UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ERIKA MARIA RIBEIRO

Aspectos interpretativos da
Sonata op. 110 de
Beethoven

São Paulo
2009

ERIKA MARIA RIBEIRO

**Aspectos interpretativos da
Sonata op. 110 de
Beethoven**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro.

São Paulo
2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicações e Artes

Departamento de Música - CMU

A dissertação:

“Aspectos interpretativos da Sonata op. 110 de Beethoven”

Elaborada por:

Erika Maria Ribeiro

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pela Escola de Comunicações e Artes e homologada pelo Conselho para Graduandos e Pesquisa como requisito parcial à obtenção do título MESTRE EM MÚSICA.

São Paulo, 09 de Março de 2009.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro (Orientador e Presidente)

Prof. Dr.

Prof. Dr.

AGRADECIMENTOS

São devidos,

Ao querido mestre Eduardo Monteiro, por sua intensa dedicação a todas as etapas deste trabalho, assim como pela grande inspiração e admiração que desperta tanto como músico quanto como ser humano.

A minha família, pelo interesse e incansável apoio, sempre.

A Tatiana Parra, pela amizade e suporte essenciais para a conclusão desta dissertação.

Aos amigos Irineu Franco Perpétuo e Mariel Zasso, pela valiosa ajuda que recebi ao longo da elaboração deste trabalho.

Aos demais amigos e professores, que colaboraram com informações valiosas ao longo do período de meu amadurecimento enquanto pesquisadora, e com os quais pude compartilhar as dificuldades ao longo do curso de mestrado: João Vidal, Luciana Sayure, Prof. Flávia Toni, Prof. Gilberto Tinetti, Prof. Mordehay Simoni, Mariana Jelen, Carlos Manoel Pimenta Pires e Pedro Gobeth.

A Margaret Chilemmi responsável por orientações de outra natureza.

A todos que contribuíram direta ou indiretamente para a conclusão desta dissertação.

RESUMO

Especialmente a partir do século XX, o interesse em entender como de fato se executava a música do período clássico cresceu consideravelmente. Isso porque, intérpretes e estudiosos em geral, ao se darem conta do distanciamento histórico entre executante e compositor, assim como da multiplicidade dos procedimentos instrumentais que agregaram tradições das mais diversas, sentiram necessidade de uma área de estudo que fosse destinada a essa reflexão.

Portanto, este trabalho pretende, em primeiro lugar, realizar um breve estudo de alguns dos principais aspectos que fundamentam a interpretação das obras do período clássico, dentro do campo das práticas interpretativas, tais como: articulação, fraseado, dinâmica, tempo, ritmo, uso do pedal, etc. Serão abordados também conhecimentos sobre Beethoven, seus manuscritos, e as primeiras edições de suas sonatas, assim como informações sobre os instrumentos de época. Em seguida, todos esses critérios serão aplicados à interpretação da Sonata op. 110 de Beethoven.

Acreditamos que este procedimento nos possibilitará a construção de uma interpretação criteriosa, convincente, que seja respaldada historicamente e, ao mesmo tempo, atual.

Palavras chave:

Beethoven, práticas interpretativas, classicismo, interpretação, piano.

ABSTRACT

Particularly since the twentieth century, the concern in understanding how the repertoire of the classical period was truly performed grew extensively. This happened because interpreters and scholars in general, while realize the distance between performer and composer as well as the large amount of instrumental procedures that caused multiple traditions, felt need of an area of study designed for this kind of reflection.

Therefore, this volume aims, in first place, conduct a brief study of some key issues that underlie the understanding of works from the classic period, within the field of the performance practices like: articulation, phrasing, dynamics, choice of tempo, rhythm, use the pedals, etc. Will be addressed also knowledge about Beethoven, manuscripts and first editions of his piano sonatas, as well as some information about the instruments of that time. Then, these criteria will be applied to the interpretation of Beethoven's Sonata op. 110.

We believe that this procedure will allow the construction of a careful, credible, historically founded and, at the same time, actual performance.

SUMÁRIO

Sumário	vii
----------------	-----

Introdução	1
-------------------	---

Capítulo I

Considerações preliminares

1.1 A Partitura	
1.1.1 A escrita musical e o estilo clássico	04
1.1.2 Manuscritos e edições das 32 Sonatas para Piano	07
1.2 Beethoven (1770-1827)	
1.2.1 O compositor e sua última fase	10
1.2.2 Últimas Sonatas	13
1.3 O Pianoforte	
1.3.1 A evolução dos instrumentos da época e suas consequências musicais	17
1.3.2 Beethoven e os instrumentos de sua época	19

Capítulo II

Principais aspectos das Práticas Interpretativas do Período Clássico

2.1 Articulação e toque	
2.1.1 Introdução	24
2.1.2 Fundamentos da Articulação	25
2.1.3 Tipos de toque	27
2.1.4 A Ligadura	31
2.1.5 As diferentes representações do staccato: ponto, cunha e traço	35
2.2 Dinâmica	
2.2.1 A dinâmica como elemento característico do estilo clássico	36
2.2.2 A dinâmica do período clássico realizada no instrumento moderno	37
2.2.3 Os diferentes tipos de dinâmica e sua interpretação	38
2.2.4 Dinâmica de terraço versus dinâmica graduada	40
2.2.5 A dinâmica em Beethoven	42
2.3 Tempo	

2.3.1	Escolha do Andamento	45
2.3.2	Grupos básicos de tempo	48
2.3.3	O tempo em Beethoven	55
2.3.4	O impacto do metrônomo	57
2.3.5	Problemas relativos à metronomização em Beethoven	58
2.4	Pedalização	
2.4.1	Os primeiros pedais	62
2.4.2	O uso do pedal no Classicismo	65
2.4.3	O pedal em Beethoven	72
 Capítulo III Sonata op. 110 		
3.1	Primeiro Movimento: <i>Moderato cantabile molto espressivo</i>	
3.1.1	Características formais	79
3.1.2	Aspectos Gerais	81
3.1.3	Exposição	86
3.1.4	Desenvolvimento	92
3.1.5	Reexposição	94
3.1.6	Coda	97
3.2	Segundo Movimento: <i>Allegro Molto</i>	
3.2.1	Aspectos gerais	98
3.2.2	Scherzo	103
3.2.3	Trio	106
3.2.4	Coda	107
3.3	Terceiro Movimento	
3.3.1	Aspectos gerais	108
3.3.2	Andante ma non troppo - Recitativo	109
3.3.3	Arioso dolente	114
3.3.4	Fuga	119
3.3.5	Arioso II	123
3.3.6	Fuga II à Conclusão Final	126
 Conclusão		 132
 Referências Bibliográficas e discografia		 134
 Anexos		 138

INTRODUÇÃO

Questões que envolvem a execução pianística de uma obra sempre fizeram parte do meu cotidiano de intérprete, e ocuparam minhas reflexões. A compreensão das indicações deixadas pelos compositores e o conhecimento das práticas utilizadas pelos próprios e seus contemporâneos invariavelmente se mostraram indispensáveis para o estudo e a construção de uma interpretação musical correta e convincente.

Porém, sabe-se que, muitas vezes, no aprendizado do piano, essas questões fundamentais são tratadas de forma muito intuitiva. Embora a intuição e o chamado ‘bom gosto’ sejam importantes, no trabalho do executante, é capital que este tenha um conhecimento histórico das práticas referentes ao repertório que está trabalhando, a fim de que conheça verdadeiramente o significado dos símbolos, e possa chegar a sua própria concepção, interpretando de fato o texto musical.

Para isso, é necessário o desenvolvimento de uma consciência estilística sofisticada, pois as convenções de cada período são diferentes, muitas vezes mais díspares do que imaginamos à primeira vista. Isto se revela uma tarefa difícil, pois o conhecimento existente para este assunto é vasto e complexo, e frequentemente desperta controvérsias. Além disso, a própria natureza da performance musical, sempre encorajou a diversidade e a variedade na interpretação (Brown, 1999, p. 2).

Atualmente, uma interpretação que não contemple um mínimo de fundamentação histórica é dificilmente aceita. Não obstante, o século XXI impõe uma adaptação da prática histórica aos tempos atuais. Assim, o conceito ideal seria o que Robert Donington (1989, p. 61) define como ‘autenticidade essencial’, ou seja, a utilização do conhecimento musical de determinado estilo aplicado ao instrumento atual, seja ele moderno ou de época.

É importante lembrar que este é um conceito relativamente novo. Isto porque, particularmente no período romântico, o texto musical em geral continha inúmeras intervenções e modificações de marcas de expressão, como ligaduras e dinâmicas.

A hipótese das recomendações dos editores serem possivelmente incompatíveis com os instrumentos e práticas do século XVIII não era nem ao menos cogitada, e as partituras acabavam por expressar muito pouco da escrita original da música deste século (Vidal, 2002, p. 127).

Foi sobretudo a partir dos anos 50, que se pode contar com as edições ‘*Urtext*’¹, que passavam a apresentar aquela que seria a versão mais próxima das intenções do compositor,

¹ A palavra alemã *Urtext*, significa ‘texto verdadeiro’.

sem correções ou adições de indicações expressivas (Rosenblum, 1988, p. xiii). Este foi sem dúvida um passo importante, mas não definitivo. Logo se descobriu que não bastava somente possuir uma edição ‘limpa’ e confiável: era preciso também saber lê-la, principalmente no que se refere às suas intenções musicais subjacentes (Vidal, 2002, p. 128).

Certamente é uma vantagem possuir uma partitura que não contenha as interferências de um editor do século XIX. Porém, poucos sabem hoje em dia como realmente interpretar esses textos, como afirma Davidson:

É geralmente verdade que, com o advento das edições *Urtext* (...) interpretações de uma mesma composição do período clássico têm se inclinado a tornar cada vez mais idênticas² (2004, p. 1).

O campo de estudo das práticas interpretativas³ estuda o processo que existe entre a notação e a execução musical. Embora muitas vezes não haja respostas definitivas, o exame crítico dos aspectos fundamentais da interpretação oferece uma nova perspectiva para problemas que têm sido objeto da discussão de especialistas da área. Além disso, estimulam intérpretes a reavaliar sua abordagem para um repertório que consideram familiar (Brown, 1999, p. 5).

Por exercerem papel básico na formação musical de qualquer pianista, as sonatas de Beethoven são constantemente visitadas por intérpretes em fase de formação que, por vezes, podem empreender leituras equivocadas no que diz respeito à articulação, dinâmica, tempo e pedalização. Especialmente na última fase, as obras de Beethoven exigem ainda do intérprete uma ‘extrema maturidade emocional e sensibilidade formal’⁴, como afirma Davidson (2004, p. 129).

Dessa forma, esta pesquisa estará enriquecida pelo resgate de referências musicais históricas, práticas, e estilísticas, que serão usadas na compreensão e interpretação da Sonata op. 110 – obra que por se situar em uma fase de transição, apresenta além de uma compilação das técnicas desenvolvidas no período clássico, um diferente tipo de expressividade, que já aponta ao romantismo.

O presente trabalho foi dividido em três partes. O capítulo que segue esta introdução trata questões preliminares do estudo da Sonata op. 110. Inicialmente, traçaremos um painel sobre a escrita musical no período clássico, com ênfase nos manuscritos e primeiras edições das Sonatas de Beethoven. Depois, falaremos sobre a última fase de Beethoven, e suas últimas

² No original: “It is generally true that with the advent of the *Urtext* editions (...) interpretations of the same composition from the Classical period have been inclined to become increasingly standardized”.

³ Tradução do termo inglês *Performance Practices*.

⁴ No original: “These masterpieces make extraordinary demands on the pianist’s emotional maturity and formalistic sensivity.”

sonatas. Por fim, abordaremos a evolução dos instrumentos da época e suas consequências musicais, destacando os instrumentos com os quais o próprio compositor tomou contato.

No segundo capítulo, os principais referenciais teóricos utilizados na pesquisa serão estudados, compilados e organizados em quatro principais tópicos: dinâmica, articulação, tempo e pedalização. Foram utilizados trabalhos em práticas interpretativas do período clássico de autores como Sandra Rosenblum (1988), Clive Brown (1999), William Newman (1991), Leonard Ratner (1980) e Frederick Neumann (1993). Em seus trabalhos, estes estudiosos aliam, à sua experiência como instrumentistas, o conhecimento dos tratados do período clássico.

No terceiro e último capítulo, buscaremos aplicar os conhecimentos aprendidos anteriormente para a elaboração de uma interpretação da Sonata op. 110. Com esta finalidade, a execução da obra ao piano apontou as principais dificuldades da peça, assim como possibilitou também a descoberta de possíveis caminhos para sua interpretação. Somando-se a isso, foram consultadas algumas gravações da obra realizadas por pianistas consagrados, com o intuito de identificar como a prática atual responde às indicações deixadas por Beethoven.

É importante ressaltar que nosso estudo não se concentrará na descrição de procedimentos, porém irá apontar as principais questões às quais os intérpretes se defrontarão ao executar a Sonata op. 110. Conhecimentos sobre as técnicas de pedalização, ou a aplicação de diferentes tipos de toque ao teclado, por exemplo, são assuntos que resultariam em um outro tipo de trabalho, que inclusive, já foi feito por muitos autores.

Após a conclusão e as referências bibliográficas seguem-se os anexos I e II. O primeiro agrupa a edição *Urtext* da Editora G. Henle Verlag adotada para o estudo da Sonata, e o outro uma versão do manuscrito do terceiro movimento da op. 110, retirado do site da Beethovenhaus de Bonn.

1.1 A PARTITURA

1.1.1 A escrita musical e o estilo clássico

Durante a segunda metade do século XVIII, a mudança do estilo musical aos poucos exigiu que os compositores incluíssem em suas partituras um grande número de indicações destinadas à performance. Tais recomendações se referiam principalmente a aspectos relacionados a contrastes sonoros circunscritos a regiões menores, maior flexibilidade de agógica, nuances mais definidas, etc. Estas indicações serviam de guia aos intérpretes que desejassem estar a par da ‘expressão acurada dos sentimentos e paixões em todas suas sutilezas e nuances refinadas’⁵ (Kirnberger in Sulzer, 1771-1774, p. 109 *apud* Rosenblum, 1988, p. 16).

O detalhamento nas intenções musicais foi muito importante para que esta música se destacasse das práticas realizadas até o período barroco, onde, na maioria das vezes, os contrastes se davam em larga escala.

Dessa forma, as indicações de dinâmica, articulação, tempo e, posteriormente, também as de pedal, se tornaram parte inerente do estilo clássico. Schulz se refere a estes aspectos ressaltando que ‘os poucos símbolos com os quais o compositor descreve a execução de notas ou frases’ como ligaduras, pontos, *forte* e *piano*, etc. ‘devem ser observados o mais corretamente possível, pois, para certos movimentos, são tão essenciais quanto às próprias notas (...)’⁶ (Schulz in Sulzer, 1771-1774, p.1252-1255 *apud* Rosenblum, 1988, p. 16).

A evolução da notação musical foi também influenciada pela considerável expansão das editoras de música ao final do séc. XVIII e início do XIX. Estas disseminaram um grande número de publicações abrangendo tanto o público amador – que se tornava cada vez maior, pois estava em voga na época possuir um piano para uso doméstico – quanto o profissional. Este fato acabou por diversificar o tipo das execuções que eram feitas até então. Cada vez se tornava mais raro que os intérpretes tomassem contato com os manuscritos, ou com os compositores, de forma que estes últimos não tinham mais controle sobre quem executava sua música (Rosenblum, 1988, p. 17). Deste modo, o desenvolvimento de uma edição precisa, que contivesse indicações destinadas à execução musical, se consolidou como uma das únicas oportunidades para orientar os intérpretes da época.

⁵ No original: “the accurate expression of the feelings and passions in all their particular shadings and fine nuances”.

⁶ No original: “the few signs with which the composer describes the execution of single notes or phrases’... ‘must be observed as exactly as possible because for certain movements they are as essential as the notes themselves (...)”.

A evolução das edições e sua interpretação

Posteriormente, na primeira da metade do século XIX, houve uma grande mudança nas práticas musicais, que culminou com o que comumente conhecemos como romantismo (Rosenblum, 1988, p. 17). Durante esse período, as publicações do repertório clássico foram revisadas por músicos de renome que, com as necessidades do público em mente, tentavam ‘aproximar’ o texto original adicionando mais informações para a execução. Alguns tentavam ainda ‘adequar’ as obras do período clássico às práticas comuns em seu tempo, pois as consideravam incompletas no que se refere às indicações expressivas. Keller afirma que Czerny teria sido o provável precursor dessas edições ‘instrutivas’, pois publicou em 1837 algumas peças de Bach para o teclado, adicionando dinâmicas, dedilhados, indicações de tempo e articulação, além de recomendações gerais para a performance (1973, p. 108).

Entretanto, era raro que estes ‘editores-intérpretes’ estivessem realmente preocupados com as práticas originais de execução do repertório clássico. A possível incompatibilidade de suas recomendações com os instrumentos utilizados anteriormente não era cogitada, sendo suas intervenções feitas frequentemente sem o cuidado devido (Rosenblum, 1988, p. 17). Na maioria das vezes não havia ainda qualquer diferenciação entre as indicações deixadas pelo compositor e os acréscimos editoriais, Keller afirma:

O constante aumento em número e interesse de músicos amadores demandou toda a espécie de edição, com dedilhados completos, e indicações para a performance de todo o tipo, e o negócio de suprir [partituras] com esses adornos continuou crescendo até o fim do século. Na literatura, as edições escolares de clássicos com comentários eram usadas somente nas escolas (...), porém as edições originais podiam ser encontradas em casa, as quais as pessoas podiam consultar se estivessem procurando prazer ao invés de instrução. Na música, entretanto, as edições revisadas e editadas substituíram as originais ao decorrer do século XIX (...) ⁷ (Keller, 1973, p. 107).

Atualmente, o julgamento imposto a esse tipo de edições é muito negativo. Entretanto, é importante lembrar que essas publicações possuíam significado para sua geração de intérpretes, que eram dotados de conceitos diferentes dos nossos (Keller, 1973, p. 108). Conceitos estes, que nos revelam uma tradição de performance anterior, que, por vezes, pode conter informações interessantes.

⁷ No original: “*The constantly increasing numbers and interest of musical amateurs demanded every sort of marked edition, complete with fingerings, and performance indications of every kind, and the business of furnishing these trimmings kept growing up to the end of the century [XIX] (...)* In literature, the schools editions of the classics with commentaries were used only in schools (...) but in the bookcases at home were the unannotated original editions, to which one could turn if he were seeking for enjoyment rather than instruction. In music, however, the edited and revised editions of music had so supplanted the original in the course of the nineteenth century (...)”.

Abaixo, temos um exemplo de como as edições do início do século XX podem apontar para resultados musicais completamente distintos. Seleccionamos algumas edições datadas do início do século passado, comparando o início do terceiro movimento da Sonata op.110:

Ex. 1: Peters (1910)

Ex. 2: Breitkopf & Hartel (1920)

Ex. 3: Augener (1903)

Ex. 4: Litolf (s.d.)

Através desses exemplos, é possível vislumbrar o quanto a prática musical do início do século XX de fato não estabelecia parâmetros para uma só verdade textual. As partituras refletiam primordialmente a visão do revisor e as práticas da época, ao invés do requerido originalmente pelo compositor.

De modo diferente, a tendência que culminou com a consagração das edições *Urtext*, por volta dos anos 50, primava pela recuperação das informações originais de execução e de estilo do repertório clássico (Rosenblum, 1988, p. 18).

Atualmente, há várias edições *Urtext* que clamam para si a autenticidade de suas publicações. Não obstante, é difícil chegar ao que pode ser considerado como o texto autêntico de uma obra. Muitas vezes, fontes determinantes como esboços, autógrafos, cópias usadas para a primeira impressão, primeiras edições, comentários do compositor sobre suas obras, etc. estão perdidas ou são contraditórias. Assim, a conclusão final dependerá principalmente da interpretação que o editor fizer destas fontes, ou da relativa importância dada a cada uma delas (Rosenblum, 1988, p. 18).

1.1.2 Manuscritos e edições das 32 Sonatas para Piano de Beethoven

Dentre todos os compositores do período clássico, Beethoven foi certamente o mais preocupado com a publicação de suas obras. Ele entendia sua importância, assim como primava pelas edições estarem livres de erros, sendo frequentes suas discussões com os editores a respeito, especialmente ao final de sua vida. A carta abaixo foi enviada pelo compositor aos responsáveis pelas edições Breitkopf & Härtel, no inverno de 1809:

...repreendo os senhores de maneira muito severa: por que esta bela edição não está isenta de erros? Por que não [me] enviaram primeiro uma prova, como sempre pedi? Os erros das cópias feitas à mão podem ser facilmente corrigidos por qualquer hábil revisor, embora eu tenha quase certeza de que havia poucos erros ou absolutamente nenhum nas cópias que lhes enviei (...) Revisei os trios e as sinfonias tão a fundo, que depois de correções bem cuidadas, poucos e insignificantes erros teriam sobrado. Estou muito zangado por isso (Silva, 2006, p. 53).

Beethoven foi um dos primeiros compositores a exigir do intérprete um comprometimento maior com as indicações contidas em suas partituras. Assim, diferentemente da tradição barroca, onde a relação entre intérprete e compositor permitia certa liberdade na adição de dinâmicas, articulações e outros caracteres expressivos, estando estes ligados à concepção musical do executante, em Beethoven é necessária uma postura diferente. Ele se coloca como artista, que determina, além da composição musical, também a forma detalhada de como esta deve ser interpretada, desenvolvendo em sua escrita os recursos necessários para orientar a execução. A visão que ele possuía sobre sua obra reflete uma fidelidade à partitura que é uma característica atual. Isto pode ser comprovado na leitura da carta de 1825 que escreve a Karl Holz, sobre a cópia de seu Quarteto op. 132:

... as indicações p etc. têm sido horivelmente negligenciadas e frequentemente, muito frequentemente, inseridas no local errado. Sem dúvida, o [mau] gosto é responsável por isso. Pelo amor de Deus, por favor, faça com que Rampel copie tudo exatamente como está. (...) Às vezes são inseridas intencionalmente depois das notas. Aliás, as ligaduras devem estar exatamente como elas se encontram agora... (Anderson, 1961, p. 1241-1242 *apud* Rosenblum, *Ibid*, p. 17) ⁸.

Portanto, é importante que o intérprete tenha em mente o cuidado que Beethoven tem com suas indicações. Elas muitas vezes sugerem efeitos muito precisos, e a simplificação ou banalização de seus significados pode comprometer o resultado musical. Por isso, antes de se tratar dos aspectos referentes diretamente à execução musical, é essencial descobrir quais as evidências deixadas pelo próprio compositor, ou aquelas que possam ser associadas diretamente a ele. As fontes principais para isso são, naturalmente, os autógrafos, as cartas e as edições publicadas enquanto Beethoven ainda estava vivo.

Mesmo assim as dúvidas são frequentes quando, por exemplo, encontramos diferenças entre o autógrafo e a primeira edição de uma mesma obra. Há sempre certa dificuldade em determinar qual desses documentos merece maior crédito, ou se aproxima mais das intenções originais do compositor (Newman, 1971, p. 22).

Sabe-se que a primeira edição contendo a obra completa de Beethoven para piano foi publicada pela primeira vez em Leipzig, pela editora Breitkopf & Härtel, por volta de 1862-65, e que possuiu ainda um volume complementar datado de 1888 ⁹. Entretanto, normalmente, as sonatas de Beethoven eram publicadas de forma separada logo após sua composição, por diferentes editores da época (Newman, 1971, p. 18-19).

Embora grande parte dos autógrafos das sonatas de Beethoven esteja perdida ¹⁰, alguns fazem parte do acervo da *Beethovenhaus* em Bonn, e estão disponíveis on-line através do site da instituição ¹¹. Neste website constam também primeiras edições da maioria das sonatas, obras camerísticas e orquestrais de Beethoven, todas integralmente digitalizadas, o que facilita imensamente o trabalho do pesquisador atual.

Assim, durante a pesquisa, tivemos acesso ao manuscrito completo do 3º. Movimento da Sonata op. 110 ¹². Segundo informações do próprio site, este documento foi concebido como uma cópia, provavelmente feita de outra previamente existente. O autógrafo completo

⁸ No original: "... the marks p etc. have been horribly neglected and frequently, very frequently, inserted in the wrong place. No doubt haste is responsible for this. For God's sake please impress on Rampel to copy everything exactly as it stands. (...) Sometimes the are inserted intentionally after the notes. For instance, the slurs should be exactly as they are now..."

⁹ PLESSKE, Hans-Martin. Ed. "Breitkopf & Härtel." In *Grove Music Online* [online]. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03920> (accessed March 30, 2009).

¹⁰ Segundo Newman, somente 13 deles sobreviveram (1971, p. 23)

¹¹ www.beethoven-haus-bonn.de

¹² Beethoven-Haus Bonn, Coleção H. C. Bodmer, HCB BMh 2/42

da Sonata op. 110, considerado como a versão final da obra, se encontra em Berlim ¹³. Este último manuscrito contém correções efetuadas na primeira edição impressa da sonata, o que comprova ser a cópia definitiva pretendida por Beethoven.

A primeira edição da Sonata op. 110, publicada por Schlesinger em 1822, também pode ser vista no site ¹⁴. Esta versão é muito similar ao que encontramos hoje nas edições *Urtext*, revelando que sua notação de fato preservou o texto original.

Para a análise da sonata, no terceiro capítulo deste trabalho, adotamos a edição G. Henle Verlag ¹⁵, uma das *Urtexts* mais utilizadas atualmente em todo o mundo. Entretanto, como visto, é fato que esta é igualmente produto da interpretação da notação do compositor por arte de um editor, o que, inevitavelmente, representa um filtro que nos distancia da idéia original.

Um estudo que pode contribuir com informações preciosas sobre a execução das Sonatas para piano de Beethoven, é o tratado elaborado por Carl Czerny intitulado *On the Proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano* ¹⁶. Trata-se de uma importante compilação de escritos sobre sua estreita relação com o compositor, assim como de descrições sobre os aspectos interpretativos de todas as obras para piano de Beethoven.

