Japão. Vídeo.

THREE LIVE BRAHMS CONCERTO PERFORMANCES. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Vladimir Horowitz, pianista; Arturo Toscanini, regente; Orquestra Filarmônica de Nova Iorque. Gravação de 1935. Appian Publications & Recordings, 2000. CD.

ZILBERSTEIN, L; LÜ, S.C. Concerto n° 1, op. 15 de Johannes Brahms. Lilya Zilberstein, pianista; Sha Chia Lü, regente; Orquestra Sinfônica Nacional de Taipei. Gravação em áudio de transmissão de rádio de concerto realizado no dia 6 de março de 2011, em Taipei, na China. Áudio.

5.9 Encarte de CDs

EVANS, A. *Behind the Notes: Brahms Played by His Colleagues and Pupils*. © 2012.
Arbiter. Encarte de CD.7 Anexos

6 ANEXOS

6.1 Brahms como Professor de Piano – por Florence May

Tradução do subcapítulo ‘*Brahms as Teacher of the Pianoforte*’ (MAY, 1905: 9-25), dentro do Capítulo ‘*Personal Recollections*’ do livro “*The Life of Johannes Brahms*”, de Florence May, onde a autora relata seu relacionamento com o compositor como sua aluna de piano, bem como várias particularidades sobre o pianismo e a vida pessoal de Brahms.

Este autor decidiu traduzir essa obra integralmente e anexá-la à esta tese por pensar que se trata de uma dos mais importantes documentos de como Brahms pensava, tocava, e, principalmente, ensinava música. Procurou-se preservar ao máximo nesta tradução a forma original do texto.

Brahms, o professor de piano. (MAY, 1905: 9-25)

Brahms unia em si todas as qualidades que poderiam se esperar como ideais em um professor de piano, sem apresentar desvantagens singulares. Não desejo romancear; ele seria o primeiro a se opor. Essas lições só poderiam ter sido dadas por esse tipo de homem. Nunca me deixei de me maravilhar até os dias de hoje pelo fato dele ter dado aulas, ou por ter cabido a mim recebê-las.

Ele era estrito e absoluto; gentil, paciente e encorajador; não era somente claro, era uma luz propriamente dita; ele sabia exaustivamente, podia ensinar, e ensinava pelos métodos mais práticos possíveis, todos os detalhes do estudo técnico; era infatigável em seus esforços a fim de que seus alunos compreendessem o completo sentido musical da obra a ser estudada; era até mesmo preciso.

Não posso esperar que o que irei dizer para descrever as aulas que tive serão mais que impressões / lembranças passadas. Desde o primeiro momento sob sua influência musical, eu senti que se tratava de uma força que continuaria a agir e se desenvolver em mim por toda minha vida. Talvez, contudo, Eu possa assistir ajudando os amantes de sua música na noção de seu carácter e de seus talentos, escrevendo sobre ele sob uma ótica que, até onde eu saiba, ainda não foi desvelada.

Detalhes pessoais introduzidos por mim terão o objetivo de revelar a face do “caráter” de Brahms, que conheci tão bem; descrevendo como era um professor e amigo capaz, cortês, encorajador, inspirado e inspirador.

Lembrando o que Clara Schumann disse sobre sua capacidade de ajudar com minha técnica, eu falei antes de começar minha primeira aula de minhas dificuldades mecânicas/técnicas e pedi sua ajuda. Ele respondeu: “Sim, isso tem que vir em primeiro lugar”, e, depois de me ouvir tocar um estudo do *Gradus ad Parnassum*, de Muzio Clementi, ele imediatamente começou a trabalhar para soltar/relaxar e igualar meus dedos. Começando naquele mesmo dia, ele gradualmente passou comigo uma rotina completa de treino técnico, mostrando-me como eu deveria trabalhar da melhor forma para executar escalas, arpejos, trilos, notas duplas e oitavas.

Ele não somente me mostrou como estudar: fez-me estudar perante ele durante uma boa parte das lições, enquanto olhava atentamente meus dedos; dizendo-me o que estava errado em meus movimentos, indicando com sua própria mão, uma posição melhor para mim, estava completamente focado, naqueles momentos, em me ajudar.

Não via utilidade para mim em exercícios diários no padrão de exercícios de cinco dedos, preferindo criar exercícios de peças que eu estaria estudando. Tinha o hábito de desconstruir uma passagem difícil, fazendo-me estudá-la, não como estava escrito, mas com outros acentos e em várias figuras rítmicas, resultando em quando eu tentava tocá-las novamente as dificuldades diminuía consideravelmente e frequentemente desapareciam por completo. ‘Como eu devo estudar isto?’ Perguntava-lhe confidentemente, e nunca era desapontada, pois um atalho seria encontrado, o que facilitaria o trecho efetivamente.

Seu método de soltar o punho/pulso, era, devo dizer, original. Eu nunca havia visto ou ouvido desse método, senão por ele, mas soltou meu punho em quinze dias, e com comparativamente pouco trabalho de minha parte.

