

A Flexibilidade de tempo em Brahms: relatos de contemporâneos e análise de duas gravações históricas de seu *Concerto nº 1 op. 15* para piano e orquestra

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Luiz Guilherme Pozzi
USP – guilhermepozzi@yahoo.com

Eduardo Henrique Soares Monteiro
USP – ehsmonteiro@hotmail.com

Resumo: Este artigo trata de flexibilidade de tempo e alterações de andamento em obras de Brahms. A pesquisa foi baseada em testemunhos de contemporâneos e em relatos do próprio compositor encontrados em várias fontes, sobretudo em *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, editado por MUSGRAVE e SHERMAN. Foram analisadas e comparadas duas gravações de seu *Concerto nº 1*. Concluiu-se que segundo o ideal musical de Brahms a execução dessa obra requer alterações de andamento que não são indicadas na partitura.

Palavras-chave: Brahms. Performance pianística. Flexibilidade do tempo. Concerto nº 1 op. 15.

Title of the Paper in English Tempo Flexibility in Johannes Brahms: Historical Testimonies and Analysis of Two Recordings of his First Concerto op. 15 for Piano and Orchestra

Abstract: This paper discusses the flexibility and tempo changes in works of Brahms. The research was based on the testimony of contemporary and in accounts by the composer himself found in various sources, especially in *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, edited by MUSGRAVE and SHERMAN. Two historical recordings of the *Piano Concerto No 1* have been analyzed and compared. As a conclusion we could ascertain that Brahms's musical ideal assumes tempo alterations in that piece that are not indicated in the printed score.

Keywords: Brahms. Piano Performance. Tempo flexibility. Piano concerto nº 1 op. 15.

Relatos de contemporâneos

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. ¹(KRAVITT, 1973: 497)

Brahms (1833–1897) era um ferrenho crítico de interpretações sem flexibilidade ou, como costumava dizer, ‘sem nuances’ (SHERMAN, 1997: 464) que por vezes eram dadas às suas obras. 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 lá² (STANFORD *apud* MUSGRAVE; SHERMAN [ed.], 2003: 233).


O próprio compositor escrevera a um amigo relatando que ao reger obras novas “não consigo transmitir à orquestra os acelerandos e ralentandos para expressar paixão ou tranquilidade”³ (MOSER *apud* SHERMAN, 1997:475). O próximo relato, de Fanny Davies, pianista inglesa, aluna de Clara Schumann, muito bem inserida no círculo de amizades de Brahms, tendo realizado várias estreias de suas obras na Inglaterra, inclusive a das sonatas para violino, juntamente com Joachim, nos descreve como Brahms interpretava/compreendia certos sinais, que atualmente são normalmente percebidos 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 empobreça-la, tornando o tempo em um compasso metronômico⁴ (MUSGRAVE; SHERMAN [ed.], 2003: 172).

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

Brahms em seus últimos anos, bem como seus seguidores, tendem a exagerar tempo do adágio. Os tempos parados e tédios 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 forma⁵ (KRAVITT, 1973: 516).

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 alargar a pontuação se torna aparente... Brahms toca a semínima pontuada com seu valor exato apenas uma vez, no compasso 38. Essa característica 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 curto⁶ (BERGER; NICHOLS, 1994: 27).

Especificamente sobre o *Concerto n° 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 contou 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 nota⁷ (MUSGRAVE; SHERMAN [ed.], 2003: 6).

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”⁸ (HENSCHEL *apud* SHERMAN, 1997: 463).

As Gravações do Concerto n° 1 para piano e orquestra.

Apesar de não ser um grande admirador do metrônomo, Brahms fez uso de marcações metronômicas algumas vezes. Supostamente para fins de ensaio, Brahms deixou uma única indicação de metrônomo na introdução de seu *Concerto n° 1*: $\downarrow = 58$. Tal marcação nunca foi publicada, porém se encontra anotada no autografo (SHERMAN, 1997:465).

No presente estudo foram analisadas duas gravações do primeiro movimento do *Concerto n° 1* no que se refere à flexibilidade e alterações de andamento. Foram escolhidas gravações de dois pianistas alemães que foram alunos de pianistas que tocaram os concertos sob a regência de Brahms, Eugen D’Albert (1864–1932) e Emil von Sauer (1862–1942). A primeira gravação (recentemente descoberta⁹) 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) “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 gravações¹⁰. 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 privada¹¹ 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.