Czerny tomou aulas de piano com Beethoven por algum tempo durante sua juventude, e obteve grande estima e amizade do compositor praticamente até o final de sua vida. Uma prova disso é um relato escrito por Beethoven onde faz menção ao ‘extraordinário progresso ao pianoforte’ e a ‘maravilhosa memória musical’ de Czerny ¹⁷ (Forbes/Thayer, 1964, p. 391 *apud* Rosenblum, 1988, p. 30). Posteriormente, Carl Czerny se tornou um importante músico de seu tempo, e acompanhou a concepção da maioria das Sonatas para piano de Beethoven executando muitas delas imediatamente após sua composição, muitas vezes sob supervisão do próprio autor, que o requisitou para a estréia de algumas obras importantes, como o 5º. Concerto para piano e orquestra *Imperador*, em 1812, quando Beethoven já não se apresentava em público devido à sua surdez. Czerny foi ainda o responsável por ensinar piano a Karl van Beethoven, estimado sobrinho de seu mestre.

Paul Badura-Skoda, todavia, afirma que não se podem esperar grandes ‘revelações’ vindas dos comentários de Czerny em *On the proper...* (1970, p. 2). Ele explica que o próprio

¹³ Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Seu fac-símile foi publicado pela primeira vez em Stuttgart, em 1967, o qual infelizmente não tivemos acesso.

¹⁴ Beethoven-Haus Bonn, Coleção Jean van der Spek, J. Van der Spek C op. 110.

¹⁵ Ed. Bertha Antonia Wallner, Munique, 1980.

¹⁶ Em português, *Sobre a execução apropriada de todas as obras de Beethoven para piano*. Fac-símile editado por Paul Badura-Skoda. Viena: Universal Edition, 1970.

¹⁷ No original: “his extraordinary progress on the pianoforte (...) his marvelous memory”.

Czerny admite não ter estudado todas as obras com Beethoven, e suas recomendações muitas vezes se revelam inadequadas, especialmente para as peças da última fase.

Apesar disso, Czerny permanece como uma importante testemunha à ‘execução apropriada das obras de Beethoven’, tendo sido responsável pelo estabelecimento de uma tradição, como revela Badura-Skoda:

Num tempo em que as obras de Beethoven eram raramente cultivadas, pois a moda havia tomado outro rumo, Czerny fez muito para assegurar que a tradição beethoveniana não desaparecesse. Ele ensinou seus alunos (entre eles o jovem Franz Liszt) a tocar as obras de Beethoven; organizou concertos privados dedicados exclusivamente a essas obras; e fez excelentes transcrições a duas e a quatro mãos de obras orquestrais e de música de câmara, algumas delas sob a supervisão de Beethoven, que puderam ser amplamente divulgadas desta forma ¹⁸ (1970, p. 1).

1.2 BEETHOVEN (1770 – 1827)

1.2.1 O compositor e sua última fase

Nenhum outro compositor ocupa uma posição tão central na história da música quanto Beethoven. Ele resume o ápice da tradição e dos ideais clássicos, ao mesmo tempo em que representa sua ruptura, ao apontar em direção a um novo conceito musical que seria seguido e desenvolvido por compositores das mais variadas correntes, tais como Schubert, Brahms, Wagner, Schoenberg, Mahler, entre outros. Se o fascínio que Beethoven provocou nas gerações posteriores foi construído basicamente a partir de sua imagem heróica e revolucionária, no século XX foi demonstrado também o alcance universal de seu legado, como afirma Kinderman:

Sua visão incansável e ampla de uma obra de arte reflete uma postura estética essencialmente cosmopolita e moderna ¹⁹ (1995, p. 1).

A divisão da produção musical de Beethoven em três períodos é um costume que remonta ao século XIX. Segundo o Dicionário Grove, esta proposta foi feita pela primeira vez em 1828, por Johann Aloys Schlosser ²⁰. Entretanto, o verdadeiro responsável por sua

¹⁸ No original: “At a time when Beethoven’s works were hardly cultivated any more, fashion having taken other directions, Czerny did much to ensure that the Beethoven tradition did not die out. He taught his pupils (among them the young Franz Liszt) to play Beethoven’s works; arranged private concerts devoted exclusively to those works; and made excellent two and four-hand transcriptions, some of them under Beethoven’s supervision, of orchestral and chamber music works, which were widely circulated in that form”.

¹⁹ No original: “His restless, open vision of the work of art reflects a modern and essentially cosmopolitan aesthetic attitude”

²⁰ Acredita-se que Schlosser tenha sido o autor da primeira biografia sobre o Beethoven. Seu livro *Eine Biographie* (1828) foi publicado em Praga alguns meses após a morte do compositor.

popularização foi Wilhelm Von Lenz, que inseriu esse conceito em seu estudo *Beethoven et ses trois styles*, de 1852 ²¹, com a seguinte organização: um primeiro período que compreende os primeiros anos de criação do compositor até 1802; uma segunda fase, conhecida como ‘heróica’, que se estende até 1812 e compreende obras como a Terceira Sinfonia *Eroica*, a Sonata *Appassionata*, etc.; e a última fase, situada de 1813 até sua morte em 1827 (Bento, 2002, p. 25).

Entretanto, atualmente a clássica periodização da carreira de Beethoven tem sido reconsiderada.

Esse tipo de periodização facilmente rischia obscurecer as linhas mais fortes do desenvolvimento artístico de Beethoven, assim como outras significantes demarcações de sua carreira (...) Os três ‘períodos’ são uma conveniente simplificação e refletem algumas das mudanças estilísticas remanescentes, porém falham em se adaptar a um grande número de obras. Ultimamente uma periodização convincente necessita levar em consideração fatores biográficos e históricos, todavia dando sempre prioridade às peças musicais ²² (Kinderman, 1995, p. 198).

Em *Beethoven* (1995), Kinderman propõe que a obra de Beethoven seja na verdade concebida em quatro fases principais. As duas primeiras corresponderiam de forma semelhante à divisão feita por Lenz. A última fase habitual é dividida em dois períodos: um que se situa entre os anos 1813 e 1824, e outro de 1824 ao final de sua vida. Kinderman explica que o surgimento do estilo ‘tardio’ beethoveniano foi, na verdade, um processo gradual, tanto que a Sonata *Hammerklavier*, uma das obras mais representativas deste período, só foi concluída em 1818 (Kinderman, 1995, p. 199). O autor coloca como ápice deste terceiro período a estréia de duas gigantes obras para orquestra: a Missa Solemnis e a Nona Sinfonia, ambas realizadas em maio de 1824.

O quarto período é considerado incompleto pelo autor, pois é quando Beethoven se dedica à composição dos cinco últimos quartetos de cordas. Segundo Kinderman, os últimos quartetos instauraram um novo território musical em formas comparáveis ao que fizeram trabalhos como a Sinfonia *Eroica* ou a *Hammerklavier*. Por essa razão, possivelmente estas obras – em especial os Quartetos op. 130, 131 e 132 – marcaram o início de um novo período, ao invés de servirem como ‘subconjunto’ do terceiro (1995, p. 199).

No momento, nos concentraremos em tratar de alguns aspectos referentes à última fase beethoveniana, – terceiro período, segundo Kinderman – especialmente entre os anos 1813 a

²¹ Joseph Kerman, et al. "Beethoven, Ludwig van." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg11> (accessed April 4, 2009).

²² No original: “Such a periodization easily risks obscuring the strong lines of Beethoven’s artistic development, as well as other significant demarcations in his career (...) The three ‘periods’ are a convenient simplification, which reflects some of Beethoven’s abiding stylistic changes but fails to apply to a number of his works. Ultimately a convincing periodization needs to take biographical and historical factors into account while nevertheless giving priority to the musical works”.

1824, que nos interessam por compreender o período de composição da Sonata op. 110, assunto central desta dissertação.

A terceira fase compreende um momento pessoalmente difícil para Beethoven, quando sua surdez começou a atingir níveis maiores e afetar inevitavelmente sua relação com o mundo. Já em 1801, o compositor deixa claro seu constrangimento e aflição numa carta a Franz Wegeler:

Há quase dois anos eu deixei de freqüentar qualquer função social, somente porque acho impossível dizer às pessoas: Eu estou surdo. Se eu tivesse qualquer outra profissão, eu poderia estar apto a enfrentar minha enfermidade; mas minha profissão é um terrível obstáculo (...) resignação, que recurso infeliz! Porém é tudo que me resta ²³ (Anderson, 1960, p. 61 *apud* Davidson, 2004, p. 103).

A partir de 1816 a surdez de Beethoven se deteriorou de forma mais severa, e a comunicação com o compositor só era possível através dos cadernos de conversação (Davidson, 2004, p. 128). Como afirma Czerny,

Não deve ser irrelevante determinar exatamente quando a surdez de Beethoven começou a afetar suas composições (...) Ele podia ouvir tanto música quanto a fala perfeitamente bem até 1812 (...) A partir desse ano até mais ou menos 1816 se tornou cada vez mais difícil comunicar-se com ele sem gritar. Porém, não antes de 1817 sua surdez se tornou tão severa a ponto dele não poder ouvir música, e esse estado perdurou de oito a dez anos até sua morte ²⁴ (Czerny, 1970, p. 10).

Os anos de 1813 a 1817 compreendem também a fase em que o irmão de Beethoven (Caspar van Beethoven) faleceu, levando o compositor a iniciar uma longa disputa judicial pela guarda de seu sobrinho Karl. Neste período, sucederam-se intensas brigas nos tribunais entre o compositor e a viúva de Caspar, Johanna – chamada de ‘Rainha da Noite’ por Beethoven em uma alusão à vilã da ópera *A Flauta Mágica* de Mozart. Ambos lutavam pela custódia do menino, que na época tinha apenas nove anos. Foi somente após 1820 que Beethoven foi oficialmente apontado como tutor de seu sobrinho (Davidson, 2004, p. 128).

As principais obras compostas por Beethoven neste período são as canções *An die ferne geliebte* e a Sonata op. 101, o que representa uma diminuição em sua produção. Muitos historiadores acreditam que esta redução ocorreu devido aos problemas físicos e emocionais do compositor. Entretanto, em seu recente estudo, Lockwood propõe que para Beethoven

²³ No original: “For almost two years I’ve been ceased to attend any social functions, just because I find it impossible to say to people: I’m deaf. If I had any other profession, I might be able to cope my infirmity; but my profession it is a terrible handicap (...) resignation, what a wretched resource! Yet it is all that is left to me”

²⁴ No original: “It might be not unimportant to determine exactly when Beethoven’s deafness begun to have a disturbing effect on his compositions (...) he could hear both speaking and music perfectly well until 1812 – I studied several things with him in 1810 and 1812, and his corrections were just as precise as they had been ten years earlier (...) From then until about 1816 it became more and more difficult to communicate with him without shouting. But not until 1817 did his deafness become so bad that he could not hear music either, and this state lasted for eight to ten years, until he died.”

‘esses foram anos vitais de reavaliação que tornaram as últimas obras da fase madura possível’²⁵ (Lockwood, 2003, p.).

De fato, em 1818, Beethoven finalizou a Sonata op. 106, também conhecida como *Hammerklavier*, uma das peças mais difíceis já escritas para o piano, e que até hoje intimida a maioria dos pianistas. A op. 106 foi a primeira de uma série de grandes obras que viriam instaurar uma nova linguagem musical dentro do universo beethoveniano. Após a op. 106, Beethoven começou a trabalhar nas Variações *Diabelli* – possivelmente o maior trabalho existente nessa forma – na Missa *Solemnis* op. 123, e na Nona Sinfonia (Davidson, 2004, p. 128).

A temática trabalhada por Beethoven em sua fase tardia levou certo tempo para ser assimilada e compreendida. Isto se explica pelo fato da música deste período ter se originado muito mais intimamente do que sob influência do ambiente musical da época, provavelmente devido à surdez que o afetou.

Além disso, a música da terceira fase, definida por Kinderman, é considerada complexa por abarcar as principais técnicas composicionais existentes até então. Nesta fase Beethoven faz uso do contraponto, tessituras polifônicas, recitativo instrumental, modos eclesiásticos, desenvolvimento monotemático e variação. Ao mesmo tempo, o compositor experimenta maior liberdade formal, concebendo a música desse período com uma avançada linguagem harmônica que se afastava cada vez mais dos moldes clássicos (Bento, 2002, p. 26).

Muitos autores ainda relacionam as obras da terceira e quarta fase com a temática da transcendência, como afirma Charles Rosen:

São obras sumariamente sérias (...) Entendê-las e desfrutar escutando-as requer uma participação ativa do ouvinte nunca antes exigida por uma sonata para piano (...) o compositor idealizou estas obras claramente como exemplos de uma grande experiência espiritual. O que é menos evidente é que a idéia de transcendência de Beethoven seja a mesma que a nossa²⁶ (Rosen, 2005, p. 284).

1.2.2 Últimas sonatas

As 32 Sonatas para piano solo abrangem todas as fases criativas de Beethoven²⁷, revelando melhor do que qualquer outro gênero composicional as mudanças estilísticas que

²⁵ No original: “...these were vital years that made the late masterpieces of the ‘Final Maturity’ possible.”

²⁶ No original: “Son obras sumariamente serias (...) Entenderlas y disfrutar escuchándolas requiere de una participación activa del oyente nunca antes exigida por una sonata para piano (...) el compositor ideó estas obras claramente como ejemplos de una gran experiencia espiritual. Resulta menos evidente que la idea de transcendencia de Beethoven fuera la misma que la nuestra”.

²⁷ Considerando a periodização de Kinderman, Beethoven não compôs nenhum sonata na quarta e última fase.

sua música sofreu ao longo de sua vida. São ainda consideradas obras essenciais dentro do repertório pianístico, sendo freqüentemente chamadas de ‘Novo Testamento’ da música para teclado (o ‘Velho Testamento’ seriam os 48 Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado de Johann Sebastian Bach).

Especialmente durante o século XIX, as Sonatas para piano de Beethoven também tiveram um papel importante junto ao público amador. Isto porque sempre foram consideradas como um repertório prestigioso dentro do âmbito doméstico, e realizavam assim uma conexão entre a música feita em casa com aquela das salas de concerto (Rosen, 2005, p. 20). Essa dupla natureza – pública e privada – das sonatas para piano representa a essência de seu papel histórico. Além de terem transitado entre esses dois campos, e sobrevivido às mudanças de relações entre a música e a sociedade, elas ajudaram a constituí-los (Rosen, 2005, p. 21).

As últimas Sonatas compostas por Beethoven, entre 1816 e 1822, entretanto, estiveram por muito tempo à parte dessas considerações. Diferentemente de obras como as sonatas *Appassionata* e *Waldstein*, que alcançaram grande popularidade em sua época, as últimas Sonatas foram de fato entendidas e executadas somente após o período romântico (Rosen, 2005, p. 281). O próprio Theodor Leschetizky, um dos maiores professores de piano da Viena, que orientou pianistas consagrados como Arthur Schnabel, Ignacy Paderewski, Benno Moiseiwitsch, Ossip Gabrilovich, desaconselhava seus alunos a tocar as últimas sonatas (Rosen, 2005 p. 21). Por isso, essas obras só vieram a ser consideradas como peças de concerto a partir de meados do século XX, quando grandes pianistas começaram a incluí-las em seus recitais.

Isto se deve provavelmente à complexidade e unicidade que envolve estas composições. Cada sonata possui uma linguagem tão própria, que é realmente difícil estabelecer parâmetros para sua execução, como afirma Davidson:

As emoções intensas presentes na maior parte desta música podem confundir o executante, levando-o a adotar uma rítmica inconstante, ou um modo de tocar com dinâmicas inflamadas que diminuem a profundidade do conteúdo. Ainda, a complexidade formal também pode encorajar uma abordagem puramente cerebral, com pouca flexibilidade de movimento ou cor ²⁸ (Davidson, 2004, p. 129).

Mais do que em seus trabalhos anteriores, nas últimas sonatas o compositor estava certamente menos preocupado com o que fosse ‘confortável’ de se executar ao piano (Davidson, 2004, p. 129). Uma prova disso são certamente as rápidas metronomizações

²⁸ No original: “The intense emotions present in most of this music can mislead the player into a rhythmically wayward, dynamically over-heated manner of playing that diminishes the profundity of the content. Yet the formal complexity can also encourage an overly cerebral approach, with too little flexibility of pace or color”.

propostas por ele para a Sonata op. 106 ²⁹, além das diferentes texturas experimentadas em todas as últimas obras, o que mostrava que mais do que nunca o piano estava sendo utilizado ali como um laboratório de suas experimentações musicais. Tais procedimentos acabaram por excluir completamente o público amador do contato com as obras da última fase, pois estas apresentavam desafios técnicos muito mais difíceis, exigindo dos intérpretes uma compreensão musical maior do que estavam habituados (Rosen, 2005, p. 23).

Infelizmente há pouca informação sobre as últimas sonatas nos cadernos de conversação de Beethoven, utilizados para a comunicação do compositor em seus últimos anos. Sabe-se, porém que a originalidade dessas sonatas causou problemas aos editores da época. A escrita sobrecarregada dessas composições era totalmente nova, sendo provavelmente uma tarefa difícil decifrá-las através dos manuscritos de Beethoven. Numa carta a Ferdinand Ries, por exemplo, o compositor chegou a enumerar cerca de 110 erros contidos na primeira edição da Sonata op. 106 (Davidson, 2004, p. 130).

Ultimamente, apesar das últimas sonatas terem sido plenamente difundidas, permanecem como grande desafio para o intérprete atual, o que é demonstrado pela abundância e diversidade das gravações existentes. Geralmente, esses registros mostram resultados musicais contrastantes, confirmando além do grande número de possibilidades interpretativas vislumbradas para estas obras, as inovações experimentadas por Beethoven, que colaboraram para a expansão e desenvolvimento da literatura pianística em geral.

A Trilogia final: Sonatas op. 109, 110 e 111

Segundo Davidson, manuscritos mostram que Beethoven escreveu suas últimas sonatas para piano op. 109, 110 e 111 praticamente ao mesmo tempo. O autor afirma que o compositor as planejou como uma trilogia, e ofereceu-as a Adolf Schlesinger, um famoso editor de Berlin ³⁰ (2004, p. 151).

Beethoven começou a trabalhar na Sonata op. 109 na primavera de 1820, terminando-a no outono do mesmo ano. Após seu término, voltou a trabalhar nas Bagatelas op. 119 e na Missa *Solemnis*, peça que deveria ser finalizada em março de 1820, o que fez com que abandonasse temporariamente a composição das outras duas sonatas (Kinderman, 1995, p.

²⁹ Veremos mais sobre este assunto no segundo capítulo, no tópico sobre a **Escolha do Tempo**.

³⁰ Kinderman afirma, entretanto, que as origens composicionais da Sonata op. 109, na verdade precedem as negociações com Schlesinger. Foi o pedido de Friedrich Starke, em 1820 que motivou Beethoven a escrever uma ‘pequena peça’ ou ‘Bagatelle’ para piano, que acabou se tornando posteriormente o primeiro movimento, *Vivace ma non troppo* desta sonata (1995, p. 218).

218).

Em março de 1821, Beethoven prometeu a Schlesinger a entrega, em breve, das sonatas restantes, op. 110 e 111, justificando sua demora ao seu péssimo estado de saúde. De fato, o compositor sofreu de séria icterícia no verão de 1821 o que o manteve afastado do trabalho por algum tempo. De acordo com alguns rascunhos, Beethoven começou a trabalhar na op. 110 somente no verão de 1821, iniciando a composição da op. 111 posteriormente, no outono. A essa altura a publicação da op. 109 já era aguardada, porém o longo período de correção que se sucedeu fez com que esta peça ficasse pronta somente em novembro do mesmo ano (Kinderman, 1995, p. 225).

Em dezembro, Beethoven anunciou a entrega da Sonata op. 110. Ele completou o autógrafo no dia 25 de dezembro de 1821 e o mandou a Berlim duas semanas depois. Como a edição da op. 110 não apresentou nenhuma dificuldade, a sonata foi rapidamente publicada em agosto de 1822. Pouco tempo depois, na primavera do mesmo ano, Beethoven completaria a Sonata op. 111. A publicação dessa obra, entretanto, demandou muitas correções, e a op. 111 só acabou publicada em abril de 1823 por Maurice Schlesinger, filho de Adolf, que possuía uma editora em Paris.

Segundo Czerny, as sonatas op. 110 e 111 estão entre os trabalhos que Beethoven iniciou quando ainda conseguia ouvir e terminou quando estava completamente surdo:

[Estas] obras foram completadas por Beethoven e publicadas durante sua última fase, porém suas origens remontam ao [período] anterior; de qualquer forma, elas formam a transição ao último período (...) como é visto no contraste de estilos entre os movimentos individuais ³¹ (Czerny, 1970, p. 11).

Por outro lado, Anton Schindler atesta que esteve freqüentemente junto a Beethoven no período em que compôs as Sonatas op. 110 e 111, por volta de 1820, 1821, confirmando a versão mais difundida de que essas obras teriam de fato sido compostas num período posterior ao imaginado por Czerny (Czerny, 1970, p. 11).

Dentro de uma perspectiva moderna, a ‘última trilogia’ de sonatas, junto aos últimos quartetos, se assemelha mais a uma geração posterior, de Schumann e Mendelssohn que a seu próprio tempo (Rosen, 2005, p. 283). Isso nos leva a considerar que de fato se tratam de obras compostas na maturidade beethoveniana, pois possuem uma linguagem sofisticada, que nas palavras do pianista Alfred Brendel, ‘abraça igualmente o passado, o futuro, o sublime e o

³¹ No original: “[This] works were likewise completed by Beethoven and published during his last period, but their origins go back to an earlier one; therefore they form the transition to the last period (...) as is seen in the contrast of styles between the individual movements”.

profano'³² (Brendel, 1992, p. 63).

1.3 O PIANOFORTE

1.3.1 A evolução dos instrumentos da época e suas conseqüências musicais

A invenção, desenvolvimento e aceitação de um instrumento musical como o *fortepiano*, que possuía um novo potencial expressivo, foi certamente resultado de uma inter-relação de fatores. Sem dúvida, o mais importante deles surgiu a partir de uma necessidade musical que se tornou vigente no decorrer do século XVIII, e que hoje consideramos como maturação do estilo clássico (Rosenblum, 1988, p. 2).

Após o período barroco, as variações de dinâmica, assim como a acentuação, se tornaram cada vez mais importantes dentro da execução instrumental. Isto fez com que os músicos desejassem possuir um instrumento de teclado que pudesse produzir um som mais amplo e uma maior flexibilidade de gradação sonora (Rosenblum, 1988, p. 2).

Dentre os instrumentos de teclado existentes, o clavicórdio era o único que produzia uma mudança de dinâmica controlada através do toque do executante, o que permitia *crescendos*, *decrescendos*, acentos, etc. Contudo, seu som delicado fazia com que este instrumento fosse reservado a pequenos ambientes, geralmente domésticos (Rosenblum, 1988, p. 3).

O órgão e o cravo eram capazes de um som mais robusto, sendo freqüentemente utilizados para apresentações em salas maiores. Entretanto o método de produção do som de cada um deles impedia que se realizasse uma gradação sonora mais sutil. Assim, quando havia a intenção de mudança da dinâmica, esta produzia um contraste imediato, conhecido como dinâmica de 'terraço' ³³ (Rosenblum, 1988, p. 3).

Por volta de 1700, Bartolommeo Cristofori resolveu este problema, fazendo com que as cordas do cravo fossem percutidas ao invés de tangidas. Assim, quanto mais forte as teclas do instrumento eram pressionadas pelo executante, mais rápido os martelos chocavam-se com as cordas, fazendo com que o som resultante fosse conseqüentemente mais intenso (Rosenblum, 1988, p. 3). Posteriormente, em 1711, este novo instrumento foi chamado de *Gravicembalo col piano e forte*, por Scipione Maffei. Entretanto, a aceitação deste novo instrumento tardou mais de meio século para ser completamente assimilada. O som destes

³² No original: "that embraces equally the past, the future, the sublime and the profane".

³³ Trataremos mais sobre este assunto adiante, no tópico sobre a **Dinâmica** do período clássico, que consta do segundo capítulo deste trabalho.

primeiros pianos ainda se assemelhava muito ao do cravo, o que fez com que permanecessem à sombra deste último até por volta de 1770 (Rosenblum, 1988, p. 4).

Somente quando os fabricantes de pianos encontraram uma forma de aumentar a tensão das cordas, sem que isso tornasse o teclado demasiadamente pesado, é que o som destes instrumentos foi de fato ampliado, fazendo com o piano fosse aos poucos adotado pelos músicos da época (Rosenblum, 1988, p. 4). Por volta de 1762, C. P. E. Bach faz um interessante relato a respeito:

O fortepiano e o clavicórdio oferecem os melhores acompanhamentos para a execução que requer um gosto mais elegante. [Estes instrumentos] se beneficiam de grandes vantagens sobre o cravo e o órgão, pois seu volume pode ser gradualmente mudado de muitas formas ³⁴ (Bach, 1949, p. 172-369 *apud* Rosenblum, 1988, p. 5).

As características destes primeiros instrumentos diferiam completamente do que encontramos nos pianos atuais, principalmente no que se refere ao modo de sua construção, tipo de toque, e som. Isto se deve ao fato das configurações técnicas e qualidades sonoras destes primeiros pianos terem emergido das peculiaridades presentes nos instrumentos de teclado que os antecederam (Rosenblum, 1988, p. 31). Os instrumentos eram também distintos entre si:

Na verdade, nunca houve tal coisa como o fortepiano, pois os instrumentos não só diferiam de acordo com o local, porém mudavam rapidamente por toda parte ³⁵ (Rosenblum, 1988, p. 31).

Assim, dependendo do lugar onde havia sido construído e de suas características mais marcantes, o piano podia ser chamado de formas completamente diferentes, como: *Cembalo di martellati*, *cembalo*, *clavicembalo*, *clavecin*, *Flügel*, *Clavier*, *Hammerclavier*, *Hammerklavier*, *Hammerflügel*, *pianoforte*, *fortepiano*, *Hammer-harpsichord*, etc. (Rosenblum, 1988, p. 6).