Como riu um dia, quando eu mostrei triunfantemente que um dos ossinhos da minha mão (articulações metacarpofalangeanas¹⁹⁴) que estava bastante tenso e proeminente, tinha

¹⁹⁴ Do Inglês: Hand knuckles.

diminuído e disse-lhe: ‘O senhor fez isso!’ Pode parecer incrível, mas é a mais pura verdade, que depois de poucas semanas de aulas com ele a aparência de minhas mãos tinha mudado completamente. Disse meu pai, escrevendo para minha mãe:

Suas mãos estão em uma formação completamente diferente do que usualmente tinham; perdeu sua aparência angulosa, e é realmente o caso, como ela mesma diz, que seus ossinhos não estão mais aparecendo. Eu desisti de tentar induzí-la de ir a qualquer lugar comigo; ela não deixará nada interferir em seus estudos. Está entusiasmada em sua admiração por Brahms, e diz que sua paciência é maravilhosa. Ele está mantendo-a estritamente em exercícios de dedos.

Ele nunca estava irritado, nunca indiferente, mas sempre ajudava estimulando e encorajando. Um dia, quando eu lamentava para ele sobre as deficiências de minha formação técnica prévia e minhas presentes dificuldades digitais, ‘ficará tudo bem’; ele disse; ‘isso não se resolve em uma semana ou em 4 semanas’.

Percebendo instantaneamente o extraordinário valor de meu estudo técnico com ele, eu desejava não ser impedida, num primeiro momento, por me sentir obrigada, de ter que estudar várias peças inteiras. Que, segundo ele, era certo; eu deveria estudar muito pequenos trechos por um tempo. Aqui segue um extrato de uma de minhas cartas. Eu copio exatamente como está escrito, sem alterar as palavras descuidadas de uma criança redigidas apressadamente entre os intervalos de estudo:

Minhas lições com Brahms são muito encantadoras; não somente as aulas, mas ele me faz sentir que preciso praticar durante todo o dia e noite. Comecei a comer mais pelo mero propósito de estar apta a estudar. Ele é tão paciente e esforçado e eu pergunto todos os tipos de questões, e mesmo assim ele nunca fica bravo com essas tolices, só diz, ‘A... isto é tão difícil.’ E sobre o tempo da aula, uma hora não é nada. Ele arranja sempre um jeito de dar uma hora e meia de aula. As aulas são absolutamente divertidas. Ele faz o som de sarabanda no piano como se fosse em um violino. E ele nunca espera demais e nunca dá muito conteúdo, mas está sempre satisfeito com pouco se o aluno estiver realmente tentando.

Ele era extremamente exigente sobre meu dedilhado, fazendo-me ater em todos os meus dedos o mais igualmente possível. Um dia enquanto olhava minhas mãos eu toquei para ele um estudo do *Gradus ad Parnassum*, ele discordou de alguns de meus dedilhados pedindo para alterá-los. Eu o fiz imediatamente, mas disse, sabendo que não ficaria ofendido pelo comentário, que eu usei o dedilhado marcado por Clementi. Brahms, que não tinha seus olhos sobre a partitura no momento, não tinha notado isso. Ao perceber, logo disse que eu não deveria mudar e que não iria permitir que usasse seu dedilhado, apesar de meus pedidos, dizendo: ‘Não, não, ele sabia.’

Eu tinha comigo em Lichtenthal minhas próprias cópias de Bach, que trouxera da Inglaterra, mas a edição não continha dedilhados e Brahms desejou que eu obtivesse as edições dedilhadas por Czerny, e que sempre as usasse. Quanto às outras indicações na edição, eu não deveria adotá-las.

Uma boa parte de cada aula era geralmente dedicada a Bach, ao Cravo bem Temperado, ou às Suites Inglesas; como meu mecanismo se aprimorava, Brahms gradualmente aumentou a minha carga de estudos e seu foco, dando mais e mais espírito para as obras que estudava. Seu fraseado, como me ensinou, era, quase não precisa ser dito, do mais amplo, enquanto ele era rigoroso na atenção exata aos mínimos detalhes. Esses ele tratava as vezes como uma delicada bordadura que preenchia e adornava a ampla linha da frase, com muito cuidado para que nada pudesse interferir. Luz e sombra também eram controladas de maneira a ajudar a continuidade da frase. Mas precisa ser enfaticamente declarado que ele nunca teorizou sobre essa prática, ele simplesmente dava o máximo de si para que eu entendesse e tocasse as peças da forma que ele próprio as compreendia e sentia.

Se necessário, fazia-me repetir várias vezes, dez ou doze vezes, parte de um movimento de Bach, até que se certificasse que eu estava começando a entender suas orientações de uma sonoridade em especial, um fraseado ou um sentimento. Quando não conseguia fazer imediatamente o que ele queria, ele somente falava: “Mas isso é tão difícil”, ou “isso ainda vai se resolver”. Deveria repetir até que suas orientações estivessem se encaminhando para a realização, e então deixava-me trabalhar nos trechos por minha conta. Nos dois ou três dias de intervalo entre as aulas, depois de estudar, eu ia para a floresta com minhas partituras e tentava me fazer pensar da mesma forma que ele, e quando tocava para ele novamente e tinha parcialmente conseguido me aproximar de sua concepção, Brahms expressava com gosto seu contentamento; sua face se acendia e me elogiava sem ressalvas: “Muito bem, certíssimo; A senhora Schumann ficaria surpresa em ouvi-la tocar assim”, ou, “Isso ira fazer sucesso com a senhora Schumann”.