As gravações apresentam várias alterações significativas de tempo¹² apesar de na partitura estarem indicadas apenas quatro mudanças depois da indicação *Maestoso* que aparece no início da obra: *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). É interessante constatar alguns pontos em comum nas duas gravações: Ambas reduzem consideravelmente o 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 está naquele que se inicia no compasso 341: aqui há um diálogo entre orquestra e piano na forma de pergunta e resposta onde as ‘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 1.

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



The image shows a musical score for piano, measures 355 to 361. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 355-357) has a tempo marking of $\text{♩} = 46$ and an *accelerando* marking. The second system (measures 358-360) has a tempo marking of $\text{♩} = 52$, a *ritardando* marking, and a tempo marking of $\text{♩} = 42$. The third system (measures 361) has a tempo marking of $\text{♩} = 52$, a *poco f* marking, a *dim.* marking, and a *ritardando* marking. The first system is marked with a '355' and the third system with a '361' and a 'I'.

Exemplo 1: Trecho descrevendo a execução de Alfred Hoehn. As indicações metronômicas e de mudanças de andamento foram aferidas e anotadas pelo autor.

A título de comparação, 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. Pode-se conjecturar que essas gravações se inserem em uma tradição que remetem ao próprio compositor.








Curiosamente, ao analisar outras três gravações históricas que estão entre os primeiros registros fonográficos da obra (do pianista Artur Schnabel com o regente George Szell, de Vladimir Horowitz com Arturo Toscanini e de Wilhelm Backhaus com Adrian Boult, realizadas em 1932, 1935 e 1938 respectivamente), este autor observou que as mesmas não primavam por alterações de tempo/andamento. Notou-se ainda que esses registros são tocados em um tempo geral mais rápido que as outras gravações consultadas.

Tabela comparativa

Abaixo, na Tabela 1, foram anotadas as mais significativas mudanças de tempo detectadas nas duas gravações selecionadas para esse estudo. Quando se encontra o sinal $\text{♩} = X$, deve-se entender um pulso regular; quando se encontra o sinal $\text{♩} \cong Y$, deve-se entender uma pulsação elástica em torno do valor apresentado; quando se encontra o sinal $\text{♩} \cong$

$X \leftrightarrow Y$, 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 se encontrar o sinal $\text{♩} = X \rightarrow Y$, deve-se entender como 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

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: $\text{♩} \cong 55$
Compasso 67 (Parte orquestral)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} = 49$ Albert/Ney: $\text{♩} \cong 52 \leftrightarrow 56$
Compasso 82 (Parte orquestral)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} = 38$
Compassos 87 – 90 (Parte orquestral)		Albert/Ney: $\text{♩} = 52-42$
Compasso 91 (Entrada do piano)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} \cong 43$ Albert/Ney: $\text{♩} \cong 38 \leftrightarrow 43$
Compasso 110 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} = 50 \rightarrow 46$ Albert/Ney: $\text{♩} = 43 \rightarrow 50$

Compasso 131 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} \cong 42$ Albert/Ney: $\text{♩} \cong 48$
Compasso 157 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} \cong 36 \leftrightarrow 40$ Albert/Ney: $\text{♩} \cong 35 \leftrightarrow 39$
Compasso 166 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} \cong 42 \leftrightarrow 45$ Albert/Ney: $\text{♩} \cong 37$
Compassos 172-176 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} = 45 \rightarrow 36$ Albert/Ney: $\text{♩} \cong 32$
Compasso 192 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} \cong 38$ Albert/Ney: $\text{♩} = 45$
Compasso 199 (Orquestra e piano)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} \cong 30$ Albert/Ney: $\text{♩} \cong 30$
Compasso 226 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} \cong 55$ (oscilando entre 52 e 58) Albert/Ney: $\text{♩} \cong 55$
Compasso 255 (Parte orquestral)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} \cong 46$ Albert/Ney: $\text{♩} = 54$
Compasso 261 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} \cong 40$ Albert/Ney: $\text{♩} = 54$
Compasso 278 (Parte do piano)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} \cong 55$ (oscilando entre 52 e 58) Albert/Ney: $\text{♩} \cong 55$
Compasso 341 (Parte orquestral)		Fiedler/Hoehn: $\text{♩} = 40$ Albert/Ney: $\text{♩} = 47$





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
Compasso 355 (Parte do piano)		*Fiedler/Hoehn: ♩=46→52→42→51 * 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

Tabela 1: 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).