É somente a partir de 1780 que podemos afirmar que o piano de fato ganhou lugar como o instrumento de teclado mais proeminente (Rosenblum, 1988, p. 8). Embora o cravo continuasse a ser usado esporadicamente, especialmente para partes de baixo contínuo, a prática de possuir um instrumento de teclado acompanhando a orquestra foi desaparecendo lentamente durante a última parte do século XVIII e início do XIX. Ainda assim, é importante ressaltar que, durante o período clássico, a escolha do instrumento variava de acordo com o local e as circunstâncias da execução.

³⁴ No original: “The fortepiano and clavichord provide best accompaniments in performance that require the most elegant taste... [Those instruments] enjoy great advantages over the harpsichord and organ because of the many ways in which their volume can be gradually changed”.

³⁵ No original: “Actually there was no such thing as the fortepiano, for the instruments not only differed with locale but were changily quickly everywhere”.

De modo geral, os *fortepianos* construídos por volta de 1770, ou seja, contemporâneos de Mozart, Haydn, Clementi, e Beethoven (até 1803), eram em sua maior parte retangulares ou em formato semelhante ao piano atual. Ambos, entretanto, possuíam um tipo de toque mais leve que os instrumentos atuais. Seus martelos eram cobertos por couro ao invés do feltro, que somente foi introduzido em 1826 por Jean-Henry Pape, nos pianos Érard de Paris. O som resultante era menor em volume, porém preciso, claro, e mais transparente do que estamos hoje acostumados. A extensão do teclado antes de 1790 era geralmente de cinco oitavas, algumas vezes de quatro oitavas e meia (Rosenblum, 1988, p. 32).

1.3.1 Beethoven e os instrumentos de sua época

Por ter vivido na época onde o desenvolvimento do piano se encontrava em efervescência, Beethoven acabou por tomar contato com instrumentos bastante distintos ao longo de sua vida. Isto é refletido em sua música, que, por possuir uma sonoridade maior e uma gama de expressividade mais ampla que a de seus predecessores, requisitava instrumentos cada vez mais potentes, que contivessem os últimos aperfeiçoamentos alcançados até então e apontava para as inovações que ainda estavam por vir.

Em sua juventude, Beethoven tocou cravo, órgão e clavicórdio, e possuiu afinidade com cinco pianos em particular: os instrumentos vienenses construídos por Stein e por Streicher; o *fortepiano* francês Érard, que recebeu como presente em 1803, um modelo Broadwood de Londres, e um Graf feito também em Viena especialmente para o compositor (Newman, 1971, p. 34).

Além de possuírem timbre, toque e ressonância diferentes dos instrumentos atuais, devido aos materiais e aos mecanismos empregados em sua construção, tais pianos eram bastante distintos entre si. De forma geral, é fundamental que o intérprete moderno considere as diferenças entre os pedais ³⁶, a variação presente no peso das teclas – mais leve do que o que encontramos nos pianos modernos – e o som, que possuía menos ressonância, era comumente mais cristalino e apresentava muito mais diferenças de tessitura, fazendo com que o timbre e as nuances sonoras ouvidas por Beethoven e seus contemporâneos fossem diferentes e muito mais contrastantes do que imaginamos atualmente.

³⁶ Tratadas adiante, no segundo capítulo.

A obra para piano de Beethoven, sempre caminhou lado a lado com o aprimoramento dos *fortepianos* da época. Em algumas obras, o compositor utilizava notas em registros extremos, muitas vezes ausentes em seus próprios instrumentos ³⁷.

De acordo com Newman, as vinte primeiras sonatas de Beethoven, compostas até 1803, e a Sonata op. 53, foram concebidas num teclado de cinco oitavas, ou seja, do Fá grave (FF) ³⁸ ao fá 3 (f3), correspondendo à configuração da maior parte dos cravos e *fortepianos* do século XVIII. Gradualmente, e de forma irregular, as sonatas posteriores ampliaram a extensão do teclado em até uma oitava acima (f4). O registro grave somente chegou a ser estendido nas últimas cinco sonatas em uma quarta abaixo, até o Dó grave (CC), como vemos nas sonatas op. 110 e 111 (Newman, 1971, p. 38-41).

Ao longo de sua vida, Beethoven somente possuiu de fato três instrumentos. O primeiro deles foi um Érard, recebido como presente do próprio construtor Sébastien Érard, em 1803, provavelmente em reconhecimento de seu crescente prestígio como pianista e compositor. Este piano possuía cinco oitavas e meia, e quatro pedais ³⁹. Comentários do próprio Beethoven com Streicher sobre este instrumento, contudo, demonstram sua insatisfação desde o princípio, principalmente devido à sua ação muito pesada, baseada no modelo inglês ⁴⁰ (Newman, 1971, p. 35 e Rosenblum, 1988, p. 51). Posteriormente, em 1825, Beethoven viria a doar este piano a seu irmão, para que houvesse espaço para um novo piano, o Graf (Newman, 1971, p. 35-36).

Abaixo, o consagrado pianista Alfred Brendel (1976), nos ajuda a imaginar como de fato é o som do piano francês. Ele nos descreve suas impressões ao tomar contato com este instrumento, na ocasião em que registrou toda a obra pianística do compositor pela primeira vez:

Se alguém tenta tocar no Érard [que pertenceu a] Beethoven em 1803, mantido na coleção de instrumentos do Kunsthistorische Museum de Viena, uma coisa se torna evidente: seu som, dinâmicas e ação possuem surpreendentemente pouco em comum com os pianos de hoje. O som de cada nota possui

³⁷ Não há qualquer evidência que comprove que Beethoven tenha requisitado especificamente a adição de notas a um construtor de pianos, apesar de se considerar que a atuação de Beethoven tenha colaborado para tal (Rosenblum, 1988, p. 34).

³⁸ O sistema utilizado para a localização das alturas no teclado neste trabalho, é o mesmo sugerido por Rosenblum (1988, p. xxvi), como reproduzimos a seguir:

³⁹ Informações mais detalhadas sobre os diferentes tipos de pedais serão tratadas no segundo capítulo, no tópico específico sobre o **Pedal**.

⁴⁰ Segundo Rosenblum, houve uma relação muito próxima entre a construção francesa e inglesa a partir de 1790, o que inclusive resultou na presença de Sebastien Érard em Londres, durante a revolução francesa (1988, p. 42).

um ‘ataque’ distinto (...) A diferença de som entre o registro baixo, médio e agudo é considerável (um [modo de] tocar polifônico!). As notas agudas são delicadas e de curta duração, e resistem às mudanças de dinâmica; a extensão aguda não é propícia a cantilenas que desejam crescer acima de um *piano* suave (...) o alcance de dinâmica é muito mais estreito que em nossos instrumentos (...) Se eu tivesse que comparar as demandas que o Érard e um Steinway moderno provocam na força física do intérprete, eu tenderia a pensar em termos dos feitos por um relojoeiro e um carregador de mudanças! ⁴¹ (Brendel, 1976, p. 24).

O segundo instrumento de Beethoven, um modelo Broadwood inglês ⁴², também foi recebido como presente do seu construtor Thomas Broadwood, por volta de 1818, e o acompanhou até o final de sua vida, sendo adquirido posteriormente por Franz Liszt. Este piano sem dúvida ofereceu maiores possibilidades musicais a Beethoven que o Érard, especialmente devido a um som mais amplo e à maior extensão do teclado, que agora alcançava seis oitavas. O instrumento possuía ainda dois pedais e jogos de três cordas (Newman, 1971, p. 35).

Os pianos Broadwood se desenvolveram naturalmente a partir dos excelentes cravos que esta mesma companhia fabricava, o que justifica o som fluido e brilhante destes instrumentos. Sua ação era provavelmente mais pesada que o desejado, o que pode ter sido o motivo das queixas de Beethoven quando declarou que este instrumento não atingiu o grau de excelência esperado por ele (Rosenblum, 1988, p. 51). É cogitado, porém, que a surdez do compositor, que se aproximava de um estágio avançado nesta época, pode tê-lo impedido de ouvir as qualidades especiais do som deste piano (Rosenblum, 1988, p. 51).

Na tentativa de oferecer a Beethoven um instrumento mais vigoroso para que ele pudesse ouvir mesmo com o agravamento de sua surdez, Conrad Graf concebeu um piano especialmente para o compositor em 1825 ⁴³. Este possuía jogos de quatro cordas ao invés de três, teclado com pouco mais que seis oitavas – que finalmente compreendiam a extensão de sua obra inteira – e três pedais (Newman, 1971, p. 35). Infelizmente, estes recursos foram incapazes de amenizar a dificuldade de escuta de Beethoven, cuja surdez a esta altura era bastante crítica. Além disso, a maior parte de sua obra para piano já havia sido escrita, como mostra Brendel:

⁴¹ No original: “If one tries to play on Beethoven's Érard grand of 1803, which is kept in the instrument collection at the Vienna Kunsthistorische Museum, one thing becomes evident at once: its sound, dynamics and action have surprisingly little in common with the pianos of today. The tone of each single note has a distinct 'onset' (...) The difference in sound between bass, middle and top register is considerable (polyphonic playing!). The treble notes are short-lived and thin, and resist dynamic changes; the treble range is not conducive to cantilenas that want to rise above a gentle piano (...) the dynamic span is much narrower than on our instrument (...) If I had to compare the demands the Érard and the modern Steinway make on the physical power of the player, I would tend to think in terms of those made on a watchmaker and on a removal man!”

⁴² Este instrumento encontra-se atualmente no Museu Nacional de Budapeste (Newman, 1971, p. 35).

⁴³ Este instrumento é preservado atualmente na Beethoven-Haus em Bonn (Newman, 1971, p. 35).

...com os pianos Streicher and Graf, um novo som, mais redondo, mais igual e neutro surgiu, enquanto [ao mesmo tempo] sua gama de dinâmica continuou a aumentar, o que se tornou uma norma através do século XIX. O som [deste piano] está mais relacionado ao som do piano atual do que do antigo *Hammerklavier*, cujo timbre ainda era derivado do cravo e do clavicórdio. Entretanto quando este som novo se estabeleceu Beethoven já havia composto uma grande parte de suas obras para piano, e estava atormentado por sua surdez ⁴⁴ (Brendel, 1976, p. 24).

É importante ressaltar que, enquanto os pianos vienenses se caracterizavam por uma ação leve, rápida e clara, os instrumentos ingleses eram concebidos de forma mais sólida, atingindo uma sonoridade maior, e sendo geralmente mais robustos – características, segundo Rosenblum, mais adequadas para o pianismo beethoveniano (1988, p. 51). Entretanto, apesar da suposta preferência de Beethoven pelos pianos ingleses Broadwood, uma detalhada pesquisa de William Newman nas fontes disponíveis, chegou à conclusão que na realidade, durante sua vida, o compositor preferiu os pianos vienenses, mais precisamente, os instrumentos Streicher e Stein (Newman, 1971 p. 38).

Infelizmente não há nenhum Stein ou Streicher que possa ser diretamente relacionado à Beethoven, possivelmente porque ele nunca possuiu tal instrumento (Newman, 1971, p. 38). Entretanto, a hipótese levantada por Newman pode ser confirmada em depoimentos onde Beethoven se refere ao som almejado por ele em seus pianos, como explica o autor:

Nós sabemos que desde o início de sua carreira Beethoven queria que seus pianos fossem capazes de ‘cantar’, que quando ensinava, enfatizava o toque *legato*, e que seu próprio pianismo era impregnado por musicalidade e *legato* (...) o som dos melhores pianos Vienenses eram caracterizados especialmente por essa suavidade e clareza (...) como podemos ouvir hoje nas melhores reproduções destes instrumentos e em gravações ⁴⁵ (Newman, 1971, p. 60).

Contudo, mesmo os melhores pianos da época eram considerados por Beethoven como aperfeiçoamentos de cravos advindos de gerações anteriores. Há muitos relatos onde ele se queixa da sonoridade, assim como de inconsistências técnicas e outras limitações, sempre expressando grande insatisfação com o piano como um instrumento musical ‘adequado’ (Newman, 1971, p. 38). Rosenblum aponta algumas razões para isso:

⁴⁴ No original: “A few years later, with the pianos of Streicher and Graf, a new, more rounded, more even and neutral sound came into being which, while dynamic scope continued to increase, became the norm throughout the nineteenth century. This sound is more closely related to the piano sound of today than to that of the older *Hammerklavier*, whose timbre was still derived from that of the harpsichord and clavichord. But by the time this new sound had become established, Beethoven had already composed a large portion of his piano works, and was afflicted by deafness”.

⁴⁵ No original: “We know that from early in his career Beethoven wanted his pianos to be capable of ‘singing’ that he put much emphasis on *legato* playing in his teaching, and that his own playing was praised for both songfulness and its *legato* (...) the tone of the best Viennese pianos was characterized especially by its clarity, sweetness (...) as may heard today the best reproductions that are appearing of those instruments and in recordings”.

Beethoven (...) reclamava de seus pianos e desejou melhorias por toda sua vida. [Será que] ele estava verdadeiramente insatisfeito com o instrumento, mesmo quando podia ouvi-lo, ou somente buscava, da mesma forma que em suas composições, pelo melhor que era possível? ⁴⁶ (Rosenblum, 1988, p. 51)

Mesmo com o ‘ideal’ sonoro de Beethoven em mente, temos que lidar com o fato de não sabermos ao certo como soavam seus instrumentos quando novos. Seus pianos se encontram fechados há mais de 200 anos em museus, além de já terem passado por restaurações. As réplicas existentes podem nos aproximar deste resultado, porém é impossível chegar a uma conclusão concreta (Rosenblum, 1988, p. 54). Entretanto, quaisquer sejam as diferenças entre os pianos que possuiu, estas se revelam insignificantes quando comparamos o instrumento de época com o moderno, como afirma Brendel:

Temos que nos resignar ao fato de que sempre que ouvirmos Beethoven nos dias atuais ouvimos a uma espécie de transcrição. Quem continua a ter ilusões sobre isso será dissuadido ao visitar uma coleção de instrumentos antigos ⁴⁷ (Brendel, 1976, p. 24).

⁴⁶ No original: “*Beethoven (...) complained about pianos and sought improvements in them all his life. Was he truly dissatisfied with the instrument even when he could hear it, or was he merely searching, as in his composing, for the best that was possible?*”

⁴⁷ No original: “*We have to resign ourselves to the fact that whenever we hear Beethoven on a present-day instrument, we are listening to a sort of transcription. Anyone still having illusions about that will be disabused by a visit to a collection of old instruments*”.

2.1 ARTICULAÇÃO E TOQUE

2.1.1 Introdução

A articulação é a delineação de motivos, frases ou idéias musicais, feita através do agrupamento, separação e acentuação das notas. Podendo ser indicada pelo compositor ou mesmo pelo intérprete, é o elemento que possui a função de clarificar e modelar o discurso musical (Rosenblum, 1988, p. 144). Essa definição pode ser ainda melhor compreendida se imaginarmos que ela desenvolve na música um papel similar ao da pontuação e acentuação das palavras na linguagem comum ⁴⁸.

Sobretudo no classicismo, a articulação exerce um papel fundamental, pois o fraseado freqüentemente refinado, entrecortado, característico deste repertório, requer variados tipos de inflexão. Apenas através da articulação corretamente realizada, se torna possível produzir um estilo sofisticado de execução, que de outra forma se perde.

A variedade de possibilidades expressivas dentro do campo da articulação cresceu enormemente nos séculos XVII e XVIII, de forma similar ao que ocorreu com o tempo e a dinâmica (Keller, 1974, p. 32). No entanto, nenhum desses aspectos se relaciona de forma tão intrínseca à melodia e ao fraseado. Keller esclarece a importância da articulação no fraseado ao dizer que:

Os sinais de pontuação mostram ao leitor como e quando ele deve respirar em uma apresentação [de uma peça teatral, etc.] ao vivo. Isso é significativo (...). Tanto na linguagem quanto na música, ‘frasear’ significa igualmente ‘respirar’; ‘frasear bem’ quer dizer ‘respirar inteligentemente’ ⁴⁹ (Keller, 1974, p. 14).

Um dos tratados que deu maior atenção à articulação do período clássico foi *Klavierschule* (1789) de Daniel Gottlob Türk ⁵⁰. Sua visão se encontra, na maioria das vezes, em conformidade com a de seus predecessores – J. Quantz ⁵¹ (1752), Leopold Mozart ⁵² (1756), C. P. E. Bach ⁵³ (1753-1762) e J. Schulz ⁵⁴. Os princípios que apresenta, entretanto, se encontram mais adequados à música para piano de Mozart e Haydn, que a de Beethoven

⁴⁸ Keller (1974) possui um estudo interessante sobre as relações entre linguagem, a retórica e a música.

⁴⁹ No original: “*The punctuation signs show the reader when and how he should breathe in a living performance. This is by no means negligible (...). As in language, so in music, “to phrase” means equally “to breathe”; “to phrase well” means “to breathe intelligently”*”.

⁵⁰ TÜRK, Daniel Gottlob. *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig : Schwieckert; Hemmerde und Schwetschke, 1789.

⁵¹ QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Voss, 1752.

⁵² MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: In Verlag des Verfassers, 1756.

⁵³ BACH, Carl Phillip Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin : In Verlegung des Auctoris, Vol I, 1753; Vol. II 1762.

⁵⁴ Citado em SULZER, Johann George. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 2 vols. Leipzig: Weidmann, 1771, 1774.

(Ratner, 1980, p. 190). Isto porque o desenvolvimento do estilo clássico levou a um *cantabile* de linhas melódicas cada vez maiores:

Por volta da virada do século [XVIII para XIX] as linhas melódicas começaram a atingir um movimento mais amplo e contínuo, necessitando um estilo *legato* de performance (...) Haydn e Mozart estavam ligados à tradição mais antiga, Beethoven ao novo estilo’⁵⁵ (Ratner, 1980, p. 190).

De fato, de forma geral, observa-se que a evolução da articulação caminhou para o maior desenvolvimento do *legato*, assim como para mais sutilezas em relação aos diferentes tipos de toque e de *staccato* (Rosenblum, 1988, p. 144). No entanto, as inflexões características de Haydn e Mozart influenciaram Beethoven, e o conhecimento dos princípios clássicos são fundamentais para o intérprete atual.

2.1.2 Fundamentos da articulação

Ao tratar da articulação, em *Klavierschule* (1789), Türk fundamenta suas investigações através do que era realizado no canto. Seus princípios, embora claramente destinados à música para piano, são próximos aos que se encontram em estudos de performance vocal (Ratner, 1980, p. 189). Isto provavelmente se deve ao fato da voz ser o instrumento que comporta a maior gama de articulações, do *legato* ao *staccato* (Neumann, 1993, p. 197). O canto, assim, se revela como uma ótima referência para a realização das articulações, tendo provavelmente inspirado inúmeros compositores em suas obras instrumentais.

Em suas recomendações, Türk explica que a articulação dependerá principalmente de:

- 1) *Conexão*: O grau com o qual uma nota é conectada ou não à outra⁵⁶;
- 2) *Clareza mecânica*: Atingida quando cada nota, mesmo em um movimento rápido, é ouvida de forma nítida, *distintamente separada das demais*⁵⁷;
- 3) *Ênfase*: Seu último princípio, que sugere a adição de nuances dinâmicas dentro de uma frase, de modo a enfatizar as diferenças entre as notas que a compõem. Neste caso, as notas mais importantes, ou as que necessitam certo destaque, possuiriam uma intensidade maior.

⁵⁵ No original: “...melodies around turn the century began to acquire a more continuous and broader sweep, calling for legato style of performance (...) Haydn e Mozart were linked to older tradition, Beethoven to the newer style”.

⁵⁶ Em ‘A Ligadura’ e Tipos de Staccato’.

⁵⁷ Neste princípio, Türk parece estabelecer que para as notas que não contiverem qualquer sinal de *staccato* ou ligaduras, deve-se adotar um tipo de toque *non-legato*. Acreditamos, no entanto, que para Beethoven o tipo “usual” de toque se aproxima mais do *legato*. Veremos mais sobre este assunto em ‘Tipos de toque’.

Ratner explica que ‘esta ênfase também podia ser realizada tocando as notas “boas” levemente mais longas que as “ruins”’,⁵⁸ (Ratner, 1980, p. 190), ou seja, realizando um tipo sutil de acentuação através de uma pequena flexibilidade quanto ao ritmo. Abaixo, Türk mostra exemplos de como esse recurso poderia ser aplicado com a função de modelar o discurso musical, revelando hipóteses sobre a possível realização do fraseado no século XVIII (*Ibid, Id.*, p. 192):

Ex. 5: Hierarquia dos acentos⁵⁹

Este exemplo evidencia também que o fraseado escolhido, o ritmo e a métrica influenciarão a maneira de articular. Vemos ainda que as notas mais acentuadas geralmente estarão nos primeiros tempos de compassos, síncopas, apojaturas e primeiras notas de ligaduras (Rosenblum, 1988, pp. 146-147).

Ao finalizar sua reflexão sobre a articulação no classicismo, Neumann (1993, p. 187) aconselha que o instrumentista considere:

- 1) Como *começar* o som, seja suavemente (como ‘aa’), de maneira pronunciada e percussiva (como ‘ta ta’), ou de alguma forma entre esses dois extremos;
- 2) Como *segurar* o som, sustentando-o por todo seu valor ou por parte dele; mantendo sua intensidade ou fazendo-a crescer ou diminuir⁶⁰;
- 3) Como *finalizar* o som, seja pela sua simples interrupção, por uma terminação abrupta com uma inflexão acentuada, ou ainda, realizando uma finalização elegantemente modelada;
- 4) Como *conectá-lo ao som que se segue*, ligando-os de modo suave sem interrupção, ou inversamente, separando-os com uma pausa – ou conectando-os de modo intermediário⁶¹.

Essas premissas são válidas independente do instrumento escolhido, porém seus resultados estarão sempre relacionados à natureza deste.

⁵⁸ No original: “Emphasis was also achieved by playing “good” notes slightly longer than “bad”.

⁵⁹ As cruces representam os respectivos graus de ênfase; o círculo, a nota não acentuada que inicia uma frase.

⁶⁰ O controle da variação sonora após o ataque aplica-se apenas ao canto e a instrumentos de corda ou sopro.

⁶¹ No original: “How to start a tone, whether smoothly (as “aa”), or sharp and percussively (as “ta ta”), or in a way somewhere between the two extremes; How to hold the tone, whether to sustain it for all or most of its written length or shorten it there to keep the sound even or let it grow or taper; How to end the tone, whether by simply discontinuing or by abruptly terminating it with an accent-like inflection or by letting it come to an end with a finely sculpted taper; How to connect it with the tone that follows whether to link it smoothly and evenly without any interruption, or, at the other extreme, to separate it with a clear rest – or to connect it in any intermediate manner”.

É importante lembrar que o caráter e as características de tempo de uma peça são fundamentais para a determinação do tipo de articulação – principalmente se esta não estiver especificada pelo compositor (Rosenblum, 1988, p. 149).

2.1.3 Tipos de toque ⁶²

Os principais tipos de toque utilizados no século XVIII se encaixam em três grupos: *non-legato*, *legato* e *staccato*. *Tenuto*, *leggiero*, *legatissimo*, *sostenuto*, ‘toque prolongado’ ⁶³, entre outros, são considerados suas variantes (Rosenblum, 1988, p. 149).

Até por volta de 1790, o toque ‘comum’, ou seja, o toque usualmente adotado quando não havia nenhuma indicação de articulação, era o *non-legato*, como mostra Türk:

Para as notas que devem ser tocadas da ‘maneira comum’, isto é, nem destacadas ou ligadas, o dedo devem ser retirado da tecla um pouco antes do que a duração da nota requer ⁶⁴... (Türk, 1789, p. 356 *apud* Rosenblum, 1988, p. 149).

Há, entretanto, uma vasta gama de possibilidades para o *non-legato*. Türk exemplifica algumas das modificações que a duração de uma nota pode assumir quando se opta por este tipo de toque (Ratner, 1980, p. 191):

Ex. 6: Modificações na duração de uma nota

Os tipos de toque conhecidos pelos nomes de *tenuto* ⁶⁵ e *leggiero* ⁶⁶ estão relacionados, respectivamente, ao que Türk descreve como toque ‘pesado’ (duração completa das notas), e ‘leve’ (duração incompleta) (Rosenblum, 1988, p. 150).

As fontes consultadas não indicam com clareza quando o termo *leggiero* começou a ser usado. Porém, sabe-se que Beethoven indica *leggiermente* pela primeira vez no segundo movimento de sua Sonata op. 31 no. 1, o que pressupõe um toque leve e ligeiramente desconectado. Mais direcionado ao *non-legato*, esse tipo de toque é aplicado geralmente a passagens com figuras rápidas, como semicolcheias ou fusas. Para tais notas, a tendência é

⁶² Serão descritos somente os toques adotados para a interpretação da op. 110.

⁶³ Descrito por Rosenblum (1988, p. 155).

⁶⁴ No original: “For the notes that are to be played in the usual way, that is, neither detached nor slurred, the finger is raised from the key a little earlier than the duration of the note requires...”

⁶⁵ Palavra italiana que significa ‘segurar’, ‘manter’; Comumente encontrado na abreviação *ten*

⁶⁶ Palavra italiana que significa ‘leve’; encontra-se na forma adverbial *leggiermente* ou *leggeramente*.

que seu valor seja levemente reduzido, não sendo sustentadas em toda sua duração, como observamos no exemplo abaixo (Rosenblum, 1988, p. 149):

Ex. 7: Beethoven Variações Diabelli op. 120, XXV ⁶⁷.

O *tenuto* implica o oposto, ou seja, que as notas que contiverem tal indicação sejam sustentadas por todo seu valor (Rosenblum, 1988, p. 150). C. P. E. Bach (1753) explica que quando não havia *staccato*, *sostenuto* ou *legato* indicado pelo compositor, esperava-se que as notas fossem tocadas com metade de seu valor, a menos que houvesse a indicação *tenuto*, que fazia com que a duração original da nota fosse respeitada ⁶⁸. Essa indicação é encontrada frequentemente sobre notas repetidas, com a finalidade de que sejam apoiadas o máximo possível.