Apesar de sua extraordinária atenção aos detalhes, Brahms era inteiramente livre de pedantismo e da tendência em deixar o aluno nervoso. Seu maior prazer era elogiar, e se eu tocasse qualquer coisa para ele pela primeira vez de uma forma que ele gostasse, nada o induziria a sugerir alguma mudança. Ele diria: “Isto está muito bom, não há nada a dizer”. E apesar de eu me sentir desapontada por não ter nenhum comentário seu suplicando para que dissesse algo, ele permaneceria firme e seria o fim da discussão: “Não, isso deve ser assim mesmo, vamos continuar...”.

Um certo, dia ao entrar na sala de minhas aulas, meu pai perguntou a Brahms: “Ela está sendo uma boa menina hoje?” Brahms, que não falava inglês, respondeu em alemão: “Sehr fein”, e imediatamente me pediu para que traduzisse; eu estava à altura do cumprimento, porém traduzi dizendo que Herr Brahms não estava muito satisfeito hoje. O rosto de meu pai instantaneamente se entristeceu, e Brahms percebendo que eu não havia traduzido de forma correta insistiu para que dissesse o que ele havia dito e então assegurei meu pai que Brahms disse que eu estava indo muito bem.

Outro dia, no meio de minha aula, a porta da sala de estar se abriu e minha senhoria implorou para falar comigo. “Não, senhora Falk, estou ocupada e não posso ver ninguém – por favor vá embora”. “Um momento cara senhorita”, disse persistindo em entrar na sala. Só então pude perceber que estava com ela uma garotinha de aproximadamente 5 anos de idade, que trazia consigo belas rosas amarelas. A senhora Falk conduziu a criança diretamente ao piano e fez uma pequena apresentação. A mocinha era filha de um vizinho e quando estava com seu pai em seu belo jardim de rosas pediu a ele que a deixasse levar algumas de suas rosas para a senhorita que estava tocando piano. Quando a pequena percebeu que eu não estava sozinha, intimidou-se e me entregou as flores virando seu rosto para baixo fixando seu olhar nos joelhos de Brahms. Mas essa não era o tipo de interrupção que o irritava. “Não”, disse ele ensinando-a, “você deve olhar para a senhorita para que ela lhe agradeça. Olhe para ela, ela quer dizer obrigado”. Assim a criança ficou mais a vontade, levantou o rosto para que eu a beijasse e calmamente se foi com a senhora Falk.

Logo depois de começar a trabalhar com Brahms, perguntei a ele, ao final da aula, se ele tocaria para mim, dizendo-lhe que isso era um desejo da senhora Schumann. Houve uma excitação momentânea, então sentou-se ao piano. Quando iria começar, virou a cabeça para trás e disse timidamente: “você também deve aprender através dos erros”. Esse foi o começo; A partir daquele dia, tornou-se um hábito de Brahms tocar para mim por aproximadamente meia hora no final das aulas, que duravam cerca de uma hora (que ele nunca encurtava).

Frequentemente ele escolhia tocar Bach, tocava um ou dois Prelúdios e Fugas de memória do “Cravo bem Temperado”, então pegava as partituras conforme seu humor. Quando acabava uma peça, eu pedia “mais uma” (nunca falava mais que isso com medo de que parasse de tocar) e ele então folheava as partituras para encontrar alguma outra peça favorita. Não me recordo de alguma vez ele ter feito algum outro comentário além de me pedir para que pegasse outro livro de partituras e somente uma vez ele se negou a tocar depois de uma aula dizendo: “Todas as vezes não, é uma tolice. *Frau* Schumann diria que tocar sempre ao final das aulas é uma tolice.” Queria dizer que isso era desapontador, mas não sabia a palavra certa em alemão. Então ele, inusitadamente, me fez mostrar-lhe no dicionário, discutimos sobre isso e, enfim, sentou-se ao piano. Mas não foi proveitoso; Ele não pôde tocar aquele dia, era como se estivesse tocando propositalmente da pior maneira possível.

Todo o tempo exagerava nos erros e se virava para mim, dizendo com um sorriso sarcástico: “Aí está! Era isso que você queria, está gostando?” Murmurei que isso era indelicado e ele se levantou logo em seguida. “Não tocarei da próxima vez”, declarou irritado – “E eu nunca mais vou lhe pedir para tocar”, respondi. Levantou os ombros em sinal de indiferença como resposta e com dizendo bom dia deixou a sala.

Depois de dois dias tive minha próxima aula. Transcorreu muito bem, como de costume, e no final Brahms se foi, sem uma palavra de ambos sobre o ocorrido, porém eu estava com um estranho sentimento que alguma coisa iria acontecer. Na próxima aula tive um impulso inexplicável, que provavelmente se deu a um medo de uma nova decepção, parei de tocar subitamente dizendo que não conseguiria mais tocar naquele dia, Brahms, então, me questionou com um olhar inquiridor e não soube responder o porque. Após um silêncio mortal Brahms disse calmamente: “Eu vou tocar algo para a senhorita para que possa aproveitar alguma coisa”. Trocamos de lugar e nunca mais ele se negou a tocar quando eu pedisse.