Considerações Finais

Baseando-se em testemunhos históricos de músicos contemporâneos de Johannes Brahms e em relatos do próprio compositor, pôde-se constatar que a flexibilidade de tempo era uma constante em suas execuções de suas obras. Procurou-se evidenciar e salientar tais alterações de andamento através da análise de duas gravações selecionadas, cujos pianistas foram alunos de intérpretes que executaram esse obra sob a regência do próprio compositor. Na consulta a gravações realizadas nos últimos 60 anos, constatou-se que a flexibilidade na execução se encontra em quase todos esses registros, porém de maneira geral, de forma mais sutil e menos extremada. Essa constatação as insere em uma tradição que remete ao próprio compositor. Curiosamente, três gravações históricas, que estão entre os primeiros registros fonográficos da obra, não primam por alterações de tempo/andamento e executam esse primeiro movimento em um tempo geral mais rápido que as outras gravações consultadas.

Esse tipo de estudo, que leva em consideração 1) as práticas interpretativas comuns ao compositor e a seus contemporâneos – conservadas através de registros históricos, 2) a notação e o estilo do autor – objeto de estudo de musicólogos de respeito, e 3) as escolhas interpretativas realizadas por músicos de reconhecido renome no meio artístico internacional, é determinante na construção da interpretação de uma obra. Esse procedimento pode se

constituir, mesmo não empregando necessariamente a mesma metodologia, em uma importante ferramenta para se alcançar uma interpretação que pode ser considerada de excelência. Essa abordagem não se restringe a questões relativas a andamento, e pode ser estendida a todos os parâmetros relacionados à interpretação musical, servindo de embasamento para que o intérprete tenha subsídios para realizar suas escolhas.

Referências:

- BEHIND THE NOTES. Concerto n° 1, op. 15. Johannes Brahms (compositor). Alfred Hoehn (intérprete, piano), Max Fiedler (intérprete, regente). Orquestra Filarmônica de Berlim. Arbiter, 2012. CD. Gravação de 1936.
- 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.
- BRAHMS, J. *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.]. Partitura publicada.
- BRAHMS: PIANO CONCERTOS. Johannes Brahms (compositor). Wilhelm Backhaus (intérprete, piano). Adrian Boult (regente). Orquestra Sinfônica da BBC. Londres: EMI, 1997. CD. Gravação de 1932.
- CONCERTO n° 1, op. 15. Johannes Brahms (compositor). Elly Ney (intérprete, piano). Herbert Albert, (intérprete, regente). Orquestra Nacional de Mannheim. Gravação privada realizada em 17 de abril de 1962, durante um concerto do Festival Brahms de Tutzing, na Alemanha.
- EVANS, A. *Behind the Notes: Brahms Played by His Colleagues and Pupils*. © 2012. Arbiter. Encarte de CD.
- 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.
- MUSGRAVE, M.; SHERMAN, B. D. (Ed.) *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SCHNABEL: MAESTRO ESPRESSIVO. v.2. Johannes Brahms (compositor). Artur Schnabel (intérprete, piano). George Szell (regente). Orquestra Filarmônica de Londres. Hamburgo: The International Music Company, 2001. CD. Gravação de 1938.
- SHERMANN, Bernard. Tempos and Proportions in Brahms: Period Evidence. *Early Music*, Oxford University Press v. 25, n. 3, p. 462 – 477, 1997.
- THREE LIVE BRAHMS CONCERTO PERFORMANCES. Johannes Brahms (compositor). Vladimir Horowitz (intérprete, piano). Arturo Toscanini (regente). Orquestra Filarmônica de Nova Iorque. Northumberland: Appian Publications & Recordings, 2000. CD. Gravação de 1935.

- Aplicativos para Smartphone:

Metrônomo Steinway versão 1.1.4 para Iphone Apple. © 2010, Steinway Musical Instruments, Inc.

¹ 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.*


² 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.

³ 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.*

⁴ 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.*

⁵ 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."*

⁶ 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.*

⁷ 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.*

⁸ 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.*

⁹ 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).

¹⁰ De regentes que travaram contato com Brahms só se conhecem gravações de Max Fiedler e de Felix Weingartner.

¹¹ 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 os direitos autorais da gravação. Gostaríamos de agradecer ao Sr. Klingenberg por compartilhar esse precioso registro.

¹² 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. Portanto as indicações metronômicas apresentadas na tabela são valores aproximados.