Ex. 8: Beethoven, Sonata op. 2 no. 2, II, 1-2 (Ed. Peters)

Embora Türk não tenha descrito uma modificação da predominância do *non-legato*, na reedição de seu compêndio *Klavierschule* (1802), sabe-se que a partir desse momento o *legato* foi gradualmente ocupando maior espaço na prática da época (Rosenblum, 1988, p. 149). O aumento no uso deste toque estava inteiramente relacionado às transformações que ocorriam no estilo musical, se fazendo presente, desse modo, na linguagem de todos os instrumentos. As alterações na forma e na medida do violino da segunda metade do século XVIII, por exemplo, foram feitas com intuito de se alcançar um *legato* mais efetivo

⁶⁷ Para a citação de obra musical, os números em romano referem-se ao movimento (ou variação) respectivo (a) da obra mencionada; os colocados logo em seguida correspondem aos compassos.

⁶⁸ FALLOWS, David. Ed. "Tenuto" *Grove Music Online* [online]. Oxford University Press: Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27690>, 2007-2009.

(Rosenblum, 1988, p. 154). O aperfeiçoamento realizado no mecanismo dos *fortepianos* ingleses do mesmo período também favoreceu a realização do *legato* (Rosenblum, 1988, p. 151).

Foi através deste aprimoramento que se tornou possível o desenvolvimento de um estilo musical que se expressava mais apropriadamente através de um tipo de execução *cantabile*, que incluía linhas melódicas e seções formais com menor fragmentação e maior continuidade ⁶⁹ (Rosenblum, 1988, p. 151).

Clementi e Beethoven são considerados os primeiros representantes desta tendência (Rosenblum, 1988, p. 151). Em 1801, Clementi indica o *legato* como toque prevalecente ao piano, antecipando a visão que seria predominante durante o século XIX.

Quando o compositor deixar a escolha do tipo de toque a cargo do intérprete, a melhor regra é aderir ao *legato*; reservando o *staccato* ocasionalmente para acrescentar ‘espírito’ a certas passagens, destacando as belezas do *legato* ⁷⁰ (Clementi, 1801, p. 9 *apud* Rosenblum, 1988, p. 154).

O *legato* realizado por Beethoven era considerado como especial por todos os que o ouviram (Rosenblum, 1988, p. 152). Czerny relata que este toque estava mais presente em sua maneira de tocar que na de seus contemporâneos:

Nas primeiras aulas, Beethoven manteve-me ocupado com escalas em todas as tonalidades, e mostrou-me (algo que era ainda desconhecido da maioria dos músicos da época) a única posição correta das mãos e dos dedos, e em particular, como usar o polegar (...) Então prosseguiu com os exercícios de seu método [Compêndio de C. P. E. Bach], e especialmente, chamou minha atenção para o *legato*, que ele próprio dominava de maneira tão incomparável, e que naquela época todos os outros pianistas, consideravam impossível de realizar ao *fortepiano*, pois a tendência (que remontava ao tempo de Mozart) era um tipo de toque ‘separado, ‘cortado’ ⁷¹ (Sonneck, 1967, p. 27).

Não obstante, o *legato* já havia sido descrito por autores do século XVIII, como Pasquali (1757), Manfredini (1775), Hüllmandel (1796) e Milchmeyer (1797), e usado por Mozart e Haydn em suas obras para piano (Neumann, 1993, pp. 201-203 e Rosenblum, 1988, p. 146).

Uma espécie de variação do *legato*, o *toque prolongado* é utilizado especialmente ao piano, e consiste em segurar algumas notas por um tempo maior do que seu respectivo valor.

⁶⁹ No original: “...was the development of a musical style appropriately expressed through cantabile performance, which included melodic lines and formal sections with less fragmentation and greater continuous sweep”.

⁷⁰ No original: “When the composer leaves the legato and staccato to the performer’s taste, the best rule is, to adhere chiefly to the legato; reserving the staccato to give spirit occasionally to certain passages and to set off the higher beauties of the legato.”

⁷¹ No original: “During the first lessons Beethoven kept me altogether on scales in all the keys, and showed me (something at the time still unknown to most players) the only correct position of the hands and fingers and, in particular, how to use the thumb (...) Then he went over the studies belonging to this method with me and specially, called my attention to the legato, which he himself controlled to such an incomparable degree, and which at that time all other pianists regarded as impossible of execution on the fortepiano, for even after Mozart’s day, the choppy, short, detached manner of playing was the fashion”.

Este tipo de execução é recomendada, sobretudo quando se deseja ressaltar elementos melódicos ou motivicos incrustados dentro de um acompanhamento.

Se todas (ou a maioria) das notas estiverem escritas com os mesmos valores rítmicos, os elementos melódicos podem estar ocultos dentro do que parece uma única linha aos olhos. Aplicando o toque prolongado (...) a essas notas melódicas, cria-se uma segunda dimensão de som, que ilumina a polifonia⁷² (Rosenblum, 1988, p. 155).

Este tipo de textura a ‘duas vozes’ que oculta determinada linha melódica é freqüentemente encontrada no período barroco, especialmente em J. S. Bach. Rosenblum (1988, p. 155) compara duas versões do Rondeau *Les Bergeries* de Couperin. Na primeira, original do próprio autor, o acompanhamento é formado por duas linhas; a segunda versão é uma cópia feita por Anna Magdalena Bach, que ao transcrevê-lo anota o acompanhamento somente em uma linha, de modo homofônico:

Ex. 9: *Les Bergeries*, F. Couperin

Cramer e Hummel também descrevem o *toque prolongado*, aplicando-o em contextos onde é necessário ressaltar determinada linha melódica (Rosenblum, 1988, p. 156).

O prolongamento de notas que compõem uma figura de acompanhamento com sons do mesmo acorde, como o baixo de Alberti, também fez parte da prática do período clássico (Rosenblum, 1988, p. 155). Também chamado de ‘pedal digital’, este tipo de técnica produz um efeito sonoro semelhante ao uso do pedal direito, porém com maior transparência, muito necessária à estética deste período.

⁷² No original: “If all (or most of) the notes are written in similar rhythmic values, melodic elements may be concealed in what looks to the eye like a single line. Applying the prolonged touch (...) to such melodic notes creates a second dimension of sound that illuminates the polyphony”.

A escolha do tipo de toque adequado para uma passagem deve ser fruto de uma reflexão cuidadosa, evitando atitudes escolares ou radicais. Muitas vezes uma combinação sutil entre o *legato* e *non-legato* pode ser conveniente (Rosenblum, 1988, p. 149).

2.1.4 A Ligadura

A ligadura é uma linha curva que se estende sobre ou abaixo de um pequeno grupo ou par de notas, indicando que estas devem ser conectadas através de um toque *legato*. Ao estabelecer estes grupos, dá-lhes direção e acentuação, implicando em como a primeira e a última nota necessitam ser realizadas. (Rosenblum, 1988, p. 158 e Davidson, 2004, p. 2).

De acordo com a maioria dos teóricos do período clássico, como Leopold Mozart, Türk, Starke, Adam e Hummel, ‘a nota que inicia a ligadura deve ser suavemente (quase que imperceptivelmente) acentuada’⁷³ (Rosenblum, 1988, p.158). C. P. E. Bach corrobora esta afirmação, escrevendo que ao clavicórdio, a primeira nota abaixo de uma ligadura deve receber um ‘pequeno acento’⁷⁴. É consenso também que sua última nota deve ser tocada sem acento ou destaque, com duração ligeiramente menor que seu valor real (Rosenblum, 1988, p. 158).

Como resultado destes princípios, uma ligadura sobre duas notas implicará em certa diminuição do valor da segunda nota. Abaixo, Adam ilustra essa diferença (Adam, 1804, p. 151 *apud* Brown, 1999, p. 231):

Ex. 10: Realização da ligadura.

Entretanto, este fundamento deve ser aplicado com algum cuidado, como aconselha Neumann:

Se aplicado com discernimento, esse princípio irá frequentemente fazer sentido, porém transformá-lo em uma lei universal, como é frequentemente feito, é perigoso⁷⁵ (Neumann, 1993, p. 208).

Nesta afirmação, Neumann provavelmente se dirige a pianistas menos preparados que, frequentemente se mostram exagerados em seu rigor com a articulação, arruinando o fraseado.

⁷³ No original: “the note over which the slur begins is very gently (almost imperceptibly) accented”.

⁷⁴ No original: “einen kleinen Druck“ (Bach, Carl Philip E. (1753 - 1762) *apud* Neumann, 1993, p. 208).

⁷⁵ No original: “If applied with discrimination, this principle will often make good sense, but to turn it into a universal law, as is often done, is dangerous”.

Ao piano, aconselha-se que as notas sob uma ligadura sejam realizadas com um único impulso, num só gesto, porém ‘sem movimentar a mão, da primeira à última nota’ ⁷⁶ (Rosenblum, 1988, p. 159). Isto pode evitar que se realize a ligadura com o pulso de forma exagerada, por exemplo, um erro freqüente entre pianistas menos preparados.

Entre grupos de ligaduras é comum que se adicione uma leve separação para maior clareza, ou, como descreve Rosenblum, ‘para deixar a música respirar’ ⁷⁷. A duração dessa separação irá variar conforme o tempo, caráter, tipo de articulações que a cercam, tamanho da ligadura, etc. (Rosenblum, 1988, p. 159). Em todo caso, numa seqüência de ligaduras deve-se privilegiar o fraseado. Acerca do início do tema inicial da Sonata K570 de Mozart, Rosen afirma:

Pode-se executar [o tema inicial da Sonata K570 de Mozart] com uma ligeiríssima pausa após o terceiro tempo, porém isso é considerado menos importante que a graciosa inflexão derivada dos mínimos acentos que impõem as ligaduras’ ⁷⁸ (Rosen, 2005, p 38).

Ex. 11: Mozart, Sonata K 570, I, 1-4 ⁷⁹ (Ed. Bärenreiter)

Especialmente em Mozart e Haydn, a falta de dinâmicas detalhadas impõe que as principais inflexões desta música aconteçam através da articulação, que oferece direção ao texto musical, evidenciando sua qualidade de discurso falado (Rosenblum, 1988, p. 159).

De forma diferente, Beethoven usou este tipo de ligadura principalmente para destacar aspectos rítmicos (Ex. 8) e delinear motivos (Ex. 9) com mais força e variedade que seus predecessores. Ele também usa a articulação de modo a alterar a métrica usualmente esperada, modificando sua acentuação (Rosenblum, 1988, p. 161).

⁷⁶ No original: “... without make any movement of the hand between the first and last note”.

⁷⁷ No original: “... to let the music breathe” (Rosenblum, 1988, p. 159).

⁷⁸ No original: “...puede ejecutarse con una ligerísima pausa después del tercer tiempo, pero eso es menos importante que la graciosa inflexión derivada de los mínimos acentos que imponen las ligaduras”.

⁷⁹ A linha pontilhada que une os três primeiros compassos foi adicionada pela edição Bärenreiter.

Ex. 12: Beethoven, Sonata op. 14 no. 2, III, 1-8. (Ed. Peters)

Ex. 13: Beethoven, Sonata op. 31 no. 3, I, 1

A partir de 1775/ 1780, os compositores começaram a indicar ligaduras cada vez maiores. Até então, elas dificilmente ultrapassavam a barra de compasso ⁸⁰. Neste caso, a relação entre as notas dentro de uma mesma ligadura, descrita no início deste tópico, se modifica. Quanto maior a ligadura, tanto o ataque da primeira nota quanto a retirada da última deve ser amenizado (Rosenblum, 1988, p. 163).

Beethoven foi um dos primeiros compositores a aumentar consideravelmente o tamanho das ligaduras. Ele as usou, principalmente, para especificar o tipo de toque (*legato*) e a sonoridade especial advinda dele ⁸¹.

Apesar de serem frequentemente associadas à demarcação das frases, inicialmente, as longas ligaduras não pretendiam indicar nada mais que o tipo de toque. Isto porque no estilo clássico, a ligadura se relaciona exclusivamente à articulação, toque ou agrupamento, não necessariamente com a extensão das frases. Este é um conceito romântico, do século XIX ainda profundamente arraigado. Pode-se dizer, no entanto, que à medida que este 'estilo *cantabile*' foi se desenvolvendo, mais a ligadura acabava *coincidindo* com o tamanho da frase (Rosenblum, 1988, p. 168).

O motivo pelo qual a ligadura muitas vezes não corresponde à duração da frase é bastante interessante. A idéia da articulação, advinda da natureza dos instrumentos, surgiu antes nas cordas e sopros, tendo sido posteriormente transportada para o teclado. Ao se

⁸⁰ Mozart, embora comedidamente, fez uso de grandes ligaduras mais vezes que Haydn. Em suas obras elas aparecem sobre 2 ou 3 compassos no máximo.

⁸¹ Como em sua Sonata op. 57, II, 33-40.

formalizar a disciplina do arco (nas cordas) e da embocadura (sopros) durante os séculos XVI e XVII, o estilo do repertório então praticado era de uma música altamente articulada, que primava pela clareza métrica (Rosenblum, 1988, p. 172).

Nas cordas, esse tipo de limpidez acabou ocasionando o que é conhecido como regra do ‘arco para baixo’, que significava que todo tempo forte pediria uma nova arcada, reforçando o primeiro tempo do compasso (Neumann, 1993, p. 215). Dessa forma, as ligaduras deveriam terminar antes do primeiro tempo, a fim de se permitir uma nova inflexão neste (Rosenblum, 1988, p. 172).

Dessa forma, até mesmo por uma questão de hábito herdado de muitas gerações, os compositores do período clássico tinham muita dificuldade em escrever ligaduras maiores que um compasso ou ligaduras pequenas que ultrapassassem a barra de compasso (Rosenblum, 1988, p. 175). Esse aspecto pode ser observado na Sonata K310 de Mozart, onde a repetição de uma figuração já apresentada encontra-se com a articulação diferente, devido à barra de compasso:

Ex. 14: Mozart, Sonata K 310, II, 22-23

A ligadura sobre notas repetidas pode gerar alguma discussão sobre se estas devem ou não ser novamente percutidas – como é o caso do compasso 5 no 3º. Movimento da op. 110. A princípio, ao piano, quando há duas notas iguais unidas por uma ligadura, somente a primeira é tocada, sendo adicionada a ela o valor da segunda. Não obstante, quando Beethoven adiciona diferentes dedilhados para essas notas, isto indica que a segunda também deve ser tocada (Badura-Skoda, 1988, p. 84).

Ex. 15: Beethoven, Sonata para violoncelo e piano op. 69, II, 1-6.

Encontramos poucos exemplos de usos como esse no período clássico, Mozart e Haydn, por exemplo, nunca usaram tal figuração (Neumann, 1993, p. 206), de modo que se torna difícil estabelecer alguma regra. Beethoven usou este tipo de efeito em algumas ocasiões (Sonata para violoncelo e piano op. 69, Sonata op. 106 e op. 110, Quarteto de cordas op. 132/3), porém em contextos distintos.

Newman aconselha que, em Beethoven, essas notas repetidas sejam de fato percutidas com uma articulação renovada, de modo que a segunda nota deve soar ‘audível, mas com um desfechar praticamente inaudível’ ⁸² (1991, p. 297). Sua opinião se baseia em autoridades como Czerny e Tovey.

Paul Badura-Skoda, entretanto, explica que por tratarem-se essencialmente de ligaduras, o ideal é que não se toque a segunda nota. Segundo este autor, quando a repetição da segunda nota se faz necessária, Beethoven a indica através da adição de pontos e dinâmicas (Badura-Skoda, 1988, p. 88).

2.1.5 As diferentes representações do *staccato*: Ponto e traço

Até cerca de 1600, a forma mais natural de se indicar a separação dos sons era com a pausa. Devido a este símbolo expressar o isolamento de uma nota de forma mais definida que as indicações de articulação, ela continuou a ser usada com esta função no período clássico e romântico (Keller, 1973, p. 47).

Após 1600, a separação das notas começou a ser expressa através de símbolos especiais: o ponto, o traço e a cunha. Apesar de terem aparecido mais ou menos por volta da mesma época, eles não possuem significado claro. Cada autor revela uma definição bastante diferente, sendo difícil chegar a um consenso.

Para C.P.E. Bach (1753-1762), Marpurg (1755) e Löhlein (1774), estes símbolos são totalmente sinônimos. Vogler (1778) e Türk (1789) acreditam que tanto o ponto quanto o traço representam diferentes tipos de *staccato*, e que o primeiro deve ser tocado de forma mais rápida, e o segundo mais longo; a cunha teria o mesmo significado que o traço (Rosenblum, 1988, p. 184).

Clementi (1801) e Adam (1804) apresentam uma visão mais aproximada com a que temos hoje. O ponto simbolizaria um *staccato* mais suave, e o traço um modo de execução mais curta, enfatizando a nota (Rosenblum, 1988, p. 184).

⁸² No original: “audible, but barely audible release”.

Apesar das intenções dos estudiosos em diferenciar o uso do ponto e do traço, as dúvidas permanecem. Mesmo porque, muitas vezes é difícil distinguir esses símbolos nos próprios manuscritos. Quando os compositores escreviam apressadamente, ou usando uma pena, pontos muitas vezes se assemelhavam a traços e vice-versa, de forma que eles se tornavam indistinguíveis (Rosenblum, 1988, p. 185).

Quando a diferença entre eles é clara, restam dúvidas sobre sua interpretação, pois estes símbolos eram usados muitas vezes sem muita consistência por um mesmo compositor. Além disso, eram freqüentemente alterados seja por descuido ou indiferença por parte dos editores da época. Observa-se assim que não há como estabelecer uma constância que suporte as diferentes formas do *staccato* em Haydn, Mozart ou Beethoven (Rosenblum, 1988, p. 185).

Apesar disso, Rosenblum aconselha que o intérprete procure saber quais os critérios da edição que usa, e sua sensibilidade deve fazer uma ponte entre o limite dos símbolos impressos e a riqueza de possibilidades sonoras disponíveis para sua realização (1988, p. 189).

2.2 DINÂMICA

2.2.1 A dinâmica como elemento característico do estilo clássico

Como visto, o advento do *fortepiano* permitiu que a música para teclado acompanhasse a evolução estética que se processou no século XVIII e, à medida que foi se desenvolvendo, pressupôs cada vez mais uma ampla variação de intensidades dinâmicas, característica de sua linguagem (Rosenblum, 1988, p. 2).

Os principais antecessores desse instrumento, o cravo e o clavicórdio, permaneceram atrelados ao estilo barroco, justamente por não serem capazes de grande variação dinâmica (especialmente o cravo) ou não oferecerem amplo volume de som (clavicórdio). Essa limitação, no que se refere às diferentes intensidades de dinâmica, se adaptava ao estilo barroco, onde essas variações se faziam majoritariamente por terraço⁸³, e sobretudo pela modificação de texturas ao decorrer da obra (Neumann, 1993, p. 161).

Assim, a diversidade da gama de intensidades sonoras possibilitadas pelo *fortepiano* estimulou também a utilização de sinais de dinâmica igualmente variados por parte dos compositores do período clássico. Antes disso, apesar de empregada de forma natural, a

⁸³ Ver descrição sobre dinâmica de terraço mais adiante.

dinâmica, assim como o tempo e a articulação, raramente era expressa por escrito.⁸⁴ Quando encontrados nas partituras, os sinais de dinâmica frequentemente incluíam apenas as indicações *f* e *p* (*forte* e *piano*), típicos da notação da dinâmica de ‘terraço’, predominante na música do período barroco (Rosenblum, 1988, p. 57).

Apesar de ser um elemento central na linguagem do estilo clássico, a dinâmica é muitas vezes abordada sem o devido cuidado e atenção por parte de musicistas menos preparados. São frequentes as execuções que desprezam sutilezas e detalhes referentes às intenções musicais do compositor e que são fundamentais para a realização de uma interpretação correta e convincente (Rosenblum, 1988, p. 56).

2.2.2 A dinâmica do período clássico realizada no instrumento moderno

Dentre todos os autores consultados, Sandra Rosenblum é a que mais se alonga no estudo da dinâmica específica do período clássico. Aponta que uma das questões básicas relacionadas a esse tópico seria a adequação da prática vigente no século XVIII ao piano moderno.

Inicialmente, há a evidente diferença de timbre entre o *fortepiano* e o piano moderno. Sobre isso, pouco se pode fazer. Ao escolher um piano atual para a interpretação das obras do período clássico, o intérprete terá optado por um som diferente daquele original (Rosenblum, 1988, p. 56).

Outra questão se refere propriamente à intensidade das dinâmicas. Por possuir maior volume de som, um *forte*, por exemplo, em um piano moderno é sem dúvida mais potente que o mesmo *forte* em um *fortepiano*. Dessa forma o pianista atual deve efetuar uma escolha entre duas abordagens básicas. A primeira seria explorar totalmente os recursos do piano do século XXI, o que pressupõe maior volume global de execução, se comparado à realização em um instrumento antigo. Naturalmente, deverá valer-se das dinâmicas indicadas originalmente na partitura, assumindo que todos os parâmetros, se comparados à sonoridade original, serão expandidos ao som do piano moderno. A outra opção, seria reduzir o volume utilizado no instrumento atual, aproximando-o do volume do *fortepiano*. Não obstante, deve-se cuidar para que os *fortes*, por exemplo, soem enérgicos o suficiente, porém sem que se faça uso da densidade sonora total do instrumento (Rosenblum, 1988, p. 55). Temos a primeira opção

⁸⁴ Em todo o primeiro volume do Cravo Bem Temperado de Bach há apenas quatro indicações de andamento nos manuscritos originais (três delas no Prelúdio 2 e uma na Fuga 24); as ligaduras aparecem apenas nos temas das Fugas 6 e 24 e – com um sentido diferente – no último compasso da Fuga 10. Quaisquer outras indicações, como símbolos de dinâmica, encontradas em uma edição moderna não vieram de Bach (Dart, 1960, p. 13).

como preferência de abordagem.

É fato, porém, que os principais pianos utilizados por Beethoven – o francês Érard, o inglês Broadwood (1818) e o Graf (1826) – já possuíam maior volume que os *fortepianos* utilizados por Haydn e Mozart (Newman, 1971, p. 35). Além disso, o constante contato de Beethoven com as inovações instrumentais da época, assim como a evolução de sua escrita pianística ao decorrer do tempo, apontam que ele se encontrava sempre à frente de sua época, antecipando, de certa forma, o uso de maior amplitude sonora ao piano. Talvez por isso suas indicações dinâmicas, freqüentemente, se revelem tão extremas, como se o compositor extrapolasse efetivamente os limites de seu instrumento (Rosenblum, 1988 p. 55).

Por isso, a interpretação de Beethoven, na maioria das vezes, comporta melhor uma escolha em que a gama de dinâmica sugerida na partitura se adapte ao volume real do instrumento moderno. Não obstante, pode haver ocasiões onde devemos dar a impressão de estar no limite sonoro do instrumento, sem que este seja verdadeiramente o caso. Porém o mais importante seria ‘que a energia e impacto da dinâmica sejam suficientes para convencer ouvintes do século XX, que não ouvem com mesmos ouvidos do século XVIII’⁸⁵ (Rosenblum, 1988, p. 56).

2.2.3 Os diferentes tipos de dinâmica: absoluta, relativa e gradual

Como visto, as indicações básicas *forte* e *piano* forneceram o suporte principal da referência dinâmica do período barroco. O mesmo se dá no início do classicismo. No entanto, isso não significa que, especialmente na segunda metade do século XVIII, essas indicações fossem ‘monocromáticas’. Apesar da notação escassa de dinâmicas intermediárias (*mf*, *mp*, *più piano*, *più forte*), de chaves de dinâmica, assim como dos termos *cresc* e *decresc*, especialmente em Haydn e Mozart, esse tipo de flexibilidade de dinâmica já estava certamente presente na execução musical (Ratner, 1980, p. 189).

A respeito disso, Rosenblum explica que no início do classicismo *piano* e *forte* podiam representar um espectro de som maior, determinando o que alguns autores chamam de ‘áreas sonoras’. Dessa forma, um *piano*, por exemplo, incluiria intensidades do *pp* ao *mp*, assim como o *forte* abrangeria do *mf* ao *ff* (1988, p. 61).

Rosenblum classifica sinais de dinâmica de acordo com a função que possuem. Eles podem ser de três tipos fundamentais: absolutos, graduais e relativos. *Piano*, *forte*, assim

⁸⁵ No original: “... the energy and impact of the dynamics must be sufficient to engage twentieth-century listeners, for we do not hear with eighteen-century ears”.

como outros termos que indicam áreas sonoras específicas, são indicações de dinâmica absoluta. *Espressivo*, *più forte*, assim como acentos e outros termos cujos níveis de intensidade são determinados através do volume de som que o cercam são relativos. Assim, a magnitude de um *sf* ou de um *più forte* varia dentro da mesma peça ou movimento, dependendo do contexto onde a indicação estiver inserida. *Crescendo*, *diminuendo*, *mancando*, e termos similares são exemplos de dinâmica gradual, pois indicam sua variação progressiva (Rosenblum, 1988, p. 57). Tal classificação nos ajuda a compreender melhor a dinâmica empregada no classicismo.

Devido ao contínuo aperfeiçoamento de sua notação, as indicações de dinâmica encontradas na obra de Beethoven refletem a evolução estilística da época. Como atesta o trabalho estatístico empreendido por Audun Ravnán, citado por Rosenblum (1988, p. 59), aproximadamente, 86% dos sinais de dinâmica usados por Mozart em suas obras para piano são absolutos, enquanto apenas 39% dos utilizados por Beethoven o são. Quanto ao restante dos símbolos deste último, 26% são graduais e 35% relativos. Isso indica o quanto seus símbolos se tornaram refinados, quando comparados aos utilizados por Mozart, e o quanto são fundamentais para a compreensão de suas intenções.

É preciso também ter consciência que uma mesma indicação de dinâmica, pode assumir significados distintos dependendo do caráter peculiar em cada trecho musical. Türk faz reflexões importantes a esse respeito, em *Klavierschule*⁸⁶:

Para cada composição, diferentes tipos de gradação dinâmica deverão ser empregados, sendo que estes necessitam manter uma relação apropriada com o todo. O *forte* em um *Allegro furioso* deve ser consideravelmente mais enérgico que no *Allegro* usual, onde somente um grau moderado de alegria deve prevalecer etc.⁸⁷ (Türk, 1962, p. 349 *apud*. Rosenblum, 1988, p.61).