Meu pai, em carta para minha mãe, diz:

Brahms é reconhecido na Alemanha como o maior compositor vivo. Diz-se que é difícil de fazê-lo tocar; apesar disso, depois das aulas ele toca uma peça atrás da outra. É uma pessoa simpática – simples, gentil e tranquilo. Ele vive em uma situação confortável nas colinas e gosta de ficar recluso para dedicar-se à composição. Outro dia, ficou lisonjeado por Florence ter lhe perguntado sobre uma passagem de Goethe que ela não conseguia compreender, e explicou de uma maneira que a deixou contente e feliz. Apesar de seu gênio ele é uma pessoa bastante prática. Extremamente delicado e pontual nas aulas.

Foi uma alegria ouvir, dentre outras coisas, suas leituras de muitos prelúdios e fugas; especialmente sua execução dos prelúdios impressionou-me de tal maneira pela força e

vivacidade que ainda ecoam em minha memória. Sua interpretação de Bach nunca era convencional e bastante livre da teoria tradicional e ele certamente não concordava com a ideia, que contava com ilustres defensores, de que Bach deveria ser tocado em um estilo simplesmente fluente. Nos movimentos das suítes, ele gostava de uma grande variedade de sonoridade e do uso de diferentes toques, assim como uma certa elasticidade de tempo. Suas execuções de vários prelúdios e de algumas fugas eram uma revelação de poemas maravilhosos, e ele os tocava não somente com variações de colorido mas com contrastes marcantes de efeitos sonoros. Cada nota das passagens e figurações de Bach contribuíam, nas mãos de Brahms, para formar melodias de maneira naturalmente expressivas de uma forma ou de outra. Podendo ser de profunda paixão, ou de trêfega jocosidade e alegria; com um impulso enérgico, ou de uma suave e terna graça; mas sentimento (diferentemente de sentimentalidade) sempre estava lá; monotonia nunca. “Bastante terno e bastante suave” – era uma de suas frequentes recomendações, ao passo que em outro trecho sugeriria a maior impetuosidade.

Ele amava as suspensões harmônicas em Bach. “É aqui que precisa soar”, ele diria, apontando para a nota ligada, insistindo, ao mesmo tempo que não me permitindo forçar a preparação da nota, para que a última nota fosse tocada de maneira a ter um maior efeito de dissonância. “Como devo fazer isso soar?” Perguntei sobre alguns compassos em que o tema era tocado pelo 3º, 4º, e 5º dedos da mão esquerda e que ele queria que soasse de forma clara e, ao mesmo tempo, suavemente. “Você deve pensar em cada dedo separadamente, e em pouco tempo conseguirá o resultado”, ele respondeu.

Comentários da mesma natureza podem se aplicar em sua concepção da obra de Mozart. Ele me ensinou que a música desse grande mestre não deveria ser tocada com mera graça e leveza, mas esses efeitos deveriam se contrastar com a expressividade contínua e o uso de um profundo toque *legato*. Parte de uma de minhas lições foi dedicada à Sonata em fá maior (K. 332):

Exemplo 189: Início do tema da sonata em fá maior, Kv. 332 de Mozart.

Brahms me deixou tocar quase uma página inteira do primeiro movimento sem fazer nenhum comentário. Então ele me parou. “Mas você está tocando sem expressividade”, ele disse, e me imitando, tocou no registro agudo do piano parte do trecho da mesma maneira “correta”, leve e sem sentido musical. Quando terminou o exemplo estávamos ambos rindo,

tendo consciência da execução absurda. “Agora com expressão”, ele disse e repetiu os primeiros compassos do tema, dando a cada nota seu lugar como uma parte essencial da melodia. Nós trabalhamos por um longo tempo com o primeiro movimento aquele dia, e somente na próxima aula, com o espaço de dois ou três dias para me adequar à sua concepção, eu fui capaz de tocar o fraseado de uma maneira que o satisfizesse. Ao final dessas duas aulas de Mozart, eu lhe disse: “Tudo o que me disse hoje é bastante novo para mim”. Ele respondeu apontando para a partitura: “Está tudo ali”.

Brahms, na verdade, não aceitava o que era frequentemente chamado de “tocar limpo” (*neat playing*) em obras de Bach, Scarlatti ou Mozart. Limpeza e igualdade de dedos eram obrigações cobradas por ele em um altíssimo grau de perfeição, mas como uma preparação, não como um fim. A variabilidade e expressividade eram para ele como o sopro da vida, necessário para uma interpretação de qualquer obra de arte e ele não hesitava em recorrer dessas possibilidades do piano moderno quando pensava que isso ajudaria a transmitir suas ideias interpretativas; independentemente de qual século o compositor viveu ou qual seriam as peculiaridades e limitações do instrumento usado por ele.

Em qualquer que fosse a peça que eu estivesse estudando, ele nunca permitiu qualquer forma de “facilitar” a expressividade. Ele particularmente não gostava que os acordes fossem arpejados sem que fosse indicado pelo compositor, para produzir um certo efeito em especial. “Sem arpejo”, ele dizia invariavelmente se eu inconscientemente reinscidia no hábito ou era levada por uma tentação de suavizar o acorde. Ele insistia muito no efeito de duas notas ligadas, independente do volume de som, e eu sei por sua insistência que essa indicação tem um significado especial em sua música.