Rosenblum utiliza os relatos de Carl Czerny, em *On the proper performance of all Beethoven Piano Works*, onde o autor deixa claro que tocaria o início de cada movimento da Sonata op. 2 n.º 3 de Beethoven com um caráter diferente, mesmo estando todos eles assinalados com *piano*. Czerny diz que o *Allegro* inicial ‘deve ser tocado com fogo e energia’; o Adagio com ‘grande sentimento’; o Scherzo ‘staccato, brilhante e curto’, o *Allegro* assai ‘rápido e vivaz’⁸⁸ (Czerny, 1970, p. 26-27).

Além da importância do caráter para cada dinâmica, ao afirmar que o ‘forte deve ser

⁸⁶ TÜRK, D. G. *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig e Halle: Schwickert; Hemmerde und Schwetschke, 1789. Fac-símile editado por Erwin Jacobi, Kassel: Bärenreiter, 1962.

⁸⁷ No original: “In each composition itself different gradations are again necessary, all of which must be in a suitable relation to the whole. A forte in an *Allegro furioso* must therefore be considerably louder than in an *Allegro* in which only a moderate degree of joy prevails, etc”.

⁸⁸ No original: “[The first *Allegro*] must be performed with fire and energy... [The Adagio] with great sentiment... [The Scherzo] staccato, light and short... [The *Allegro* assai] quick and sprightly”.

mais enérgico em um *Allegro furioso*’, Türk chama à atenção para a questão de certa relatividade nas indicações dinâmicas absolutas. Ou seja, em uma peça onde predomina o *piano*, um *forte* poderá, por exemplo, soar de forma mais intensa, se concebido como área de contraste, ou mais suave, se representar uma consequência natural da construção da passagem.

2.2.4 Dinâmica de terraço versus dinâmica graduada

No barroco, a dinâmica de terraço, ou seja, a mudança imediata, sem gradação, de um nível sonoro específico a um outro em trechos subsequentes (Ratner, 1980 p. 187), era um procedimento comum, tanto devido às características intrínsecas da linguagem, quanto às limitações técnicas de alguns instrumentos, em particular os de teclado.

A dinâmica graduada (ou transicional), que se refere à mudança gradual de sonoridade entre *forte* e *piano* e vice-versa, já era utilizada de forma espontânea em vários estilos musicais, embora sem indicação nas partituras, antes mesmo do período barroco (Rosenblum, 1988, p. 69). No entanto, a notação musical que a representa nos dias atuais, fruto de uma necessidade estética que levou essas gradações a serem realizadas de forma cada vez mais voluntária, desenvolveu-se lentamente. Ludovico Giustini di Pistoia, em 1732, nas doze *Sonate da Cimbalo di piano e forte op. 1*, utilizou os símbolos *for... pia*; *for... più for*; e *for... pia... più pia*. , etc. Haendel também anotava seguidas cadeias de *f*, *p*, *pp*, todas essas com sentido gradual ⁸⁹. Embora as mudanças entre *piano* e *forte* fossem nesses casos realizadas através da diferenças de registro do cravo, percebe-se o anseio pelo uso de dinâmica gradual. No entanto, as chaves de dinâmica e os sinais de *crescendo* e *decrescendo*, apareceram indicados na partitura de forma habitual bem mais tarde, somente por volta de 1780, 1790 ⁹⁰ (Rosenblum, 1988, pp. 5 e 69).

Isso nos faz compreender muitas anotações de dinâmicas encontradas nas primeiras obras de Mozart e Haydn, onde *pianos* e *fortes* são justapostos, sem nenhuma indicação gradual entre eles. Isso, no entanto, não significa que *crescendos* e *diminuendos* não possam ser aí acrescentados pelo intérprete. Essa falta de indicações no período clássico inicial remonta também a uma tradição barroca onde o intérprete era responsável por uma possível complementação dos símbolos musicais (Neumann, 1993, p. 184).

⁸⁹ Esta indicação consta nos compassos 42-46 do *Glory of god*, do Messias.

⁹⁰ Haydn somente adiciona a primeira indicação de *crescendo* em sua Sonata de número 29; o primeiro *perdendosi* na de número 34. Nenhum desses efeitos poderia ser obtido no cravo tradicional, o que demonstra (sobretudo a partir da sonata 20) um uso crescente de linguagens em essência pianísticas. (Dart, 1960, p. 85).

Após o compositor ter escrito sua partitura, ele esperava que o intérprete a completasse com relação ao tempo, dinâmica, sonoridade, nuance e ornamentação, com considerável bom gosto e de forma adequada às qualidades expressivas da peça ⁹¹ (Ratner, 1980, p. 181).

No estudo *The Classical Piano Sonata* (2004), que abrange exemplos de sonatas escritas para piano de Joseph Haydn a Sergei Prokofiev, Michael Davidson se refere de forma breve à dinâmica do período clássico, explicando sucintamente que:

Haydn e Mozart usaram as indicações básicas de forte e piano de forma global. Elas não necessariamente significam repentino *forte* e *piano*, porém comumente ‘se tornando gradualmente forte e piano’ ⁹² (Davidson, 2004, p. 9).

Porém, considera-se que tanto as dinâmicas de terraço quanto as graduadas exerceram um papel importante no período clássico e muitas vezes o intérprete se vê numa situação em que precisa determinar, a partir do próprio contexto, se a mudança entre os sinais adjacentes deve ser graduada ou súbita. Para essa escolha será necessário principalmente entender qual a **função** que a dinâmica ali indicada poderia ter.

A dinâmica de terraço pode ser recomendável, quando, por exemplo, articula o contraste de material temático (Mozart, Sonata K 457, I, 1-4), ou quando caracteriza uma mudança de caráter dentro da mesma figuração melódica (Beethoven, Sonata op. 90, I, 1-8). Ela pode ainda ressaltar diferenças de registro (Beethoven, Sonata op. 31 n.º. 2, I, 21-24) e distinguir texturas (Beethoven, Sonata op. 81a, III, 41-48). Sobretudo em Beethoven, foi usada de maneira a diferenciar bruscamente motivos de um mesmo período musical, como na Sonata op. 57, ‘Appassionata’ (I, 16-23) ou na Sonata op. 13, ‘Patética’ (I, 5-7) (Rosenblum, 1988, p. 71).

Neumann explica que não há regras sobre esse tipo de escolha, porém existem algumas diretrizes implícitas no conjunto musical que indicam algumas soluções:

A mudança súbita estará provavelmente indicada em passagens, frases ou motivos repetidos, onde esta repetição não seja literal nem [esteja] na mesma altura sonora; de maneira semelhante, quando o símbolo de dinâmica coincide com um motivo que possui uma individualidade própria e que poderia ser levemente destacado sem ferir a continuidade, a mudança súbita pode ser [considerada como] uma possível intenção. Ao contrário, se o sinal de dinâmica estiver posicionado no meio da frase, provavelmente a nuance gradual [de dinâmica] é a melhor solução ⁹³ (1993, pp. 180-1).

⁹¹ No original: “After the composer had written his score, he expected the performer to complete the composition with respect to tempo, dynamics, sonority, nuance, and ornamentation, with a tasteful regard for the expressive qualities of the piece”.

⁹² No original: “Haydn and Mozart used basic notations forte and piano in a global way. They do not necessarily mean suddenly ‘loud or ‘soft’ but often, ‘becoming gradually louder and softer”.

⁹³ No original: “Sudden change will likely be indicated for repeated passages, phrases, or motives, where the repeat need not be literal nor on the same pitch level; similarly, when the dynamic mark coincides with a motive that has an individuality of its own and that could be ever so slightly detached without hurting the continuity, sudden change will be the likely intention. By contrast, when the dynamic sign is placed in mid-phrase, gradual transition is the more likely solution.”

Crescendos e *decrecendos* não assinalados na partitura podem ainda acompanhar o desenho musical. Assim, em passagens ascendentes, onde houver aumento de tensão, ou direção a um clímax, pode-se inserir *crescendo*. Do mesmo modo, o *decrecendo* acompanha passagens descendentes, onde houver diminuição de tensão e relaxamento. Naturalmente, esses procedimentos devem estar sempre harmonizados com a estética do classicismo, e não devem ser excessivos (Rosenblum, 1988, p. 64).

Ainda que a dinâmica em Beethoven se encontre bem definida, nos casos onde há uma só dinâmica assinalada para longas passagens, a escolha de diferentes nuances pode ser empregada. Para isso, Rosenblum sugere possíveis soluções. Uma delas é que se mantenha a seção selecionada em um nível sonoro relativamente uniforme até a mudança seguinte. A outra, seria a de construir um *crescendo* gradual até o ápice da frase, como poderia ser o caso no Allegro da Sonata op. 31 n.º. 2 (I, 29-38) (1988, p. 71).

Quando o mesmo sinal de dinâmica estiver repetido várias vezes em uma longa passagem, um método possível é o de organizá-la em subseções, introduzindo gradações sutis dentro de cada uma, e mantendo certo contraste nos momentos onde se encontram os sinais expressos. Esse procedimento pode ser aplicado no *Allegro con brio* da Sonata op. 2 n.º. 3 de Beethoven (I, 61-70), de forma a valorizar as diferenças de harmonia presentes nessa estrutura (Rosenblum, 1988, p. 71).

O andamento da peça também é fundamental para a determinação de suas dinâmicas. Um movimento mais lento implica em níveis sonoros mais extremados e contrastantes, assim como andamentos rápidos tendem a dispensar acréscimos de flexibilidade de dinâmica. A adição de gradações de dinâmica deve ser, todavia, cautelosamente aplicada, de maneira que as verdadeiras intenções do compositor sejam preservadas. Uma variação supérflua poderia desfigurar, por exemplo, uma autêntica seção beethoveniana de contraste (Rosenblum, 1988, p. 71).

A determinação de regras estritas para esse tipo de questão é praticamente impossível, dadas os variados e inúmeros fatores envolvidos em cada caso. A correta concepção do caráter, texturas, métrica, forma e motivos, aliada ao bom senso e musicalidade parecem ainda ser a principal recomendação da maioria dos autores.

2.2.5 A dinâmica em Beethoven

Felizmente a notação de dinâmicas é muito mais consistente em Beethoven que seus predecessores vienenses. Seus sinais aumentaram em variedade, quantidade e qualidade se

tornando cada vez mais refinados até o final de sua vida. Há relatos inclusive de que Beethoven costumava acrescentar ainda mais inflexões dinâmicas ao tocar, mesmo que estas não se encontrassem expressas em suas partituras. Isso justifica as sugestões interpretativas adicionadas por Czerny, que certamente as baseou em seu longo contato com o compositor (Newman, 1988, p. 252).

Como exemplo desse gradual aprimoramento, observa-se que até meados de 1812, os termos *crescendo* e *più crescendo* pareciam satisfatórios em sua música instrumental. Após esta data, pelo menos três novos termos – *poco crescendo*, *crescendo poco a poco* e *sempre più crescendo* – foram incorporados. O mesmo ocorre com os termos usualmente empregados para nuançar a dinâmica *piano*: *dolce*, *dolce e molto legato*, *sempre dolce e piano*, *espressivo* e *molto cantabile*. Vemos que após 1812, pelo menos dez termos são utilizados: *dolce*, *teneramente*, *sempre dolce cantabile*, *cantabile et espressivo*, *um poco espressivo*, *molto espressivo*, *espressivo e semplice*, *molto espressivo e semplice*, *com intimissimo sentimento*, *dolente*, etc (Rothschild, 1961, pp. 35-36).

Dentre as importantes inovações de Beethoven no que concerne à dinâmica, constam os longos *crescendos* e *decrescendos*, além de efeitos como o *crescendo* imediatamente seguido por *piano subito*, comumente associados ao seu estilo, por serem empregados desde a primeira fase até o final de sua vida (Ratner, 1980, p. 189).

Embora Beethoven seja repetidamente associado à extrapolação da dinâmica *forte*, é curioso constatar que ele fez o mesmo, ou mais, em direção ao *pianissimo*. Novamente, através de Ravnán (Rosenblum, 1988, p. 58) vemos que dentre as 9.297 indicações de dinâmica existentes em suas 32 Sonatas para piano, 24% são *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, e somente 15% *mf*, *f* e *ff* ⁹⁴. Esse compositor também inaugurou o uso do *ppp* (*Finale* do Quarteto op. 59 n.º 1) ⁹⁵, e fez uso de novos termos que indicavam um toque leve e suave, substituindo, ou adicionando ao *p*, expressões como *dolce*, *espressivo*, *sanft*, *mezza voce*, *teneramente*. Essas e outras instruções demonstram sua crescente necessidade de refinamento das dinâmicas, e implicaram, necessariamente, na otimização do controle sobre a ação e o som produzido pelo *fortepiano* (Rosenblum, 1988, p. 59).

É importante que o intérprete tenha em mente o cuidado com o qual Beethoven acrescenta os sinais de dinâmica. Eles muitas vezes sugerem efeitos específicos, e a unificação de seus significados pode comprometer a interpretação musical.

Os sinais referentes às dinâmicas relativas, que possuem sua intensidade determinada

⁹⁴ Os outros 61% se referem às dinâmicas relativas (35%) e graduais (26%).

⁹⁵ A primeira vez que aplica *ppp* ao *fortepiano* é na Sonata op. 53, III, 400 (Rosenblum, 1988, p. 59).

de acordo com o contexto musical, compreendem além de expressões como *più piano*, etc. também a maioria dos sinais de acentuação. Estes se desenvolveram juntamente à dinâmica graduada, estando assim, da mesma forma, intimamente relacionados aos avanços técnicos do *fortepiano*. Acentos podem ser basicamente definidos como símbolos que implicam determinada ênfase sobre uma nota ou acorde, cuja intensidade depende da dinâmica da passagem onde se localizam. Eles podem ocasionar tanto efeito áspero num contexto sereno (Beethoven, op. 27 n.º 1, I, 48-49) quanto o contrário, dependendo de onde e como utilizados, não sendo necessariamente muito fortes (Rosenblum, 1988, pp. 83-85).

Assim como desenvolveu grande parte da dinâmica graduada, Beethoven empregou a maioria dos acentos utilizados até então, além de ter criado outros novos (*ffp* e *rinforzando*). Dentre os símbolos mais usados pelo compositor estão *sf*, *>*, *sfp*, *ffp*, *fp*. O *f* pode ser também interpretado como acento, tendo o mesmo significado de *sf*, se for usado repetidamente em sequência, como na Sonata op. 13 (I, 129-132). *Fp*, *mfp*, e *ffp* são exemplos de dinâmicas absolutas *forte*, *mezzo-forte*, *fortíssimo*, seguidos imediatamente por *piano* que funcionam como acento. Já *sfp* significa um acento relativo seguido por piano (Rosenblum, 1988, p. 87).

Sem dúvida, o símbolo mais associado à figura de Beethoven na caracterização de seus acentos é o *sf* (*sforzando* ou *sforzato*). Entre todos, é também o mais utilizado, aparecendo em diferentes posições: andamentos rápidos e lentos, dentro de dinâmicas absolutas que envolvem tanto o *forte* quanto o *piano*, etc. Sua intensidade deverá estar sempre combinada ao contexto inserido (Rosenblum, 1988, p. 87).

Em Mozart, o *fp*, por ser frequentemente utilizado em passagem de textura delicada (por exemplo, K 309, II, 1-2), pode ser considerado como um acento, ou seja, como sinal relativo à dinâmica empregada no contexto geral. Porém, em Beethoven, sua definição como sinal absoluto – *forte* seguido imediatamente por *piano* ⁹⁶ – parece mais convincente (Rosenblum, 1988, p. 85). Na verdade, o *fp* alcança maior efeito quando executado pelos instrumentos de sopro e cordas, pois, por possuírem controle total da intensidade da nota no decorrer de sua duração, podem fazer com que o forte inicial desapareça quase que imediatamente. Também ao *fortepiano* essa queda brusca de som parece ser mais evidente que ao piano atual. Rosenblum nos exemplifica ilustrando que ‘Naquele instrumento [*fortepiano*] o acorde inicial da Sonata op. 13 ‘Patética’ colapsa repentinamente em piano, criando uma mudança dramática’ ⁹⁷ (Rosenblum, 1988, p. 86).

⁹⁶ Definições segundo Hummel e Müller (Rosenblum, 1988, p. 85).

⁹⁷ No original: “On that instrument the opening chord of Beethoven’s *Sonate Pathétique* op. 13 collapses suddenly to a piano, creating a dramatic change”.

O sinal de acento (>) era usado apenas ocasionalmente até 1800, tornando-se popular somente após o período romântico. Sua intensidade se modifica com o contexto, variando de acordo com o compositor. Em Beethoven, é comum ser encontrado dentro de contextos *piano*, *pianissimo* ou na valorização de síncopas. Um exemplo interessante que pode exemplificar sua intensidade é o encontrado na Sonata op. 2 n.º 1 (IV, 130-133), onde ele se sobrepõe ao *sf*, presente nas longas sustentações oferecidas pelo baixo. Beethoven claramente concebe o sinal de acento com menor intensidade que o *sf*, ou não o teria colocado na linha superior valorizando a linha temática (Rosenblum, 1988, p. 87).

Ex. 16: Sonata op. 2 no 3, IV c. 130

Rinforzando, *rinforz*, *rinf* ou *rf*, podem representar duas possibilidades expressivas distintas. A primeira delas seria um pequeno, porém intenso *crescendo* sobre algumas notas – de duas a quatro, no máximo. A outra, um tipo de acentuação sobre uma nota, ou um grupo delas (Beethoven, op. 14 n.º.1, I, 74 e op. 26, I, var. 2, 18-19). Nunca foi possível, entretanto, identificar qual destes símbolos corresponde verdadeiramente por determinado efeito, pois não há uma referência que nos oriente a respeito. Na maioria das situações, o intérprete terá que decidir qual delas usar por meio do contexto envolvido (Rosenblum, 1988, p. 89).

2.3 TEMPO

2.3.1 Escolha do andamento

A escolha de um andamento adequado para a execução musical é fundamental, uma vez que o tempo afeta todos os outros elementos da interpretação: dinâmica, toque, ornamentação, articulação, pedalização, estando ligado de modo direto à primeira impressão do ouvinte (Rosenblum, 1988, p. 305).

Por envolver tantos parâmetros, a determinação de um referencial de tempo é bastante complexa, revelando freqüentemente diferenças entre intérpretes e estudiosos. Mesmo que seja meticulosamente anotado na partitura, o tempo é um elemento bastante flexível. Devido a isso, os estudos que colaboram para uma escolha mais consciente de andamento têm se mostrado cada vez mais importantes. Além da intuição, bom senso e bom gosto – sempre importantes para a compreensão musical – é necessário que se acrescente a isto um conhecimento aprofundado dos elementos que implicam diretamente na determinação do tempo na música, tais como: termo inicial de andamento, fórmula de compasso, valor das notas utilizadas, e indicação metronômica. Naturalmente, é importante que a determinação do

tempo esteja acompanhada pelo estudo das práticas pertencentes a cada época e compositor, podendo incluir aspectos como o caráter da peça, o movimento harmônico, ou uma possível relação com algum tipo específico de dança (Brown, 1999, p. 290).

Especialmente no começo do século XVII, o tempo era encontrado através da associação entre fórmula de compasso e figuras musicais utilizadas. Os efeitos desta combinação remontam à música renascentista, onde o ‘pulso’ (aliado aos princípios da notação proporcional) era a principal referência para a execução musical.

Teóricos da época relacionavam a velocidade do ‘pulso’ a ritmos encontrados de forma natural, como as batidas do coração, ou o andar de forma tranquila, etc. Embora essas definições pareçam aproximar o pulso a cerca de MM. 60- 75 ⁹⁸, na prática, o pulso poderia ser mais variável do que se acredita (Neumann, 1993, p. 16). As diferenças de velocidade eram então estabelecidas através de uma relação de proporção, sendo relativas umas as outras (Rosenblum, 1988, p. 306).

Embora a partir do final do séc. XVII e início do XVIII o pulso já se encontrasse praticamente em desuso, esta tradição ainda influenciou a forma como compreendemos o tempo na música até os dias atuais (Brown, 1999, p. 290). Isso é comprovado por autores da época, como Türk e Sulzer, que mostram como figuras musicais e fórmulas de compasso se relacionam diretamente ao andamento de uma composição.

Em se tratando das figuras musicais, a composição que estiver repleta de notas mais longas, como mínimas e semibreves, por exemplo, geralmente implicará em um tempo mais lento, tocado de forma mais firme e prolongada do que em peças escritas com figuras mais curtas. Ao contrário, a peça repleta de figuras como fusas, deverá ser tocada de modo mais leve, privilegiando um toque *leggiero* e frequentemente mais rápido (Rosenblum, 1988, p. 306).

Türk e Sulzer também chamam a atenção para o fato de que quanto maior a variedade das figuras utilizadas, ou melhor, quanto mais se opte pela subdivisão das notas numa peça musical, mais lento será o andamento. Esse princípio se revela como uma herança do período barroco, onde na falta de indicações de andamento, este era um elemento fundamental para o estabelecimento do andamento correto da peça (Rosenblum, 1988, p. 308).

Assim, as fórmulas de compasso também irão se relacionar com o que acabamos de discutir. Geralmente, quanto menor o denominador do compasso (unidade de tempo), mais pesada e lenta a execução. Assim, peças em 4/2, 3/2 e 2/2 tendem a se mover mais devagar

⁹⁸ MM = indicação metronômica.

que 4/4, 3/4 e 2/4, que seriam por sua vez mais lentas que 4/8, 3/8, 2/8, etc. (Rosenblum, 1988, p. 306). Porém, dobrar o valor do denominador não implica em dobrar a velocidade. Sulzer explica: ‘As colcheias do compasso 3/8 não são tão longas como as semínimas do 3/4, mas também não tão curtas como as colcheias deste compasso’ ⁹⁹ (Sulzer, *Allgemeine Theorie*, 2a. ed.. iv. 707 *apud* Brown, 1999, p. 293).

Os três tipos de compassos (binário, ternário e quaternário) também possuem características próprias, sendo escolhidos geralmente para contextos distintos quanto ao caráter ou velocidade. Frequentemente usado no classicismo, o 4/4 é geralmente associado a um tempo mais moderado, porém podemos encontrar na literatura musical inúmeros exemplos que incluem as mais variadas velocidades. Isto porque de acordo com alguns escritores, entre os principais Türk e Schulz, existem na verdade três tipos de compasso 4/4: o compasso 4/4 ‘largo’ (ou amplo, explicado por alguns como uma substituição do 4/2), o 4/4 ‘comum’ ¹⁰⁰ – comumente designados pelo símbolo **C** – e o *zusammengesetzten* ¹⁰¹, que resulta de dois compassos de 2/4 agrupados como um só (Brown, 1999, p. 291).

Sobre o compasso binário, Rosenblum afirma que ele possui a tendência de ser aplicado a contextos mais vivos que o 4/4 (Rosenblum, 1988, p. 310).

Os compassos ternários possuem ‘mais graça em sua expressão (...) sendo mais apropriados para a representação de emoções mais alegres do que um compasso 2/4’ (Rosenblum, 1988, p. 307) ¹⁰². Apesar disso são utilizados também de andamentos lentos a rápidos, tendo velocidade bastante variada (Rosenblum, 1988, p. 307).

O tempo também pode ser consideravelmente influenciado de acordo com as características do instrumento escolhido para a interpretação de uma peça. Um exemplo interessante é o Concerto K 314 de W. Mozart. Este concerto é frequentemente executado tanto por flautistas quanto por oboístas, constituindo importante parte do repertório de ambos. Além da marcante diferença de timbre, que provoca uma profunda alteração no caráter da peça, ao ser tocado na flauta, (sobretudo no 3º. Movimento, Rondó) o concerto ganha um tempo mais vivo do que quando tocado no oboé.

Da mesma forma, como o teclado do *fortepiano* é mais leve que o do piano moderno, as peças em andamento extremamente rápido são mais facilmente realizadas nos instrumentos de época.

⁹⁹ No original: “(...) the quavers in 3/8 metre are not as long as the crotchets in 3/4 but also, not as short as the quavers in the latter metre”

¹⁰⁰ Para a descrição destes compassos, Brown utiliza os termos em inglês: *large* e *common*.

¹⁰¹ A palavra alemã *zusammengesetzten* significa: colocados juntos.

¹⁰² No original: “... a [triple] meter has a greater gaiety in its expression” and was considered “more appropriate for the representation of lively emotions than an even [duple] meter”.

Rosenblum e Brown também descrevem outros elementos que contribuem para a definição do andamento. Ritmo harmônico, tipo de textura, articulação, movimento rítmico, dinâmicas, ornamentação, e mesmo os aspectos relativos à estrutura formal podem ser importantes. Assim, peças que possuam características como um ritmo harmônico relativamente lento, textura leve, articulação simplificada, ritmo descomplicado, e pouca ornamentação podem levar a uma execução mais rápida. Por outro lado, uma harmonia mais elaborada, com textura densa ou contrapontística, abundância de pequenas ligaduras sobre notas de pequeno valor rítmico (como semicolcheias ou fusas, por exemplo), rápidas mudanças na articulação, sínkopas, conflito entre ritmos binários e ternários, inesperadas mudanças do material temático, ou outros elementos intrincados fazem com que a peça seja interpretada de forma mais lenta, no intuito de permitir que esses detalhes sejam tocados e percebidos pelo ouvinte. A ornamentação, quando presente, deve soar sempre de modo confortável e fluente no tempo escolhido, sem necessidade de espera ou pressa (Rosenblum, 1988, p. 311).

Após a escolha do tempo baseada nos aspectos musicais, podem ser necessários alguns ajustes, vinculados a circunstâncias pessoais como grau de segurança do intérprete, poder de ressonância do instrumento e acústica da sala – elementos que costumam ser também adaptados no momento da execução musical.

2.3.2 Grupos básicos de tempo

Paulatinamente, fórmulas de compasso e figuras musicais foram se mostrando insuficientes para a determinação do andamento. Desse modo, principalmente ao final do século XVII e início do XVIII, termos em italiano começaram a ser freqüentemente anexados no início das composições se tornando cada vez mais importantes para definir o tempo de uma peça (Brown, 1999, p. 336).

Estes termos foram divididos de forma variada de três a seis grupos dependendo do escritor. Os três grupos básicos podem ser nomeados como rápido, moderado e lento. Segundo Rosenblum, a divisão que parece mais adequada foi a feita por Rousseau¹⁰³ no que foi seguido por Koch e Sulzer. Eles dividiram os tempos em: *Largo* (lento), *Adagio* (moderadamente lento), *Andante* (fluente, sereno, de passo moderado, entre rápido e lento), *Allegro* (rápido) e *Presto* (muito rápido) (Rosenblum, 1988, p. 312).

¹⁰³ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768.

Assim, *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro* e *presto* indicam uma série progressiva de andamento. No entanto, de acordo com cada compositor, há detalhes que irão diferenciar as práticas de um e de outro (Brown, 1999, p.336).

Especialmente ao final do período clássico, os termos italianos geralmente utilizados para definição de andamentos foram se refinando através do acréscimo de adjetivos que, como observa Koch poderiam ‘somente indicar o tempo, ou apenas o estilo da performance [caráter], ou ambos ao mesmo tempo’ ¹⁰⁴ (Koch, 1964, art. ‘Adagio’ *apud* Brown, 1999, p. 293). Esses adjetivos aparecem numa época em que os *tempi ordinari* ¹⁰⁵ caíam em desuso, por terem se tornado limitados e confusos (Rosenblum, 1988, p. 322).

Türk lista 78 tipos de modificações feitas através da adição de adjetivos aos *tempi ordinari*, sendo que a maioria delas aponta para uma instância expressiva. Alguns desses termos são: *affetuoso*, *agitato*, *giocososo*, *mesto*, *lagrimoso*, *appassionato*, *patetico*, *con tenerezza*, *con spirito*, etc. Dependendo do adjetivo que acompanhasse um *Allegro*, por exemplo, este andamento era classificado de formas variadas ¹⁰⁶. Beethoven utilizou esse recurso de modo freqüente em sua obra (Ratner, 1980, p. 187).

É importante ressaltar que a escrita musical se relaciona à prática de sua época e seu meio. Pelo fato da música de fins do classicismo ter se diversificado, os compositores necessitaram desenvolver uma notação mais clara para os intérpretes. Dessa forma, mais do que focados em determinar a expressividade ou tempo musical, a grande questão era sem dúvida a precisão com que estas informações chegariam aos músicos, ou melhor, a intenção musical de forma geral.

Um dos teóricos que ilustra este aspecto de forma bastante peculiar é Georg Simon Löhlein ¹⁰⁷. Ele explica que os termos em italiano indicam ‘a emoção [Affekt] predominante de uma peça’ ¹⁰⁸ (Löhlein, 1773, p. 106 *apud* Brown, 1999, p. 337), e os classifica com traduções em alemão que na maioria das vezes não correspondem diretamente à velocidade, mas a aspectos referentes ao caráter de uma interpretação (Brown, 1999, p. 338). Seu catálogo divide os termos italianos em grupos de andamento segundo alguns tipos de emoção: Tristeza (*Adagio*, *Largo*, *Lento*), Alegria (*Allegro assai*, *Allegro molto*, *Presto*), Alegria

¹⁰⁴ No original: “merely to indicate the tempo, or merely the style of the performance, or both at the same time”.

¹⁰⁵ A expressão *tempi ordinari* se refere aos quatro tipos fundamentais de andamento: *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto*, etc. (Rosenblum, 1988, p. 322). Estes termos eram utilizados para a classificação dos andamentos no século XVIII (Rosen, 2005, p. 68).

¹⁰⁶ *Allegro furioso*, *Allegro giocoso*, *Allegro affetuoso*, *Allegro con spirito*, são alguns desses exemplos.

¹⁰⁷ LÖHLEIN, George Simon, *Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur melodie und harmonie*. Leipzig: Waysenhaus und Frohmann, 1773.

¹⁰⁸ No original: “the ruling character [Affekt] of a piece”.

exuberante (*Prestissimo*), Raiva (*Allegro furioso*), Afetuoso (*Affetuoso*, *Cantabile*, *Arioso*), Tranqüilidade (*Andante*, *Andantino*, *Larghetto*), etc. (Löhlein, 1773, *apud* Brown, 1999, p. 338).

Não é difícil entender como esse tipo de classificação, que não apresenta uma hierarquia de velocidade definida, pode dar margem à confusão quando comparada com a de escritores como Quantz, que relaciona os termos italianos a precisas indicações de metrônomo (Brown, 1999, p.339).

Brown dedica um capítulo inteiro de seu livro a descrever todas as características das indicações de andamento em italiano. No momento, nos focaremos somente nos termos utilizados por Beethoven na Sonata op. 110.

Allegro

A palavra *allegro* no italiano coloquial significa ‘alegre’, ‘bem-humorado’, ‘vivo’. Na música, o termo *allegro* foi utilizado como a principal indicação para um andamento rápido, ganhando proeminência em vários tratados musicais logo na passagem para o século XVIII. Nesta época, aparecem também algumas traduções em alemão para este termo: *geschwindigkeit* (vivo), *alacriter* (ligeiro), e *hurtig* (rápido).

Koch oferece provavelmente a definição mais clara sobre o *Allegro* no período clássico:

Allegro (...) é a indicação para peças que devem ser tocadas num tempo moderadamente rápido. Devido ao fato da velocidade ser bastante variada (...) é habitual que a velocidade seja definida freqüentemente através de adjetivos; por exemplo, *Allegro non tanto* (não tão rápido), *Allegro di molto* (muito rápido), etc. (...) o intérprete ainda deve tentar determinar o exato grau de velocidade em parte através da fórmula de compasso (...), porém, principalmente através do próprio contexto...¹⁰⁹ (Koch, 1964, p. 890 *apud* Rosenblum, 1988, p. 313).

Türk compartilhava da mesma idéia que Koch, e escreveu em 1789 que *allegro* significa um andamento ‘rápido, porém não tanto quanto o *presto*’¹¹⁰. No entanto, em sua segunda edição da *Klavierschule*, o autor registra as mudanças de velocidade que o *allegro* sofreu, expondo que ‘um tempo mais moderado é geralmente empregado para um *allegro* composto hoje do que há 50 anos atrás’ (Rosenblum, 1988, p. 318). Essa modificação no *allegro* revela em parte uma tendência que ocorreu por volta da segunda metade do século

¹⁰⁹ No original: “*Allegro* (...) is a familiar heading for pieces that should be played in a moderately fast tempo. Because the speed could be quite varied (...) it is customary that one often defines the actual degree of speed more closely through adjectives, for example, *allegro non tanto* (not too fast), *allegro di molto* (very fast), etc. . . the performer must still try to determine the exact degree of speed in part from the meter . . . in part mainly, however, from the content itself. . . .”

¹¹⁰ No original: “*Quick* [*hurtig*], ..., no quite fast as *Presto*” (Türk, 1789, p. 108).

XVIII, onde os movimentos rápidos começaram a ser tocados num andamento ainda mais movido que anteriormente ¹¹¹.

Beethoven também comenta sobre as mudanças na interpretação do *allegro*, assim como os problemas que cercavam os andamentos de modo geral numa carta ao maestro Ignaz von Mosel, escrita provavelmente em 1817.

Estou muito satisfeito em saber que o senhor partilha a mesma opinião que eu sobre nossas indicações de tempo, as quais tiveram origem nas idades bárbaras da música. Tomando somente um exemplo, o que pode ser mais absurdo do que *allegro*, que na verdade significa **alegre**, [veja] o quanto se está distante da idéia de tempo. Muitas vezes, a peça significa **completamente o oposto da indicação...** (Anderson, 1961, p. 727 *apud*. Rosenblum, 1988, p. 319) ¹¹².

Moderato

Em seu dicionário, Broussard (1703) explica que o termo italiano *moderato* se aplica a um movimento que deve ser executado ‘com moderação, discrição (...) não muito *forte* ou *piano*, nem muito rápido ou devagar, etc.’ ¹¹³.

Segundo o Dicionário Grove, entretanto, o *moderato* esteve por muito tempo associado à palavra *modéré*, termo largamente utilizado por Couperin e seus contemporâneos na forma adverbial *modérément* ¹¹⁴, e que havia sido traduzido por Rousseau (1768) como equivalente do termo italiano *adagio*. Isso fez com que muitas vezes o *moderato* fosse posicionado junto a tempos inclusive mais lentos que *larghetto* ou *andante* (Brown, 1999, p. 362). No entanto, atualmente, a maioria dos autores consultados parece concordar com o fato de o *moderato* ser reservado a movimentos mais fluentes, mesmo que possua uma atmosfera tranqüila.

Principalmente a partir do século XIX, o *moderato* foi usado tanto sozinho – ao designar um andamento em particular, quanto como complemento, modificando assim a velocidade de outro termo. Dessa forma, é comum encontrar o *moderato* ligado ao *allegro*, na expressão *allegro moderato* – que indica um movimento um pouco mais lento que *allegro*.

O fato do *moderato* e *allegro moderato* terem sido muitas vezes utilizados para indicar uma velocidade semelhante, também causou confusão a respeito da verdadeira

¹¹¹ Esse assunto será desenvolvido adiante em “**Problemas relativos à metronomização de Beethoven**”.

¹¹² No original: “*I am heartily delighted that you hold the same views as I do about our tempo indications which originated in the barbarous ages of music. For, to take one example, what can be more absurd than allegro, which really signifies merry, and how very far removed we often are from the idea of that tempo. So much so that piece itself means the very opposite of the indication...*”

¹¹³ No original: “*with moderation, discretion, wisdom, etc., neither too loud, nor too soft, nor too fast, nor too slowly, etc*”.

¹¹⁴ GROVE MUSIC ONLINE [online]. Fallows, David. Ed. Oxford University Press: Disponível na Internet via WWW. URL: www.oxfordmusicoline.com, 2007-2009.

definição destes termos. Contudo, Beethoven os aplica a contextos claramente distintos, de forma que *moderato* possui uma velocidade menor que *Allegro moderato* (Brown, 1999, p. 361).

Adagio, Largo e Grave

Ao descrever os termos *adagio e largo*, Koch reforça a associação do ‘sentimento’ e estilo da execução com o tempo, dizendo que:

Adagio, moderadamente devagar (...) o *adagio* requer uma interpretação especialmente cuidada em parte devido ao tempo lento, através do qual o traço que não corresponder ao sentimento predominante se tornará perceptível; por outro lado porque [a peça] irá se tornar tediosa e maçante se não for realizada de forma interessante e atraente. É difícil definir regras gerais para a execução de cada peça, pois isso é uma questão que se refere ao sentimento e não à descrição, ao talento mais do que à instrução. De qualquer forma, um *adagio* certamente deve ser executado ‘harmonizando’ as notas [envolvidas].

Largo, estritamente falando, significa largo, estendido; com esta palavra indica-se o tempo lento mais comum, que é aplicado somente aos sentimentos que necessitam ser expressos com solene lentidão. Tudo o que cabe à interpretação de movimentos lentos, mencionado no artigo do *adagio*, deve ser ainda mais cuidadosamente observado no *largo* ¹¹⁵ (Koch, 1964, p. 62, 64-65 apud Rosenblum, 1988, p. 313).

Há considerável diferença de opinião entre os autores do século XVIII sobre qual termo, *largo*, *adagio*, ou mesmo o *grave* representa o andamento mais lento. Segundo os estudos de Rosenblum, a ordem *largo - adagio* parece ter sido a prática dos franceses, alemães e alguns italianos. Como principais seguidores, ela inclui Broussard, L. Mozart, J. J. Rousseau, Kirnberger, Lorenzoni, Türk, Galeazzi, Dussek, Pleyel, Koch, Hummel, e Czerny. Dentro deste grupo, Mozart, Hummel e Czerny classificaram *grave* mais lento que *largo* e *adagio*, enquanto Galeazzi o colocou entre eles (Rosenblum, 1988, p. 314). Beethoven também segue a ordem *largo – adagio*. Isto pode ser confirmado ao se analisar, por exemplo, as metronomizações para o *Adagio sostenuto* e o *Largo* da Sonata op. 106 (Rosenblum, 1988, p. 314).

¹¹⁵ No original: *Adagio, moderately slow (...) the adagio requires an especially fine performance in part because of the slow tempo, through which every trait that does not correspond to the prevailing sentiment becomes noticeable, in part because it [the piece] will become tedious and unpleasant if it is not performed in a sufficiently interesting and attractive way. It is difficult to set down general rules for the performance of every kind of piece, because is more an affair of feeling than of description, more of talent than of instruction. Nevertheless, it is still certainly true that an adagio must be performed with very noticeable blending of the notes*
Largo, strictly speaking, means broad or extended; with this word one indicates the most usual slow tempo, which is suited only to those feelings that are expressed with solemn slowness. Everything pertaining to the performance of slow movements that was mentioned in the article on adagio must be even more carefully observed in the largo....

O grupo dos que consideram *adagio* mais lento que *largo* é formado em sua maior parte por britânicos e alguns alemães, como Purcell, Quantz, Emanuel Bach, J. Hoyle, Vogler, Clementi, Mason e Cramer (Rosenblum, 1988, p. 314).

O termo *grave* também foi considerado por alguns músicos alemães e franceses como uma indicação que se refere mais ao caráter da peça do que ao tempo. Türk o define como ‘... sério, consequentemente mais ou menos lento’ ¹¹⁶ (Rosenblum, 1988, p. 314).

Charles Rosen, afirma que o *adagio* é hoje interpretado mais lentamente do que na época de Beethoven. Ele explica de modo espirituoso que um dos motivos para isso, é que ‘a música clássica hoje se converteu em uma parte presunçosa da cultura atual, dessa forma, tocar um *Adagio* de Beethoven é uma forma de convencer o público de que se está vivenciado ali uma experiência profundamente espiritual’ ¹¹⁷ (Rosen, 2005, p. 137). Este fato também pode ser um reflexo atual da tendência de desaceleração que os tempos sofreram a partir da metade do século XIX ¹¹⁸.

Tanto Rosen quanto Rosenblum alertam para o fato de que uma execução lenta, porém superficial pode fazer com que o público perca o interesse. Em boas mãos, pode, no entanto, aumentar e intensificar o ato da escuta, pois os pianos modernos oferecem recursos tentadores para a realização do *adagio* de forma mais lenta.

Andante

Geralmente interpretado de forma demasiadamente lenta, o *andante* requer uma velocidade moderada que se encontra entre o rápido e o lento (Rosenblum, 1988, p. 315). Isto porque este termo foi derivado do italiano *andare*, que semelhante à língua portuguesa, significa andar, mover-se, caminhar. Fica claro assim que não se deve entender o termo *andante* como um movimento estático, porém como um andamento que possui fluência.

Em seu tratado de 1789, Türk explica que quando *più* ou *molto* são adicionados ao *andante*, tornam este andamento mais rápido. Koch, porém demonstra incerteza a respeito, dizendo que:

Alguns compositores também o usam [*molto*] com a palavra *Andante*, o qual, na verdade, faz com que seu significado seja incerto; não se pode determinar exatamente se o tempo do *Andante* deve ser mais rápido ou mais devagar ¹¹⁹ (Koch, 1802, p. 979 *apud* Rosenblum, 1988, p. 316).

¹¹⁶ No original: “... serious, therefore more or less slow” (Türk, 1962, p. 108 *apud* Rosenblum, 1988, p. 314).

¹¹⁷ No original: “... la musica clásica se ha convertido en una parte más presuntuosa de la cultura (...) y tocar un *Adagio* de Beethoven con un tempo muy lento es una manera de convencer al público de que está viviendo una experiencia profundamente espiritual”.

¹¹⁸ Ver mais sobre o assunto em “**Problemas relativos à metronomização de Beethoven**”.

¹¹⁹ No original: “Some composers also use it [*molto*] with the word *Andante*, which however, makes the meaning uncertain; one cannot determine exactly, whether the tempo of the *Andante* should be faster or slower”.

Rosenblum explica que num *Andante* ‘lento’, *molto ou più* tornam esse andamento ainda mais devagar (Rosenblum, 1988, p. 316).

Brown confirma que Beethoven manteve o significado literal do termo *andante* em mente quando usava tal expressão, como pode ser observado, por exemplo, na indicação de andamento para a Variação III do 3º. Movimento da Sonata op. 109: *Un poco meno andante cioè è un poco più adagio como il tema*, o que traduzido significa: ‘Um pouco menos andante, que é [significa ser] um pouco mais lento, como o tema’. Brown afirma também que, através de alguns exemplos relacionados à indicações metronômicas, é possível constatar que os andantes de Beethoven são em geral bastante fluentes, quando comparados com o de outros compositores, sobretudo do período romântico (Brown, 1999, p. 357).

Cantabile

O termo *cantabile* aparece em diferentes contextos musicais, geralmente especificando ‘um estilo cantado’ de execução ¹²⁰. A partir do final do século XVIII, entretanto, houve confusão sobre se o *cantabile* deveria ser entendido somente como indicação de expressão, ou se também aponta para uma modificação no tempo.

Ratner e Brown sugerem que Beethoven utilizou as denominações *cantabile*, *appassionato*, etc. com conotação não só de caráter, mas também de tempo (Ratner, 1980, p. 187 e Brown, 1999, p. 374). Koch também menciona o uso do *cantabile* como uma indicação de tempo independente, que se refere a uma velocidade moderadamente lenta ¹²¹. Entretanto, tudo indica que isso dependerá do contexto onde este termo estiver inserido.

Cantabile foi um dos termos favoritos de Beethoven, que geralmente o usou para qualificar tempos lentos e moderados, como *adagio* ou *andante*. Ele o empregou em suas sinfonias, assim como inúmeras vezes em suas sonatas para piano e obras camerísticas. Beethoven, no entanto parece ter sido consciente que alguns músicos entenderiam o *cantabile* como modificador de tempo. No *Adagio molto e mesto* do Quarteto op. 59, garantiu que não possuía essa intenção, e repetiu a metronomização do início, MM. = 88, na parte final deste movimento, onde acrescenta a indicação *Molto cantabile*. Desta forma os executantes entenderiam que o *cantabile* se referia somente ao novo tipo de sonoridade e caráter característicos desse trecho (Brown, 1999, p. 374).

¹²⁰ Oxford University Press: Grove Music Online. [online]. Disponível na Internet via WWW. URL: www.oxfordmusicoline.com Editor: David Fallows, 2007-2009.

¹²¹ Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt: Hermann dem jüngern, 1802 *apud* Brown, 1999, p. 374.

Neste caso, é importante lembrar a afirmação de Koch que diz que ‘o executante deve tentar determinar o exato grau de velocidade (...) em parte, principalmente, a partir do próprio contexto’ ¹²² (Koch, 1964, p. 130 *apud* Rosenblum, 1988, p. 314).

2.3.3 O tempo em Beethoven

Diferentemente do que ocorria com a música barroca, que permitia uma margem maior para que um andamento fosse considerado correto, essa flexibilidade se tornou cada vez mais inapropriada para a música do período clássico, especialmente para Beethoven (Rosenblum, 1988, p. 321). Isto porque, através do constante refinamento de sua escrita, a música de Beethoven se revelou mais específica que a de seus antecessores. Também sob o ponto de vista estético, quanto mais se aproxima do século XIX, cada música tende a ser única, possuindo individualidade própria.

A música de Haydn e Mozart sofre menos com as variações de andamento comuns da época. Já Beethoven, parece ter concebido um tempo absoluto, pré-determinado para cada uma de suas composições. (Brown, 1999, p. 296). Embora a confusão entre o caráter de uma peça e o tempo requerido para a interpretação da mesma fosse freqüente, para Beethoven os termos comuns, como *Allegro*, *Andante*, *Presto*, etc. eram mais ou menos fixos a um tipo de velocidade mesmo que tivessem uma conotação emotiva (Rosen, 2005, p. 72).

Em relação ao andamento, o aprimoramento de sua escrita se reflete, sobretudo, na intenção em particularizar as indicações, tornando-as mais precisas e individuais. Para isso, Beethoven foi um dos compositores que mais fez uso de adjetivos unidos aos *tempi ordinari*. Já na Sonata op. 7 (composta entre 1796 e 1797) encontramos três movimentos com indicações de andamento expandidas: *Allegro Molto e con brio*; *Largo, con gran espressione*; e *Poco Allegretto e grazioso*. Em 1807, no Kyrie da Missa em dó maior, ele utiliza uma grande frase que contém dentro de si duas indicações de andamento. Cada uma delas já havia sido usada de forma independente pelo compositor: *Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo*. Para algumas obras da última fase, Beethoven utilizou duas indicações; uma em alemão que contivesse o ‘espírito da peça’, e uma em italiano, destinada ao andamento. Igualmente, no primeiro movimento da Sonata op. 101 consta: *Allegretto ma non troppo, Etwas lebhaft und mit innigsten Empfindung* ¹²³ (Rosenblum, 1988, p. 322).

¹²² No original: “...the performer must try to determine the exact degree of speed (...) in part mainly, however, from the context itself”.

¹²³ Tradução: “Um pouco vivo, e com íntimíssimo sentimento”.

Apesar destas inovações, é comprovado que o antigo sistema proporcional influenciou a escrita beethoveniana. Algumas de suas reflexões sobre o assunto foram encontradas em anexo a um rascunho pertencente à parte *minore* de sua canção Klage WoO. 113, provavelmente composta em 1790. Essas anotações mostram o quanto o compasso, figuras musicais e andamento eram atrelados, e importantes para Beethoven:

O que se segue, será cantado ainda mais lentamente, *adagio* ou, no máximo *Andante quase adagio*. *Andante* em 2/4 é bem mais rápido que o tempo para esta canção aqui. Assim, parece que, o último [*andante*] não pode permanecer no compasso 2/4, porque a música é muito lenta para isso. Parece melhor defini-los em *Alla Breve*.

A primeira parte, em Mi maior, deve permanecer em 2/4, pois de outra forma seria cantada muito devagar.

No passado, figuras musicais longas eram sempre tomadas mais lentamente que as curtas; por exemplo, semínimas mais lentas que colcheias.

As notas de valor menor determinam o tempo; por exemplo, semicolcheias e fusas em 2/4 fazem o tempo ficar muito lento.

Talvez o contrário também seja verdade ¹²⁴ (Kramer, 1975, p. 75 *apud*. Brown, 1999, p. 299).

Deve-se ter em mente que Beethoven fez parte de um período de transição, influenciado tanto pela escrita do século XVIII, que tomou contato em seus anos de estudo com Haydn, assim como foi o precursor de princípios que seriam largamente usados no romantismo, ao descrever precisamente a expressão necessária para a execução de uma peça em particular.

Beethoven também antecipa procedimentos românticos quando adiciona constantes mudanças de andamento ao decorrer da música, especialmente nas obras da última fase. Neste período, ao experimentar novas formas musicais, ele provavelmente tentava romper com o esquema tradicional que dividia uma sonata ou sinfonia em movimentos de velocidades habituais.

As diferentes tradições e correntes estilísticas que interpretaram a música de Beethoven nos revelam uma variedade de escolhas, o que pode ser esclarecedor em alguns casos. É aconselhável, no entanto, que, para uma execução correta, a consulta a gravações esteja sempre respaldada pelo conhecimento das convenções do período clássico.

¹²⁴ No original: “*That which follows will be sung still more slowly, adagio or, at the most Andante quase adagio. Andante in 2/4 must be taken much faster than the tempo of the song here. As it appears, the latter cannot remain in 2/4 time, for the music is too slow for it. It appears best to set them both in Alla Breve time. The first part, in E major, must remain in 2/4 time, otherwise it would be sung too slowly. In the past, longer note values were always taken more slowly than shorter ones; for example, crotchets slower than quavers. The smaller note values determine the tempo; for example, semiquavers and demisemiquavers in 2/4 time make the tempo very slow. Perhaps the contrary is also true.*”

2.3.4 O impacto do metrônomo

A invenção do metrônomo, em 1813, ofereceu a Beethoven a oportunidade de deixar uma informação mais precisa sobre os tempos em sua música. Seu entusiasmo por esta invenção é conhecido através do depoimento que fez, juntamente com Salieri, no *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung* datado de fevereiro de 1818:

O metrônomo de Maelzel chegou! A utilidade dessa invenção será comprovada cada vez mais. Logo todos os compositores da Alemanha, Inglaterra e França o terão adotado. (...) [Nós] recomendamos o metrônomo como... uma ajuda indispensável a todos... os alunos... Porque o aluno (...) não deve tentar cantar ou tocar arbitrariamente fora do tempo na ausência do professor, o que significa que através do metrônomo seu sentimento de tempo e ritmo serão rapidamente (...) guiados e corrigidos ... Devemos aplaudir a invenção de Maelzel que é de fato útil sob este ponto de vista, pois parece que ainda não foi suficientemente apreciada por essa vantagem ¹²⁵ (Anderson, 1961, p. 1441-1442 *apud*. Rosenblum, 1988, p. 324).

Além do uso didático enfatizado por Beethoven, o metrônomo ofereceu maior clareza na determinação dos andamentos propostos por compositores da época. Esse tipo de cuidado pode ser demonstrado na seguinte carta de 18 de dezembro de 1826 de Beethoven ao editor Schott:

As indicações de metrônomo [da Missa Solemnis] serão enviadas a você em breve. Espere por elas. No nosso século tais notações são certamente necessárias. Além disso, recebi cartas provindas de Berlin informando-me que a primeira apresentação da [nona] sinfonia foi recebida com aplausos entusiasmados, o que eu atribuo em grande parte às indicações de metrônomo. Dificilmente podemos continuar com os *tempi ordinari*, já que devemos respeitar às idéias de gênio livre ¹²⁶ (Anderson, 1961, p. 1325 *apud*. Rosenblum, 1988, p. 322).

Esta carta faz alusão a alguns problemas que cercam as indicações de tempo na obra de Beethoven. Quando diz que os *tempi ordinari* – tempos convencionais do século XVIII – “não são mais aceitáveis em nosso século”, implica que o século XIX exige tempos menos convencionais, gradações mais sutis. Parece paradoxal dizer que a maior liberdade nos tempos só pode ser alcançada através de marcações metronômicas, no entanto, o fato é que o

¹²⁵ No original: “Maelzel’s metronome has arrived! The usefulness of his invention will be proved more and more. Moreover all the composers of Germany, England and France have adopted it. (...) [We] recommend the metronome as... an indispensable aid to all... pupils... For since the pupil... must not in the [teacher’s] absence arbitrarily sing or play out of time, by means of the metronome his feeling for time and rhythm will quickly be... guided and corrected... We think that we should acclaim this invention of Maelzel’s which indeed is so useful from this point of view also, for it seems that for this particular advantage it has not yet been sufficiently appreciated”.