Consciente de sua relutância em executar suas próprias obras, deixei passar algumas semanas antes de lhe pedir que me tocasse algo seu. Quando por fim me arrisquei a fazê-lo, ele objetou: “Não minha; algo de outro compositor.” Mas eu havia resolvido insistir. – “Não, não – Uma composição tocada pelo próprio compositor é o que eu quero ouvir”, e minha impertinência ganhou o dia. Ele me concedeu uma esplendorosa execução de um esplêndido tema com variações, que, como descobri alguns meses depois, era de seu conhecido Sexteto em si bemol maior. Era a primeira vez que eu ouvia uma composição de Brahms, com a exceção de uma ou duas músicas, e isso elevou em mim um frenesi de alegria. Provavelmente eu lhe disse pouco além de obrigado, mas o poder da música e da sua interpretação teve em mim um claro efeito, pois ao tomar meu assento logo após a aula, na mesa do Hotel Bär, a estalagem da vila onde meu pai e eu costumávamos jantar, uma senhora conhecida nossa exclamou: “O que há com você hoje que está tão animada?” Lembro-me de responder-lhe:

"Brahms acabou de me tocar algo muito magnífico – uma obra sua – e ela continua na minha cabeça."

Desde então, tenho ouvido esse movimento inúmeras vezes na Inglaterra e no continente, tocado por várias combinações de artistas, mas eu nunca o ouço sem ser levada de volta à casa de jardim em *Cäcilienberg* onde, em meu quartinho de papel de parede azul sem tapetes, Brahms sentou-se ao piano e o tocou para mim. O perfume das flores era sentido através das janelas abertas, das quais as venezianas verdes estavam fechadas de um lado do quarto para manter escondido o ardente sol de agosto e, do outro lado, abertas dando vista à bela paisagem.

O mérito de nossas próprias opiniões foram o assunto de uma discussão amigável logo após minha chegada em *Lichtenthal*. Brahms achava que nenhuma vista de qualquer janela na aldeia poderia ser tão bela quanto a dele, enquanto eu estava certa de que a minha era certamente incomparável. Duas das minhas janelas davam vista para o outro lado do vale do *Oos* ¹⁹⁵ até a planície de *Strassburg* e podia se ver, com tempo bom, os distantes picos dos *Vosges* ¹⁹⁶ cintilando à luz do sol. Duas outras tinham vista para as colinas da Floresta Negra. A primeira vez que Brahms veio aos meus aposentos para me dar aulas, a diversidade e beleza da vista de meu quarto tiraram dele uma exclamação de prazer. "Mas a sua vista é realmente mais grandiosa e austera, não é mesmo?" Eu perguntei magnanimamente. – "Essa é mais apropriada para uma menina." – ele respondeu candidamente.

Na ocasião seguinte, depois do dia em que tocou suas obras, eu lembrei a Brahms que ele havia prometido que meu pai o ouvisse, que estava ansioso havia algum tempo para ouvi-lo tocar de um lugar melhor que através de uma parede. "Mas ele não está aqui", ele disse, e tomando isso como um sinal de aprovação, eu rapidamente chamei meu pai, que estava escrevendo cartas. Quando estávamos todos sentados, eu disse a Brahms que eu queria ouvir a peça que ele tinha tocado ara mim dois ou três dias antes, mas ele disse que não iria tocar nada seu – "Alguma outra coisa" – "Não," eu disse, "alguma coisa sua, meu pai também quer ouvir a mesma obra. – "Ah, eu esqueci o que era. Eu compus muitas coisas. Vou tocar outra coisa." – "Mas não, não, não!" eu supliquei. - Sei o que era, toque os primeiros dois ou três acordes. "Bem, então, eu acho que foi isso", disse ele, cedendo; e ele repetiu o movimento do começo ao fim, levando-nos completamente para longe com sua interpretação.

¹⁹⁵ Rio que corta a região de Baden-Baden, na Alemanha.

¹⁹⁶ As Montanhas Vosges se encontram na região da Alsácia, próxima da fronteira entre França e Alemanha. Seu pico mais alto, o Ballon de Guebwiller, tem 1.424 metros de altitude.

A execução de Brahms nesse período de sua vida era, de fato, estimulante em um grau extraordinário, e tão distinta que se fazia completamente inesquecível. Não era a execução de um virtuoso, embora ele tivesse uma grande quantidade de virtuosismo (falando modestamente) a seu comando. Ele nunca buscou o mero efeito, mas parecia mergulhar no significado mais íntimo de qualquer música que ele estivesse interpretando, exibindo todos os detalhes e expressando sua profundidade. Sem estudar regularmente, ele às vezes tocava notas erradas – e já havia uma dureza ao tocar os acordes, decorrente da mesma causa. Mas ele estava plenamente consciente de suas falhas, e me advertiu para não imitá-las.