¹²⁶ No original: “The metronome markings [of the Missa Solemnis] will be sent to you very soon. Do wait for them. In our century, such indications are certainly necessary. Moreover I have received letters from Berlin informing me that the first performance of the [ninth] symphony was received with enthusiastic applause, which I ascribe largely to the metronome markings. We can scarcely have *tempi ordinari* any longer, since one must fall into line with the ideas of unfettered genius”.

metrônomo é um instrumento que oferece a possibilidade de se medir pequenas diferenças e desvios das velocidades habituais (Rosen, 2005, p 69).

Segundo Brown, o fato de Beethoven enfatizar o uso do metrônomo em sua época revela também um outro fato por trás disso: a enorme expansão editorial daquele momento alcançava, sobretudo, o mercado destinado ao público amador. Havia a expectativa de que a música caísse cada vez mais nas mãos de pessoas com pouca ou nenhuma experiência neste complexo assunto.

A preocupação com o declínio de um entendimento sobre as convenções do tempo por profissionais e amadores é corroborada pelo aumento de relatos sobre execuções musicais mal-sucedidas no início do século XIX. Músicos, teóricos e críticos em geral, contam que, por muitas vezes, a música se distorcia ao ponto da incoerência por ter sido interpretada em diferenças radicais de velocidade das intencionadas pelo compositor (Brown, 1999, p. 304).

Apesar de ter se entusiasmado com a possibilidade de uma referência para os andamentos, proporcionada pelo metrônomo, Beethoven nunca pretendeu demarcar de forma mecânica as batidas dos tempos ao decorrer de determinada obra. No manuscrito de sua canção “*Nord oder Süd*”, escreveu:

... 100 segundo Maelzel, porém deve-se considerar aplicável somente aos primeiros compassos, já que o sentimento também possui seu próprio tempo e não pode ser expressado completamente mediante este número ¹²⁷ (Forbes, 1964, p. 687-688 *apud*. Rosen, 2005, p. 69)

2.3.5 Problemas relativos à metronomização de Beethoven

Constam indicações metronômicas originais de Beethoven para a 9ª. Sinfonia, Missa Solemnis, Sonata op. 106 para piano, Septeto op. 20, Sinfonias nos. 1 e 8, entre outros trabalhos. No entanto, estas metronomizações, várias vezes correspondem a tempos muito rápidos, o que sempre causou discussão sobre sua adequação ou, sobre o quanto Beethoven realmente as desejou. (Rosenblum, 1988, p. 323-324).

Uma das hipóteses levantadas pelos estudiosos é que havia dois tipos diferentes de metrônomo na época de Beethoven – o que é confirmado por Schindler. É sabido, no entanto, que ambos foram baseados nas divisões do minuto em segundos, revelando indicações que correspondem precisamente aos metrônomos atuais (Rosenblum, 1988, p. 324).

¹²⁷ No original: “100 según Maelzel, pero esto debe considerarse aplicable solo a los primeros compases, ya que el sentimiento también tiene su tempo y no puede ser expresado completamente mediante este número”.

Em favor dos tempos excessivamente rápidos, devemos lembrar que Beethoven era conhecido como um pianista de enorme bravura e velocidade ¹²⁸. Assim, sua escolha de tempo para determinado andamento poderia ser possivelmente mais rápida do que aquela que seus contemporâneos executavam habitualmente. Além disso, os relatos de diferentes tendências de andamento em toda a Europa, geralmente apontam para a escolha de um tempo mais rápido na Alemanha da época que em outros países ¹²⁹ (Rosenblum, 1988, p. 333).

Outras questões dizem respeito ao cuidado com que Beethoven preparou suas indicações de metrônomo, e o possível efeito de sua surdez nos resultados. Mesmo que ele não pudesse mais reger de forma efetiva em 1817 – ano em que coloca indicações nas Sinfonias 1 e 8 e no Septeto – há evidências de que ele ainda corrigia tempos de forma bem sucedida em ensaios ¹³⁰. Além disso, a audição de Beethoven parece ter deteriorado de forma irregular:

Havia dias bons e ruins; sons que falhavam em penetrar e sons que entravam (...) O mais importante, é que assim que o ouvido externo parecia se deteriorar, o interno, o ouvido musical, parecia se tornar cada vez mais aguçado (...). Podemos constatar que Beethoven iria se lembrar dos sons que escutou enquanto ainda podia ouvir... ¹³¹ (Newman, 1991).

Sabe-se que Karl, seu sobrinho, ajudou nas metronomizações da 9ª. Sinfonia. Os cadernos de conversação sugerem que enquanto Beethoven tocava a sinfonia ao piano, Karl anotava as respectivas indicações metronômicas. Embora a metronomização da música orquestral ao piano ofereça certo risco, pois um andamento rápido pode ser tocado de forma mais fácil ao piano, nesta época Beethoven já havia adquirido grande experiência em reger e preparar as execuções de suas obras. Também já havia ouvido muitas execuções de sinfonias e quartetos de cordas em anos anteriores, o que pode certamente ter reduzido estes riscos (Rosenblum, 1988, pp. 325-326).

¹²⁸ Reichardt descreve suas impressões sobre um concerto de Beethoven do dia 22 de dezembro de 1808: “... um novo concerto para piano [quarto] de enorme dificuldade, o qual Beethoven executou maravilhosamente bem, nos tempos mais rápidos possíveis” (*apud* Rosenblum, 1988, p. 28).

No original: “...a new Fortepiano concerto [the fourth] of enormous difficulty which Beethoven performed astonishingly well in the fastest possible tempos”.

¹²⁹ Isto pode ser confirmado por um relato de Emanuel Bach quando diz que: “Em certos países, [fora da Alemanha] há a tendência de tocar adágios [de forma] muito rápida e allegros [de modo] muito lento” (E. Bach, 1949, p. 148, *apud* Rosenblum, 1988, p. 333).

No original: “In certain other countries [outside Germany], there is a marked tendency to play adagios too fast and allegros too slow”.

¹³⁰ O violinista Joseph Böhm relatou um ensaio do quarteto op. 127, no qual “... seus olhos [de Beethoven] seguiam com muita atenção os arcos, e logo após ele estava apto a julgar as pequenas flutuações de tempo ou ritmo e corrigi-las imediatamente” (Forbes, 1908, p. 940-942 *apud* Rosenblum, 1988, p. 325).

No original: “With close attention his eyes followed the bows and therefore he was able to judge the smallest fluctuations in tempo or rhythm and correct them immediately”.

¹³¹ No original: “There were bad days and good days; there were sounds that failed to penetrate and sounds that came through. More important, as that external ear seemed to regress, the inner, musical ear, seemed to become more acute (...). We can understand that Beethoven would remember the sounds he had heard while he still could hear...”

A diferença entre os instrumentos atuais e os de época também podem modificar nossa noção sobre os tempos utilizados, fazendo com que pareçam demasiado rápidos atualmente. Assim como os *fortepianos* possuíam resposta mais rápida que pianos atuais, isso ocorria com os instrumentos de sopro e corda deste período, que possuíam arcos mais leves e diferentes embocaduras, etc. Igualmente, o fato das orquestras da época beethoveniana serem menores favorecia o uso de tempos mais rápidos que atualmente (Rosenblum, 1988, p. 325).

Infelizmente, as únicas metronomizações deixadas por Beethoven para o repertório pianístico foram as que encontramos na virtuosística Sonata op. 106, “*Hammerklavier*”. Estas indicações, consideradas quase impraticáveis devido à sua extrema velocidade, também geraram inúmeras discussões ¹³².

Carl Czerny e Ignaz Moscheles fizeram metronomizações de todas as Sonatas de Beethoven. São autores próximos historicamente e que provavelmente compartilhavam da mesma sensibilidade que Beethoven em relação ao tempo. De forma geral, os tempos sugeridos por esses dois autores revelam uma tendência a serem rápidos e fluentes, estando de acordo com a estética beethoveniana.

Nottebohm considerava Czerny um dos poucos que presenciou o estilo beethoveniano de forma confiável:

Czerny não somente recebeu instrução pianística de Beethoven por algum tempo e o ouviu tocar com frequência, mas também soube o que é uma verdadeira execução pianística, e certamente conheceu o pianismo de seu tempo sob todos os ângulos ¹³³ (Nottebohm, 1872, p. 357 *apud.* Rosenblum, 1988, p. 329).

Não há dúvida de que Czerny compreendia a enorme importância de suas metronomizações. Assim como Beethoven, considerava o ‘tempo correto’ o primeiro pré-requisito dentre ‘as importantes condições que são indispensavelmente necessárias (...) para que o caráter da peça não seja desfigurado’ ¹³⁴ (Czerny, 1970, p. 108).

Ao longo de sua vida, Czerny preparou quatro séries de metronomizações para as Sonatas de Beethoven. A primeira delas é a que consta na primeira edição publicada pela editora Haslinger das Sonatas de Beethoven, em 1828, e que possui os tempos mais rápidos. A segunda edição, também de Haslinger (publicada em 1830 e novamente em 1842) possui metronomizações provavelmente originais de Czerny, apresentando uma tendência de diminuição dos tempos. A série que aparece em *On the Proper Performance of all Beethoven's*

¹³² Estas são descritas por Rosenblum em sua reunião de estudos sobre o uso do metrônomo em Beethoven.

¹³³ No original: “Czerny had not only had instruction in piano playing with Beethoven for some time and had often heard Beethoven play, but he also knew what piano playing was and he certainly knew the playing of his time from every angle”.

¹³⁴ No original: “...the right time... important conditions which are indispensably necessary... the whole character of the piece is disfigured by a wrong degree of movement”.

Works for the piano, original de 1846, também apresenta tempos ainda mais lentos. A última metronomização está presente na edição de Simrock, na qual Czerny também era o editor (publicada em 1856 e 1868). Nesta versão os tempos voltam a acelerar, porém não chegam à velocidade da primeira edição de Haslinger (Rosenblum, 1988, p. 330).

Ao comparar as metronomizações de Czerny e Moscheles¹³⁵ existentes para cada Sonata,¹³⁶ Rosenblum conclui que, de modo geral, as últimas séries de metronomizações apontam para tempos mais lentos do que os de antes.

As variações entre essas metronomizações podem de certa forma refletir tendências gerais na prática européia do século XVIII e XIX. Não só Beethoven tinha uma idéia de tempo geralmente mais rápida que seus contemporâneos, porém houve também uma tendência na Europa Central, especialmente na Alemanha, a aumentar a velocidade dos andamentos, sendo Mendelssohn um dos expoentes deste movimento (Rosenblum, 1988, p. 334).

Apesar de estes andamentos rápidos terem provavelmente prevalecido ainda por algum tempo após a morte de Beethoven, a prática foi paulatinamente se afastando dos moldes clássicos (Rosenblum, 1988, p. 333).

Assim, a partir de 1840, Liszt foi o primeiro a adotar tempos mais cômodos ao realizar transcrições das Sinfonias de Beethoven ao piano. Após isso, Wagner, por sua vez, se tornou conhecido por seus tempos exageradamente lentos, onde priorizava a expressividade da linha melódica. Sua regência tornou-se uma força dominante na Europa, tendo sido associado a ela o termo ‘tempo wagneriano’, que identifica a particularidade de seus andamentos (*Ibid, Id...*, p. 334).

Moscheles atesta o poder da influência de Wagner, que considera negativa, no relato a seguir:

Sei que muitos pensam que sou antiquado, mas quanto mais avalio a moderna tendência de gosto, (...) mais energicamente defendo o que sei ser uma boa arte face aqueles que sabem apreciar a ‘alegria’ e ‘graça’ de Haydn, ou uma cantilena de Mozart, e a insuperável grandeza de Beethoven (...) Aqui e em outros locais sinto falta dos tempos corretos, e olho em vão para as tradições de minha juventude. (...) Essa velocidade (...) que desfigura um *Andante* até que ele se torne um *adagio*, um “*Andante con moto*” no qual não há em verdade “moto”, um “*Allegro comodo*” que acaba se tornando somente cômodo...¹³⁷ (Moscheles, 1873, p. 286 *apud* Rosenblum, 1988, p. 335).

¹³⁵ Moscheles possui duas séries de metronomizações para as Sonatas, sendo que a primeira foi publicada em Londres, por volta de 1834 e novamente em 1838, e a segunda em Stuttgart em 1858 (Rosenblum, 1988, p. 330)

¹³⁶ Posteriormente, no terceiro capítulo, levaremos em conta as indicações metronômicas de Czerny e Moscheles referentes à Sonata op. 110 para a escolha de seu andamento.

¹³⁷ *No original: “I know many think I’m old-fashioned but the more I consider the tendency of modern taste, . . . the more strenuously will I uphold that which I know to be sound art and side with those who can appreciate a Haydn’s playfulness, a Mozart’s Cantilena, and a Beethoven’s surpassing grandeur. (...) Here as elsewhere I miss the right tempi, and look in vain for the traditions of my youth. (...) That tearing speed (...) spinning out of an Andante until becomes an Adagio, an “Andante con moto” in which there is no “moto” at all, an “Allegro comodo” which is anything but comfortable. . . .”*

A tradição dos tempos wagnerianos, especialmente em movimentos lentos e minuetos continua muito viva nos dias atuais. Isso se reflete em parte pela grande resistência por parte de alguns intérpretes em experimentar as metronomizações de Beethoven ou as que mais se aproximam dele, como as de Czerny e Moscheles (Rosenblum, 1988, 335).

Rosenblum conclui que:

(...) as diferenças encontradas dentre os tempos empregados na execução de muitos movimentos, hoje são bem maiores do que as diferenças entre os mesmos movimentos nas metronomizações feitas por Czerny e Moscheles. A estabelecida tradição do fim do século XIX ainda influencia nossa noção de andamento. Assim, as indicações de metrônomo [de Czerny e Moscheles] podem nos ajudar a aproximar prática atual à de Beethoven (...) ¹³⁸ (1988, p. 338).

2.4 PEDALIZAÇÃO

2.4.1 Os primeiros pedais

Os três pedais usualmente encontrados nos pianos modernos resultaram de uma evolução complexa, que durou por volta de 150 anos (Banowetz, 1985, p. 1). O conhecimento deste processo nos permite entender determinadas questões da pedalização, beneficiando o pianista que pretende executar as obras do período clássico em um alto nível artístico.

Os primeiros *fortepianos* construídos por Bartolomeo Cristofori na Florença de 1709 ainda se assemelhavam ao clavicórdio e ao cravo. Além da diferença de ataque, o uso de martelos cobertos por couro e a adoção de cordas maiores e mais fortes fizeram com que seu som, produzido de maneira diferente, ganhasse, além da inevitável mudança de timbre, um aumento paulatino de volume em sua sonoridade. Como consequência, entre as décadas de 1770 e 1780, o *fortepiano* já havia alcançado grande popularidade, e passa a ser o principal instrumento de teclado. O clavicórdio e o cravo, aos poucos fossem se tornando inadequados para a música daquele período (Banowetz, 1985, p. 1).

Apesar disso, é inegável a influência que o *fortepiano* recebeu de seus antecessores. Os variados pedais desenvolvidos para variação sonora e timbrística neste instrumento, por exemplo, remontam aos registros pertencentes ao órgão e ao cravo. Especialmente no início do período clássico, o pedal era então concebido como um recurso especial do *fortepiano*.

¹³⁸ No original: “(...) the differences found among performance tempos of many movements today are considerably greater than the differences for the same movements among all metronomizations by Czerny and Moscheles. A habituated late nineteenth-century tradition still influences our tempo sense. The metronome marks (...) can help us close the gap between present practice and something closer to Beethoven’s (...)”.

O Pedal de sustentação

Os primeiros *fortepianos* de Cristofori já eram equipados com registros para o controle dos abafadores, acionados pelas as mãos. Embora eles permitissem certo grau de mistura sonora, logo foi constatado o incômodo de sua utilização, pois o pianista era obrigado a retirar suas mãos do teclado momentaneamente para acioná-lo. Por volta de 1765, na Alemanha, foram então desenvolvidas alavancas movidas pelos joelhos para esta mesma função (Banowetz, 1985, p. 2).

Em 1777, Adam Beyer introduziu em seus pianos um tipo de mecanismo também destinado ao afastamento dos abafadores das cordas, porém acionado pelos pés. Este é o primeiro registro que se tem notícia para o que conhecemos hoje como pedal de sustentação. Beyer, no entanto, o dividia em duas partes, de modo que cada uma delas controlava determinada região, grave ou aguda, individualmente (Banowetz, 1985, p. 2). O ‘pedal dividido’ foi também utilizado nos instrumentos de John Broadwood, em Londres, pelos irmãos Érard, em Paris (1783) e por Johann Stein, em Augsburg (1789). Estes são pianos com os quais Beethoven provavelmente tomou contato. Somente a partir de 1830 os pedais divididos foram substituídos por um único pedal de sustentação, como é de costume nos instrumentos atuais (Banowetz, 1985, p. 2).

A pedaleira

A pedaleira ¹³⁹ foi uma significativa invenção da época, pois era capaz de produzir e sustentar uma linha independente de notas do baixo, de forma semelhante ao que ocorre com os pedais de um órgão. Devido ao fato da extensão sonora dos primeiros pianos ainda ser restrita, esse mecanismo providenciou meios tentadores para a expansão do número de notas no baixo. Através desses pedais, podiam-se dobrar as notas tocadas com os dedos, fortalecendo a sonoridade relativamente fraca do baixo daqueles pianos. Além disso, notas tocadas pelos pés podiam ainda ser seguradas de modo independente ao que as mãos estivessem tocando no momento (Banowetz, 1985, p. 3).

Primeiramente, este mecanismo demandava um segundo conjunto de cordas acopladas ao instrumento, porém em 1815, Josef Brodmann (seguido pelos Érard) desenvolveu uma pedaleira que já funcionava a partir das cordas do piano. Apesar desses refinamentos, este recurso foi abandonado conforme o piano moderno foi se desenvolvendo (Banowetz, 1985, p. 4). Dentre os compositores que possuíram um piano com esse

¹³⁹ Descrita por Banowetz como ‘Piano Pedal’.

mecanismo estão Mozart, Mendelssohn, Schumann e Liszt.

Una corda

Conforme os pianos cresciam em volume, seus construtores voltaram à atenção para possíveis maneiras de controlar sua sonoridade. Inventado por Cristofori em 1722, o registro *una corda* era inicialmente acionado pelas mãos, e podia modificar além do volume, o timbre e a cor do som (Banowetz, 1985, p. 5).

Dois métodos básicos foram desenvolvidos para esse efeito. No primeiro, um mecanismo fazia com que uma fina faixa de couro ou feltro fosse posicionada entre os martelos e as cordas, produzindo um som mais abafado, de qualidade suave. O segundo tipo de *una corda* fazia com que o teclado e os martelos fossem movidos para a direita, de forma que somente uma corda (ao invés de duas ou três) era tocada. Banowetz explica que:

Nos pianos do final do século XVIII até o início do XIX, o pianista podia deslocar [o teclado] da posição normal de três cordas (*tre corde*) para outra onde duas cordas (*due corde*), ou somente uma (una corda) seria tocada, dependendo da profundidade com que o pedal fosse pressionado. Essa sutil, porém importante alternativa não existe mais nos pianos modernos, porém se encontrava disponível nesses primeiros instrumentos¹⁴⁰ (Banowetz, 1985, p. 5).

Beethoven se refere a esta nuance em algumas de suas obras para piano. No segundo movimento de seu 4º. Concerto op. 58, por exemplo, ele especifica as distinções a serem feitas entre *una corda*, *due corde* e *tre corde*. Na Sonata op. 106, ele pede que primeiro se use *una corda*, depois solicita *poco a poco due ed allora tutte le corde* (gradualmente duas e então todas as cordas).

Conhecido também por pedal esquerdo ou *sordina*¹⁴¹, o *una corda* pode ser utilizado mesmo quando não indicado pelo compositor, como recomenda Banowetz:

Quando o uso do pedal esquerdo parece apropriado, mas não é especificamente requerido pelo compositor, o intérprete deve usar seu bom senso dentro do estilo musical¹⁴² (Banowetz, 1985, p. 114).

Outros pedais

Um grande número de mecanismos para a modificação do som do *fortepiano* entrou e

¹⁴⁰ No original: “On the pianos of the late eighteenth to early nineteenth centuries, the pianist could shift from the normal three-string (*tre corde*) position to one in which either two strings (*due corde*) or only one (*una corda*) would be struck, depending on the depth to which the pedal was pressed. This subtle but important choice does not exist on modern pianos, but was readily available on the earlier instruments”.

¹⁴¹ A expressão *senza sordini* encontrada principalmente nas obras da primeira fase de Beethoven, se refere ao afastamento dos abafadores do piano (em italiano, *sordina*). Naquela época, o mecanismo presente nestes instrumentos era ainda acionado pelos joelhos, o que justifica essa notação ao invés da posterior *Ped.*, que já se referia diretamente ao uso do pedal. Em pianos modernos, quando o compositor indicar tal expressão, deve-se manter o pedal abaixado, afastando assim os abafadores das cordas.

¹⁴² No original: “When use of the pedal seems appropriate but is not specifically requested by the composer, the performer must use his sense of musical style”.

saiu de voga rapidamente, sendo que grande parte tentava reproduzir o som de outros instrumentos. Entre eles, constam: o pedal ‘alaúde’, o pedal Janizary, o pedal ‘fagote’, o pedal ‘cembalo’, pedal ‘*crescendo*’ etc.

O pedal ‘alaúde’ criava um efeito de *pizzicato*, remetendo ao som de cordas dedilhadas. O pedal Janizary vinha do gosto pela música turca, que por ter se tornado bastante popular no início do século XVIII, fez com que os compositores tentassem imitar os sons exóticos dos ‘Janizary’, guarda militar responsável pela proteção de governantes turcos. Este efeito adicionava ruídos semelhantes a chocalhos, bater de sinos, e mesmo o tocar de pratos à execução pianística (Banowetz, 1985, p. 5). Mozart utilizou este recurso em sua Sonata K 331, e em sua ópera ‘O Rapto do Serralho’, e Beethoven em sua música incidental ‘As Ruínas de Atenas’. Outro pedal bastante comum era o ‘fagote’. Através de um rolo de papel ou seda posicionado acima das cordas graves do piano, este mecanismo criava um ruído que os ouvintes identificavam como similar ao fagote (Banowetz, 1985, p. 6).

Estes, e um grande número de outros tipos de efeitos acabaram desaparecendo conforme o piano alcançava sua maturidade durante o século XIX.

2.4.2 O uso do pedal no classicismo

Todos os *fortepianos* das últimas três décadas do século XVIII eram equipados com o dispositivo responsável pelo controle dos abafadores movido pelos joelhos, que criava um efeito semelhante ao do pedal moderno (Banowetz, 1985, p. 136). Supõe-se, assim que a maioria dos pianistas da época conhecia e já havia experimentado este recurso. Não obstante, como já observado anteriormente, no início do período clássico, o pedal estava em processo de desenvolvimento, assim, foi muitas vezes utilizado de forma experimental por compositores e intérpretes.

Por isso, o pedal no repertório do período clássico requer uma abordagem cuidadosa, que compreenda além da técnica necessária para usá-lo, também as particularidades de cada compositor, como afirma Davidson:

Frequentemente o pedal direito é usado para disfarçar falta de compreensão musical ou problemas técnicos, ambos os quais, entretanto permanecem evidentes a qualquer ouvinte sensível. (...) não se deve elaborar regras, mas geralmente, nota-se que a pedalização em Mozart é bem diferente da de Beethoven, e que grande parte da música para piano de Haydn pode ser tocada sem o emprego dos pedais ¹⁴³ (Davidson, 2004, p. 9).

¹⁴³ No original: “Too often the right pedal is over-used to camouflage lack of musical insight or technical stiffness, both of which remain, however, evident to any sensitive listener. (...) one should not legislate, but

Pedal rítmico e sincopado

Rosenblum e Banowetz descrevem a pedalização *rítmica* e a *sincopada* como práticas mais utilizadas pelos pianistas até hoje. Descrita por autores do período clássico, a pedalização rítmica é realizada quando os pedais são abaixados simultaneamente à nota tocada. O pedal deve ser levantado logo após a última nota da harmonia. Com destreza, o executante deve fazer com que a próxima harmonia comece prontamente sem os abafadores, com o pedal abaixado (Rosenblum, 1988, p. 104).

A figura abaixo ilustra uma notação desenvolvida para este tipo de pedalização, onde P (*pedale*) e S (*senza pedale*) representam pressionar e levantar o pedal, respectivamente.

Ex. 17: Pollini, Metodo, p. 62 ¹⁴⁴

O levantar do pedal na pedalização rítmica concede tempo suficiente para que a ressonância diminua consideravelmente antes que um novo acorde seja tocado, e o pedal novamente pressionado. Esta parece ser uma maneira natural de se obter um som limpo, uma vez que os *fortepianos* da época não possuíam grande poder de sustentação do som, e a técnica para a pedalização ainda não se encontrava plenamente estabelecida (Rosenblum, 1988, p. 105). Ainda, segundo Rosenblum, o desenvolvimento do pedal rítmico foi também favorecido pelo fato destes primeiros mecanismos – alavanca movida pelo joelho e o próprio pedal – demorarem um tempo maior em seu funcionamento que o pedal moderno (Rosenblum, 1988, p. 105).

Ao mesmo tempo, o tipo de som requerido no classicismo favorece a utilização do pedal rítmico em muitos casos. Isto se deve ao fato deste estilo priorizar uma clareza de texturas, implicando numa pedalização que não esconda detalhes de sua métrica e, sobretudo, de sua articulação (Rosenblum, 1988, p. 105).

generally, one can note that pedaling in Mozart is quite different from pedaling in Beethoven, and that much of Haydn's piano music can be played without resorting the pedals".

¹⁴⁴ Apud Rosenblum, 1988, p. 105.

O pedal rítmico é muitas vezes aplicado para enfatizar as características rítmicas tanto de tipos de danças, (valsas, mazurcas, etc.). É também muito útil para valorizar acentos e notas sincopadas.