Ele era extremamente sensível à recepção de seu público, embora de forma silenciosa. Como já mencionei, trocávamos poucas palavras durante os curtos intervalos entre a execução de uma peça e outra, mas ele de vez em quando virava a cabeça para mim, como para satisfazer-se com a maneira que eu o compreendia e seguia sua interpretação. Só uma vez ele se recusou a continuar. Foi logo após ter tocado diante de meu pai. Eu implorara por outra de suas composições, e ele começou a tocar uma delas. Eu estava sentada atrás dele, ouvindo atentamente, mas sabia que não entendia. Muito em breve, virou-se para dar seu habitual olhar inquiridor e imediatamente parou de tocar, dizendo: “Não, realmente não posso tocar isso.” Eu não tentei fazê-lo pensar que eu tinha entrado no significado da música, mas apenas pedi-lhe para que começasse novamente, dando-me uma segunda chance. Porém, nada o convenceria a tocar outra nota da peça e ele passou a tocar algo de outro compositor, para minha decepção e aflição.

Brahms não gostava de ouvir nenhuma palavra que pudesse ser interpretada como depreciação de qualquer um dos grandes mestres. Uma vez, quando duas ou três pessoas estiveram presentes, uma observação foi feita sobre a crescente indiferença dos músicos mais jovens por Mendelssohn, e particularmente sobre a negligência com que seu ciclo de “Canções sem palavras”, outrora popular, estava sendo tratado – “Se for o caso, é uma grande pena, pois eles são cheios de beleza.” – observou Brahms.

Ele amava especialmente Schubert, e o ouvi declarar que as obras mais longas deste compositor, mesmo com todas as suas repetições, nunca foram demasiado longas para ele. Ele admirava muito o meu exemplar da edição original do *Gradus de Clementi*, e me pediu que o emprestasse por um ou dois dias para comparar com o seu. Naquela época, eu não atribuía muito valor às edições originais; e imaginando que ele simplesmente queria me impedir de trabalhar demais, contra o qual muitas vezes me advertia, eu disse que não podia cedê-lo. – “Você não vai me emprestar!” – exclamou ele, muito espantado. Eu respondi que se ele o tirasse de mim, não faria diferença, pois eu poderia estudar sem a partitura. No entanto, entendendo

que ele realmente desejava examinar a cópia, eu disse que estava muito quente para ele levar um livro tão grande no meio do dia e que eu iria enviá-lo à noite. – “Não sou tão fraco!” Ele respondeu, mas concordou com a proposta. Mandou-o de volta depois de alguns dias, fortemente perfumado com o cheiro de seu tabaco, cheiro que se manteve durante muitos anos, aumentando assim seu valor para mim.

Curiosamente, Brahms gostava de perfumes. Meu pai havia me trazido uma caixa de água de colônia e, se eu tivesse um frasco aberto por perto no dia da minha aula e oferecesse para Brahms, ele estenderia suas mãos juntas com a palma para cima, para que eu derramasse nelas o líquido. Depois, mergulhava a cabeça nas mãos molhadas de água de colônia, esfregando a testa. Vendo que ele gostava, eu a usei às vezes para limpar as teclas do piano quando ele vinha, mas eu não acho que ele descobriu.

Ele se deleitava com a música de uma banda que tocava Strauss, que foi contratada para tocar diariamente em Baden-Baden durante algumas semanas da temporada. Estava sendo dirigida pelo grande Johann Strauss, amigo pessoal de Brahms, que costumava passear todas as noites para ouvi-lo. “Você está tão desatenta?” Disse uma voz atrás de mim, uma noite, enquanto eu estava na rua da aldeia de Lichtenthal com um amigo, olhando para a atração de um urso dançando. Ao me virar, encontrei Brahms de chapéu na mão, sorrindo alegremente. Ele próprio estava caminhando, como de costume naquela hora, para ouvir a deliciosa música do rei da valsa de Viena.

Brahms não gostava de um mero elogio, porém demonstrava apreciar calorosamente quando expressavam espontaneamente um sentimento amigável em relação a ele, e não tentava esconder o prazer que lhe dava. Seu semblante mudava, e ele reagia de uma maneira simples, modestamente. Um dia, quando lhe contei como eu valorizava seus ensinamentos e que sentia que era algo para toda a minha vida: “Você deve contar à *Frau* Schumann”, respondeu o compositor do Réquiem alemão, como se estivesse me pedindo para dar um bom relatório dele. Ao assegurá-lo de que já o fizera por carta, acrescentou apressadamente: “Mas não muito; Nunca elogie exageradamente, sempre dentro dos limites.”

Pouco antes do retorno da *Frau* Schumann, disse-lhe que esperava que não perdesse todo o interesse em mim ao terminar as aulas com ele, e que gostaria, se fosse possível, de fazer um acordo adicional para que nossas aulas fossem mantidas. Ele não me deu nenhuma resposta definitiva naquele momento, mas ao dizer-lhe a mesma coisa em outro dia, ele respondeu: “É muito simpático e muito gentil da sua parte, mas eu não acho que possa ser

feito. Você deve, no entanto, tocar para mim frequentemente. Tudo o que aprender com a *Frau* Schumann, você deve me mostrar.

Por volta dessa época, meu pai, que estava prestes a começar sua viagem de volta à Inglaterra, me convenceu a ir com ele passar uma semana de férias antes de partir, ao voltar para Lichtenthal. *Frau* Schumann providenciou, então, para que eu continuasse meus estudos sob a orientação de Brahms para o restante da minha estadia, dizendo que eu tinha me tornado mais sua aluna do que dela. Seriam, porém, mais algumas poucas lições. Com a chegada do outono, todos pensavam em partir. Brahms teve de ir algumas vezes a Karlsruhe, onde estava ocupado com os ensaios, mas ele pontualmente manteve seus compromissos restantes comigo.

As últimas aulas eram tão magníficas quanto as anteriores e, quando voltei para a Inglaterra, meu caminho estava claro. Não pretendo afirmar que minha mão já estava completamente desenvolvida sob o ponto de vista de um pianista, ou que já dominava inteiramente a técnica. Estas coisas eram fisicamente impossíveis. Mas Brahms me mostrou o caminho que conduzia diretamente à minha meta, e ele próprio me conduziu por uma distância considerável neste caminho. Um modelo em gesso de uma das minhas mãos tomadas no meu regresso à Inglaterra não poderia ter sido reconhecido como sendo da mesma pessoa quando comparado com um que tinha sido feito pouco antes de eu deixar o país.

Na verdade, aqueles foram dias de ouro, quando Brahms sentava-se ao meu lado e me ensinava. Memorável para mim pelas vantagens musicais que trouxeram e pela revelação de sua essência refinada. Muitas vezes me disseram que havia um outro lado de seu caráter, e que ele poderia, mesmo naquela época, ser amargo, áspero e sarcástico. Eu ousou dizer que ele não era perfeito, mas eu não acho que ele pôde em qualquer período de sua vida ter sido amargo no sentido de estar angustiado. Ele, sem dúvida, tinha um forte sentimento sobre a indiferença e francamente sobre oposição contra os quais suas obras tiveram de lutar por muito tempo; mas se alguma vez houve um sentimento de decepção, estou certa de que isso se apaziguou em uma firme, mas silenciosa, crença no futuro de suas composições, e só servira para intensificar sua determinação de colocar nelas o seu melhor.

Por mais duro que ele tenha sido às vezes, e nos anos posteriores eu pude perceber que ele nem sempre era gentil, embora nunca tivesse se comportado de outra forma comigo. Em certos casos, sua aspereza era, sem dúvida, causada por seu intento em proteger seu tempo dos caçadores de celebridades, e até mesmo de amigos. Isso pode, em parte, ter tido início em sua juventude, quando ele se encontrava frequentemente em ambientes em que a maneira franca e áspera de falar era mais cultivada do que a maneira convencional mais polida. No entanto, é certo que na última parte de sua vida ele, às vezes, aproveitou-se de sua fama de rebelde,

cedendo aos caprichos do momento e, de vez em quando dizia coisas que não podiam senão ferir os sentimentos de outras pessoas. Isso era lamentável, não o desculpava de suas palavras pungentes por ele proferidas que certamente não vinham de seu coração. No entanto, tenho certeza de que muitas de suas rudezas serviam para disfarçar seu temperamento extremamente sensível, e por deixá-lo desconfortável tentava escondê-lo de si mesmo. Ele acreditava piamente, para si e para os outros, no processo salutar de fortalecer energias mentais e físicas.

Um ano ou dois antes de sua morte, revistei Lichtenthal, ficando uma noite no Hotel Bär, onde costumava jantar nos velhos tempos. Procurei velhos conhecidos e, entre eles, a antiga dona da velha e querida hospedaria, que encontrei aposentada e morando numa encantadora vila próxima; seu irmão ainda era o dono do hotel. Ela, naturalmente, conhecera bem Brahms, e durante a hora ou duas que passei com ela, falamos principalmente dele. Ela repetiu o veredicto dado por todos que realmente o conheciam: “Tão simples e natural, tão gentil e alegre, capaz de ter prazer em bagatelas. Ele era um homem de coração simples” Um brincalhão, certamente, mas suas brincadeiras nunca eram cruéis, nunca mais do que uma simples brincadeira. Muitas vezes trazia um amigo para jantar no *Bär* nos velhos tempos, e ela tinha uma mesa pronta para ele em uma sala privada ou na parte de trás do jardim, para que ele não se preocupasse com os visitantes. – “Ele nunca dava muita importância a si mesmo. Ele às vezes entrava para nos desejar bom dia se ele estivesse passando por perto, e se nós estivéssemos muito ocupados ele faria uma piada sobre se sentar e divertir-se, ajudando-nos a cortar os legumes para o jantar. Só o que ele não podia suportar a formalidade da sociedade, ou ter que usar suas roupas formais. Não o vejo há vários anos. A última vez foi em setembro de 1889, quando ele fez uma visita rápida ao *Bär*. Estava muito irritado ao descobrir que três pinheiros haviam sido cortados perto da casa onde costumava alojar-se, achando que a poesia da vista tinha sido prejudicada, e ele disse que nunca mais iria ficar no lugar novamente. Que coração caloroso ele tinha! Ele gostava de conhecer todos os habitantes do bairro e se sentia orgulhoso de sentir que todos os homens, mulheres e crianças que conhecera em seus primeiros passeios de manhã trocavam saudações com ele. Pedi seu autógrafo na última vez em que ele esteve aqui. Você vai gostar de ver o que ele escreveu; e meu velho amigo mandou trazerem o álbum em que o mestre escrevera:

‘Johannes Brahms J.B.

Um belo dia,

Na bela Baden,

No querido Bär”

6.2 Obras para piano solo de outros compositores apresentados por Brahms em Concertos públicos e privados.

O seguinte catálogo de obras foi retirado do livro “*Johannes Brahms als Pianist und Dirigent*” de Renate e Kurt Hoffmann. Transcrevemos aqui as obras para piano solo mais representativas (foram excluídas obras de música de câmara) e especificadas, pois foram encontrados vários registros de obras não especificadas nos programas, como por exemplo, quando figuram somente como “Bach: Prelúdio e Fuga” (HOFMANN, 2006: 43). Essas obras não nomeadas foram incluídas somente em casos nos quais foram os únicos registros encontrados de seus respectivos compositores.¹⁹⁷

Johann Sebastian Bach

- Concerto para 2 pianos em dó maior, BWV 1061;
- Concerto para 3 pianos em ré menor, BWV 1064;
- Seleção de Prelúdios e Fugas não especificados (por muitas vezes Brahms executava os prelúdios e as fugas separando-os como obras individuais);
- Fuga em lá menor, BWV 543;
- Fantasia cromática e fuga, BWV 903;
- Tocatta e fuga em ré menor (supostamente BWV 565);
- Tocatta em fá maior, BWV 540;
- Fantasia em sol maior, BWV 572;
- Prelúdio (Fantasia) em dó menor, BWV 921.

Wilhelm Friedman Bach

- Sonata (não especificada)

Ludwig van Beethoven

- Sonata em mi bemol maior, Op. 27 n°1;
- Sonata em sol maior, Op. 32 n° 1;

¹⁹⁷ A presente lista segue a ordem alfabética dos sobrenomes dos compositores.

- Sonata em dó maior, Op. 53 (Waldstein);
- Sonata em fá maior, Op. 54;
- Sonata em dó menor, Op. 111.
- 32 Variações em dó menor, WoO. 80;
- Variações em mi bemol maior, Op. 35 (Eroica);
- Andante Favori, WoO. 57;
- Fantasia em sol menor, Op. 77;
- Concerto nº 4 para piano e orquestra, em sol maior, Op. 58;
- Concerto nº 5 para piano e orquestra, em mi bemol maior, Op. 73 (Imperador);
- Fantasia coral Op. 80;

Frederic Chopin

- Concerto nº 1 para piano e orquestra, em mi menor, Op. 11;
- Noturno (não especificado);
- Polonaise em lá maior, Op. 40 nº 1;
- Polonaise em lá bemol maior, Op. 53.

Muzio Clementi

- Sonata em si bemol maior (não especificado o número de Opus);
- Sonata em si menor (não especificado o número de Opus).

François Couperin

- Rondo (obra não especificada)

Theodor Döhler

- Fantasia sobre temas da ópera Guilherme Tell de Rossini.

Louis Ehlert

- Etüde (estudo não especificado).

Joseph Haydn

- Sonata (não especificada).

Henri Herz

- Bravourstück (estudo não especificado).

Franz Liszt

- Sonata em si menor.

Edward Marxsen

- Capriccio (não especificado).

Charles Mayer

- Air Italien, Op. 76;
- Estudo (estudo não especificado de seus “6 Grandes Etudes-Fantasies Op. 100”).

Felix Mendelssohn

- Seleção não especificada de Canções sem Palavras;
- Concerto nº 2 para piano e orquestra, em ré menor, Op. 40;
- Capricho Brilhante para piano e orquestra, Op. 22.

Ignaz Moschelles

- Concerto nº 8 para piano e orquestra, em ré maior, Op. 96.

Wolfgang Amadeus Mozart

- Concerto em ré menor para piano e orquestra, Kv. 466.

Domenico Scarlatti

- Capricen (seleção de sonatas não especificadas).

Ludwig Schuncke

- Sonata em sol menor, Op. 3.

Franz Schubert

- Sonata em lá menor, Op. 42;
- Sonata em ré maior, D. 850;
- Sonata em sol maior, Op. 78;
- Sonata em si bemol maior, D. 960;
- Marcha Op. 121;
- Improviso em fá menor, D. 935, n° 4;
- Adagio em mi maior, D. 612;
- Allegro (provavelmente a primeira peça das Klavierstücke D. 946);

Clara Schumann

- Romance Op. 21 n° 1

Robert Schumann

- Sonata em fá sustenido menor, Op. 11;
- Sonata em fá menor, Op. 14 ('Concerto sem orquestra');
- Cânon em si menor (provavelmente o n° 5, *nicht schnell*, da obra '6 Studien in kanonischer Form für Orgel oder Pedalklavier, Op. 56');
- Kreisleriana Op. 16;
- Fantasia Op. 17;
- Estudos Sinfonicos Op. 13;
- Davidsbündlertänze Op. 6;
- Fantasiestücke Op. 12;
- Romance Op. 28 n° 2;

- Tocatta Op. 7;
- Nachtstücke Op. 23;
- Etüden nach Paganini Op. 10.
- Concerto para piano e orquestra Op. 54;
- Allegro para piano e orquestra Op. 134;

Sigmund Thalberg

- Grande Fantasia sobre temas da opera Norma, de Bellini, Op. 12;
- Fantasia sobre temas da opera Don Juan Op. 14;
- Andante final de 'Lucia de Lamermoor', Op. 44.

Carl Maria von Weber

- Sonata em ré menor, Op. 49.

6.3 DVD contendo os exemplos em áudio e vídeo utilizados na tese.