A pedalização sincopada é usada de forma habitual pelo pianista contemporâneo. De forma diferente, o pedal é pressionado imediatamente **após** o ataque do acorde, levantado assim que uma nova harmonia seja tocada, e então novamente pressionado, provocando a sensação de um *legato* perfeito. Sua terminologia se justifica pelo fato das mudanças de pedal serem quase ‘sincopadas’ em relação aos tempos do compasso. Esta técnica requer, entretanto, um mecanismo de pedal rápido e ágil (Rosenblum, 1988, p. 106).

Não se sabe ao certo quando este tipo de pedalização foi utilizado pela primeira vez, não sendo claramente descrito até 1860, 1870. Apesar disso, as indicações que implicam neste tipo de efeito são encontradas freqüentemente no repertório romântico de cerca de 1830 – em Chopin, e mais freqüente em Liszt. Rosen cogita que a mudança para uma pedalização contínua parece ter aparecido por volta de 1820, talvez como uma resposta à crescente demanda de concertos públicos (Rosen, 2000, p. 14). (Rosenblum, 1988, p.106).

Em seu tratado de 1839, Czerny inclui o que é provavelmente a primeira tentativa de descrever o pedal sincopado. Ele diz que:

A retirada e retomada do pedal deve ser controlada com a máxima rapidez, sem deixar qualquer interrupção ou fresta perceptível entre os acordes; deve tomar lugar estritamente com a primeira nota de cada acorde (...) A rapidez em levantar e abaixar o pedal deve ser praticada, até que se possa controlar [esse efeito] quase sem pensar; e até essas passagens de no máximo 8 compassos (...) soarem como se o pedal fosse mantido sem interrupção ¹⁴⁵ (Czerny, 1839, p. 61-62 *apud* Rosenblum, 1988, p. 106).

Ex. 18a

¹⁴⁵ No original: “The quitting and resuming the pedal must be managed with the utmost rapidity, not to leave any perceptible chasm or interstice between the chords; and must take place strictly with the first note of each chord . . . The rapidly leaving and resuming the pedal must be practiced, till we can manage it almost without thinking of it; and till such passages as the last 8 bars . . . sound as if the pedal was held down without interruption”.

Ex. 18b

Apesar desta explicação, como vemos acima no exemplo oferecido por Czerny, a notação musical destinada ao pedal sincopado continua semelhante à do pedal rítmico ¹⁴⁶. Isto nos faz refletir se os pianistas do período clássico chegaram a utilizar o pedal sincopado em suas execuções. Rosenblum explica que sua realização é mais difícil em *fortepianos* do século XVIII do que nos instrumentos construídos a partir de 1804. Ainda que não se possa afirmar qualquer suposição, a autora conclui que essa pedalização foi possivelmente experimentada e utilizada em execuções, mesmo que ainda não notada propriamente na partitura (1988, p. 106).

Alguns aspectos que influenciam a pedalização no repertório clássico

O pedal pode ser influenciado, dentre outros fatores, pela harmonia, ritmo harmônico, textura, articulação e dinâmica. Rosenblum destaca algumas questões que devem ser observadas para planejar uma pedalização apropriada na execução do repertório do período clássico ao piano moderno:

Harmonia e ritmo harmônico

Independentemente de utilizar uma pedalização sincopada ou rítmica, de modo geral, aconselha-se que o pianista pedalice cada harmonia de modo separado – um pedal para cada uma delas – exceto quando o compositor indica o contrário.

Normalmente, um ritmo harmônico rápido implicará em mudanças de pedal mais freqüentes. Isto porque, de outro modo, a clareza em suas harmonias pode ser comprometida. Ao contrário, em peças com ritmo harmônico lento, poderá ser usado um pedal mais

¹⁴⁶ Segundo Rosenblum, isso pode ajudar a explicar as pedalizações de Chopin e outros compositores românticos.

abundante, já que este reduz o caimento natural do som das notas mais longas, contribuindo conseqüentemente para o *legato* (Rosenblum, 1988, p. 113).

Textura

Segundo Rosenblum, (1988, p. 113) a sustentação dos baixos através do pedal mostrou-se de grande importância, e criou novos sons e texturas ao piano. Ao se segurar notas do baixo, há a tendência de se aumentar também a ressonância dos acordes, aumentando o volume do som e sua flexibilidade (Rosenblum, 1988, p. 113), como vemos abaixo:

Ex. 19: Beethoven, Sonata op. 109, III, Var. II (Ed. Peters)

Quando se pedaliza acompanhamentos como este, da Sonata op. 109, em geral, a linha do baixo recebe maior ênfase dinâmica do que a figuração que o acompanha. Isto é confirmado por Banowetz, que explica que ‘a sensibilidade às corretas proporções de dinâmica entre esses elementos é essencial para que se alcance uma pedalização adequada’¹⁴⁷ (Banowetz, 1985, p. 40). A capacidade do pedal em segurar o baixo, sustentando longas harmonias por um tempo maior, foi um recurso que se revelou particularmente importante no desenvolvimento do estilo romântico, característico do século XIX.

A pedalização para o baixo de Alberti, assim como outros tipos de acompanhamento que demandem certa clareza sonora, deve ser escolhida de forma cuidadosa. Nestes casos, o pedal ‘digital’¹⁴⁸ – tipo de toque que segura as notas por tempo maior que sua duração (*Ibid*, p. 24) – pode também ser aplicado como sugere Davidson:

Em movimentos lentos com padrões de baixos regulares (por exemplo, o Baixo de Alberti no movimento lento da [Sonata] K545) as notas mais graves do baixo soam melhores se sustentadas. Esse tipo de ‘pedalização digital’ não só evita uma textura seca no acompanhamento, como permite muitas sutilezas de pedal em melodias com ligaduras¹⁴⁹ (Davidson, 2004, p. 9).

Articulação

¹⁴⁷ No original: “a sensivity to the correct dynamic proportions of these elements is essential for achieving correct pedaling”.

¹⁴⁸ Ou toque prolongado, como sugere Rosenblum.

¹⁴⁹ No original: “In slow movements with regular bass patterns (for example, the Alberti bass in the K545 slow movement) the lowest bass notes are best sustained. Such ‘finger pedaling’ not only avoids a dry texture in the accompaniment, but allows many pedaling subtleties in the melodic slurs”.

O discurso do período clássico é comumente pontuado por uma rica articulação, implicando em uma pedalização sutil (Rosenblum, 1988, p. 113 e Rowland, 1994, p. 61). Rosenblum explica que ‘o pedal respirava junto ao fraseado, respeitando-o e nunca cobrindo detalhes de articulação como os de pequenas ligaduras, ou pequenas notas em *non-legato*’¹⁵⁰. Pausas também devem ser respeitadas literalmente, a menos que o compositor indique o oposto, como é comum encontrar na música de Beethoven (Rosenblum, 1988, p. 114).

Eventualmente, o pedal sincopado pode ajudar na realização do toque *legato* – especialmente quando for necessário unir o som de acordes espaçados (Banowetz, 1985, p. 216).

Ex. 20: Beethoven, Sonata op. 53, I, 196-200 (*apud* Banowetz).

Nas passagens em *staccato* ou *non-legato*, o uso ocasional de pedal pode enriquecer o som de notas acentuadas ou daquelas que necessitem certo destaque. Este efeito, no entanto, deve procurar manter a clareza de sua textura original (Rosenblum, 1988, p. 114).

Dinâmica

O pedal pode ser usado para favorecer maior contraste de dinâmica, pois amplifica o som *forte* e eventuais acentos, criando uma gama maior de volume e prolongando o corpo do som produzido no instrumento. Como exemplo, no *Presto agitato* da Sonata op. 27 no. 2 ‘ao Luar’, Beethoven marca os acordes em *staccato ff* após os arpejos com a expressão *senza sordina*¹⁵¹ – o que faz com que o som resultante seja mais impactante.

Aliado ao contexto musical, o uso do pedal dependerá também das condições do instrumento, da opção do tempo feita pelo executante e da acústica da sala. Além disso, alguns instrumentos respondem mais à pedalização que outros, dependendo das características de seu som, e do ajuste do mecanismo do pedal e do abafador (Rosenblum, 1988, p. 114).

¹⁵⁰ No original: “Pedal breathed with the phrasing, never covering articulative detail provided by frequent short slurs and single non-legato notes (...)”.

¹⁵¹ A expressão *Senza sordina* foi utilizada por Beethoven ainda na época em que o compositor afastava os abafadores das cordas por intermédio do mecanismo acionado pelos joelhos. No piano moderno, significa que o pedal deve ser pressionado.

Rosenblum, Banowetz e a maioria dos autores consultados para o estudo do pedal concordam que uma pedalização eficaz é aquela realizada de forma hábil pelos pés. O simples ‘levantar e abaixar’ deste mecanismo pode ocultar preciosas variantes sonoras, presentes em toda sua extensão. Para isso, o intérprete necessita desenvolver uma audição crítica:

... o papel mais importante em qualquer tipo de pedalização pertence aos ouvidos. A arte da pedalização somente pode ser desenvolvida por um tipo de audição crítica e pela experimentação que proporcione ao pianista atingir um contínuo *feedback* do ouvido aos pés. O elo dessas funções quase automáticas é como se a pedalização fosse um reflexo espontâneo. Essa conexão é necessária para uma execução bem sucedida ¹⁵² (Rosenblum, 1988, p. 114).

Haydn e Mozart

Pelo que se sabe, embora Mozart nunca tenha adicionado indicações de pedal em suas obras para piano, era um entusiasta deste mecanismo. Ele escreve em 1777, sobre os *fortepianos* vienenses de Stein:

O mecanismo acionado pelos os joelhos é melhor do que é encontrado em outros instrumentos. Você só precisa tocá-lo, e ele funciona; se você move seu joelho o mínimo possível, não ouvirá o menor resíduo de som ¹⁵³ (Anderson, 1966, p. 329 *apud* Banowetz, 1985, p. 136).

Na música de Haydn, da mesma forma, é raro que se encontre qualquer tipo de pedalização. No entanto, ele apresenta duas significantes indicações de *open pedal* (pedal aberto) em sua Sonata Hob. 50. Este efeito consiste em manter os abafadores afastados durante uma passagem inteira, de modo a criar uma mistura entre os sons executados (Banowetz, 1985, p. 137). Clementi também indica o *open pedal* para uma longa passagem em sua Sonata op. 37 nº.1.

Ex. 21: Joseph Haydn, Sonata Hob. 50, I (*apud* Banowetz)

Rosenblum afirma que este efeito é bastante eficaz quando realizado ao *fortepiano*,

¹⁵² No original: “However the most important role in any type of pedaling belongs to the ear. The art of pedaling can only be developed by the kind of critical listening and experimentation that enables the pianist to achieve continuous feedback from the ear to the foot. The link then functions almost automatically, as if pedaling were a spontaneous reflex action. This reflexive connection is necessary for successful performance”.

¹⁵³ No original: “The device which you work with your knee is better than what is found on other instruments. You only need to touch it and it works, and as soon as you move your knee the least bit, you do not hear the slightest remainder of sound”.

provavelmente devido ao seu timbre transparente, maiores diferenças entre registros grave e agudo, ataque mais claro, pequena duração do som, etc. No piano moderno, o *open pedal* também pode ser executado, porém, devido à maior ressonância desse instrumento, aconselha-se manter o pedal abaixado somente até a metade, de forma cuidadosa (Rosenblum, 1988, p. 103). Banowetz acrescenta ainda que ‘o pedal esquerdo (*una corda*) também pode ser usado para realçar a sonoridade velada requerida por esse tipo de passagem’ ¹⁵⁴ (1985, p. 137). O *open pedal* reflete o gosto contemporâneo para a capacidade de efeitos especiais produzidos por esse mecanismo.

Parece provável que tanto Mozart quanto Haydn fizeram uso do pedal de sustentação, mesmo que de forma limitada. De forma geral, ao utilizá-lo nos instrumentos atuais, o intérprete deve lembrar que em sua música, a clareza de textura, fraseado e articulação nunca devem ser obscurecidos pelo uso de um pedal excessivo (Banowetz, 1985, p. 137 e Rosenblum, 1988, p. 110).

2.4.3 O pedal em Beethoven

Ao longo de sua vida, Beethoven possuiu pianos com configurações de pedais bastante diferentes, exemplos da experimentação e inovação desse mecanismo em seu tempo. Em 1803, Érard o enviou um instrumento considerado como ‘o mais avançado piano de cauda francês daquele tempo (...) ele tinha (...) quatro pedais, incluindo um *una-corda*, assim como um pedal de sustentação dividido, um ‘alaúde’, e um [pedal] moderador para suavizar o som’ ¹⁵⁵ (Willians, 2002, p. 36). Já o piano Broadwood recebido pelo compositor como presente da própria companhia, em 1817, possuía apenas dois pedais: o *una corda*, e um pedal de sustentação dividido (Crombie, 1999, pp. 37-38).

Como visto anteriormente, em 1825, Beethoven recebeu um instrumento de Conrad Graf, especialmente concebido para ele, que possuía jogos de quatro cordas ao invés de três (Newman, 1971, p. 35). Ao adicionar uma corda extra, Graf tentou obter um som mais rico e poderoso, porém isto não fez com que o instrumento se tornasse mais sonoro que o próprio Broadwood (Crombie, 1999, p. 36). Entretanto, essa corda extra proporcionou maior contraste ao se empregar o pedal *una corda*. Provavelmente, isto se deve ao fato do mecanismo do pedal se mover de quatro para duas cordas, ao invés do usual, que se move de

¹⁵⁴ No original: “The left pedal can also be used to enhance the veiled sonority these passages require”.

¹⁵⁵ No original: “the most advanced French grand piano of the time (...) it had (...) four pedals, including an *una-corda*, as well as a damper lift, a lute stop, and a moderator for softening the tone”.

três para somente uma corda. Ao todo, este piano possuía cinco pedais: o *una corda*, ‘fagote’, dois pedais moderadores, e o pedal de sustentação (Crombie, 1999, p. 36).

Beethoven foi o primeiro compositor a possibilitar maior liberdade ao intérprete no uso do pedal. Ele esteve à frente de seus contemporâneos, ampliando a pedalização para além dos limites a que eram habituados, experimentando extensivamente seus efeitos. Assim como achava indispensável refinar suas indicações de tempo, sentia necessidade em enriquecer os sons e texturas que criava. Segundo Banowetz há aproximadamente 800 indicações autênticas referentes ao pedal em suas composições. Isto mostra o quão importante foi o papel de Beethoven para o desenvolvimento da pedalização de modo geral (Banowetz, 1985, pp. 143-144).

Há indícios, inclusive, de que Beethoven tenha sido o responsável pela primeira indicação de pedal já encontrada em uma partitura. Por volta de 1790, ele recomenda o uso do pedal em um rascunho para uma série de acordes repetidos, com a indicação ‘mit dem Knie’ (com os joelhos) ¹⁵⁶ (Banowetz, 1985, p. 144).

Beethoven usou os registros acionados pelos joelhos até cerca de 1802, fase em que terminou seu 3º. Concerto para piano em dó menor (Banowetz, 1985, p. 144). Nesta época, usou também os termos *Senza sordina* e *Con sordino*, ao recomendar que determinada passagem fosse tocada ‘sem’ ou ‘com os abafadores’. Foi somente a partir do início do século XIX que ele passou a adotar sinais mais modernos para a colocação do pedal e sua retirada (Banowetz, 1985, p. 144).

Czerny relata que Beethoven ‘empregou-o [o pedal] em suas execuções ao piano muito mais freqüentemente do que encontramos indicado em suas composições’ ¹⁵⁷. Não obstante, isto não quer dizer que Beethoven usou o pedal no moderno sentido do termo, ou seja, continuamente. Isto porque as obras deste compositor ainda conservam princípios da estética clássica, que concebe o pedal como um recurso especial (Rosen, 2000, pp. 13-27).

Apesar disso, em seu artigo sobre a pedalização em Beethoven, Rowland diz que ‘guardadas as devidas proporções, o comentário de Czerny sugere que o intérprete moderno pode estar autorizado a utilizar o pedal de maneira mais generosa do que é indicado em muitas obras de Beethoven’ (1994, p. 49) ¹⁵⁸. Essa visão é reforçada pelo fato de Czerny ter sugerido pedalizações para as Sonatas op. 2, por exemplo, compostas num período onde

¹⁵⁶ As indicações de *open pedal* de Haydn datam de 1794.

¹⁵⁷ No original: “Beethoven benütze es beim Vortrag seiner Clavier-Werke sehr häufig – weit öfter als man es in seinem Compositionen angezeigt findet” (Rowland, 1994, p. 49 *apud* Czerny, Supplement (oder Vierte Theil) zur grossen Pianoforte Schule, Viena: s. Ed., 1842 p. 4).

¹⁵⁸ No original: “Taken at its face value, Czerny’s comment suggests that the modern performer may be justified in using the pedal more liberally than is indicated in many of Beethoven’s works”.

Beethoven ainda não indicava o pedal em suas partituras. Para que a pedalização seja adicionada de forma correta, entretanto, é aconselhável que se considere quais as funções que o pedal assume em sua obra.

Neste aspecto, Newman oferece uma classificação útil: ‘Beethoven parece ter tido em mente sete funções para o pedal. Elas incluem a sustentação de baixos, aperfeiçoamento do *legato*, combinação de sons, implementação de contrastes de dinâmica, conexão de seções e movimentos, mistura do som através de harmonias conflitantes, e até mesmo contribuindo à estrutura temática (Newman, 1991, p. 236).

Entre estas principais funções, certamente a sustentação do baixo é de fato uma das mais importantes, pois possibilitou aos compositores que escrevessem texturas completamente novas ¹⁵⁹. O uso mais comum deste efeito é a nota do baixo seguida por acordes num registro mais agudo tocado pela mão esquerda, enquanto a mão direita executa uma melodia independente ¹⁶⁰. O afastamento dos abafadores das cordas, também faz com que os harmônicos do instrumento vibrem mais facilmente, produzindo um timbre mais rico no registro agudo (Rosen, 2005, p.142). Na maioria das vezes, Beethoven não adiciona marcações de pedal para esse tipo de passagem, como vemos a seguir na Sonata op. 109 (Rowland, 1994, p. 60):

Ex. 22: Beethoven, Sonata op. 109, III, Var I. (Ed. Peters)

É improvável que passagens como essas devam ser tocadas sem pedal. Rowland cogita que esse poderia ser um dos casos em que Beethoven adicionava pedal ‘mais frequentemente do que indica em suas composições’ (Rowland, 1994, p. 61).

A pedalização em passagens em *legato*, recomendada por Newman, é contestada por Rowland. Este último diz que:

A observação feita por Newman de que o pedal foi usado por Beethoven para ‘melhorar o *legato*’ requer exame. Passagens como o início do movimento lento da Sonata Op. 57 e muitos outros

¹⁵⁹ Ver *Texturas* em *Aspectos da Pedalização no repertório clássico*, p. 7.

¹⁶⁰ Este efeito se tornou um elemento importante na composição dos noturnos por John Field. Seus primeiros exemplos datam de 1812 (Rowland, 1994, p. 60).

momentos similares podem se beneficiar do uso do pedal, não para a realização do legato, porém para o enriquecimento do som, uma inevitável consequência da pedalização (...) essas passagens não possuem indicações de pedal, e nem Czerny sugere a adição do pedal de sustentação nesses lugares ¹⁶¹ (Rowland, 1994, p. 61).

Rowland sugere que, por não possuírem indicações de pedal, estas passagens tão comumente encontradas na obra beethoveniana sejam tocadas com um *legato* produzido somente pelos dedos (Rowland, 1994, p. 61). Czerny confirma esta tendência ao dizer que:

Muitos instrumentistas estão tão acostumados a empregar o pedal de sustentação, que a execução pura e clássica feita somente com os dedos, tem sido quase totalmente negligenciada ¹⁶² (Rowland, 1994, p. 62 *apud* Czerny, Supplement, p. 31).

Apesar disso, ambos os autores, deixam claro que o pedal pode ser usado em tais casos.

O efeito de combinação dos sons através do pedal, chamado de *collective pedal* por Newman, se aplica especialmente às passagens que possuem arpejos ou acordes, geralmente de mesma harmonia, provocando sua sustentação e reverberação ¹⁶³:

¹⁶¹ No original: “Newman’s observation that the damper-raising pedal was used by Beethoven for ‘improving legato’ requires some examination. Passages such as the beginning of the slow movement from the Sonata Op. 57 and many other similar moments might benefit greatly from the use of the pedal, not only for legato, but also for the enriching of the tone that is inevitable consequence of using pedal (...) these passages do not have pedal marking and neither does Czerny suggest the addition of the damper-raising pedal in these places”.

¹⁶² No original: “Viele Spieler haben sich dasselbe so sehr angewöhnt, dass der reine, klassische Fingerspiel beinahe ganz versäumt worden ist”.

¹⁶³ Newman também explica que esse efeito é comumente descrito por Czerny através do termo *harmonioso*.

(Andante cantabile semplice)

Vn.

Vc.

Pfte.

Ped.

* Ped. *

Ex. 23: Beethoven, Trio op. 97 Arquiduque, II, Andante

As indicações de pedal que têm se mostrado mais controversas são as que misturam harmonias ¹⁶⁴, semelhantes ao efeito de *open pedal* intencionado por Clementi e Haydn. Essas indicações sugerem que se mantenha o pedal direito pressionado através das mudanças de harmonia e melodia, produzindo um som confuso no piano moderno e certa névoa sonora num instrumento antigo (Rowland, 1994, p. 63).

¹⁶⁴ Efeito chamado de *harmonic blur* por Rowland e Newman.

Ex. 24: Beethoven, Sonata op. 57 Appassionata, I, *Allegro assai* (*apud* Banowetz)

Newman relata que há inclusive documentação que comprova o gosto pelo *harmonic blur* na época de Beethoven. Paul Mies, afirma, por exemplo, o que o compositor teria dito a Czerny sobre o que tinha em mente nas passagens de recitativo da Sonata op. 31 no. 2 (I, 143-148; 153-159):

Beethoven queria [criar] o efeito de evocar alguém falando sob uma voluta, onde os sons, reverberações e tons se misturam de modo confuso ¹⁶⁵ (Mies, 1957, p. 189 *apud* Newman, 1991, p.48).

Embora encontremos interpretações que ignoram este tipo de indicação, a maioria dos estudos analisados aponta que Beethoven realmente as pretendeu, como afirma Newman:

Beethoven cultivou deliberadamente os sons gentilmente confusos em certas passagens e o aquilo que ele obteve era o que queria (...) ao menos nos termos dos instrumentos de seu tempo ¹⁶⁶ (Newman, 1991 *apud* Banowetz, 1985, p. 167).

No piano moderno, este efeito se mostra bastante convincente quando realizado com os pedais levemente abaixados. Se executado com o pedal abaixado até o fim, entretanto,

¹⁶⁵ No original: "Beethoven wanted the effect to recall someone speaking from a vault, where the sounds, reverberations, and tones blur confusingly".

¹⁶⁶ No original: "Beethoven deliberately cultivated the gently confused sounds in certain passages and that what he got is what he wanted (...) at least in terms of the instruments of his time."

pode causar uma reverberação excessiva. Banowetz sugere que se encontre uma maneira de executar essas indicações modificando sutilmente o pedal, porém sem que se perca a intenção original pretendida pelo pensamento musical beethoveniano (1985, p. 167). Ao explicar a pedalização para os recitativos da Sonata op. 31 no. 2 ‘Tempestade’, faz algumas recomendações:

O pianista deve esquecer, temporariamente, qualquer acabamento concreto na linha melódica, como o normalmente feito, (...) também não deve enfatizar notas da melodia que não pertençam à harmonia dominante (...) Em ambas as passagens é provável que o intérprete também queira usar o pedal esquerdo ¹⁶⁷ (Banowetz, 1985, p. 169-170).

Rowland explica que o uso de pedal longo para passagens que incluíam mudanças de harmonia foi uma tendência que durou pouco, devido ao grande aumento da ressonância dos pianos logo no início do século XIX (1994, p. 65).

Por outro lado, o intérprete moderno não aceita com facilidade a intenção de Beethoven de prescindir do pedal em alguns trechos. Isto se deve primeiramente ao hábito de se pedalizar obras de diferentes compositores com o mesmo tipo de abordagem advinda do período romântico. Além disso, tocar Beethoven em grandes salas de concerto, seja em instrumentos antigos ou novos, exige um maior volume de som, o que contribui para o maior uso de pedal pelos pianistas atuais (Rosen, 2005, p. 147).

Não obstante, deve-se levar em conta que, devido ao fato da prática contemporânea compreender recursos desenvolvidos ao longo de séculos que englobaram diferentes repertórios (Chopin, Liszt, Debussy, Ravel, Rachmaninoff, etc.), o pianista atual encontra a disposição recursos que instrumentistas da época de Beethoven não possuíam. Deve-se, entretanto usá-los de modo apurado, sempre na tentativa de adaptar os efeitos idealizados por Beethoven à acústica das salas de concerto, aos pianos atuais, e ao ouvido moderno.

¹⁶⁷ No original: “*The player must temporarily forget about any real shaping of the melodic line(...) as would normally be done, (...) [and] do not stress notes of the melody that do not belong to the prevailing dominant harmony (...) In both recitative passages the player will also probably wish to use the left pedal*”.

3.1 PRIMEIRO MOVIMENTO: *Moderato cantabile molto espressivo*

3.1.1 Características formais

Por uma questão de clareza, a análise interpretativa de cada movimento da Sonata op. 110 será desenvolvida seguindo a estrutura formal da obra, precedida sempre de observações de caráter geral. O quadro seguinte se refere à forma do primeiro movimento, proposta por Donald Francis Tovey (1931, p. 256):

<i>Compasso</i>	<i>Tonalidade</i>	<i>Seção</i>	<i>Temas</i>
1 – 4 5 – 11	Tônica Lá b M	Exposição	Tema A1 Tema A2
12 – 19	Lá b M a Mi b M		Transição (figuração de fusas)
20 – 27 28 – 33 34 – 39	Dominante Mi b M		Tema B1 Tema B2 Codeta (cadência-tema, segundo Tovey) ¹⁶⁸ .
40 – 55	Fá m/ Ré b M/ si b	Desenvolvimento	Marcado pela repetição em sequências descendentes do tema A1 . Inicialmente o acompanhamento é similar ao de A2 . Após o c. 44, passa a constituir-se de contraponto que se move entre os registros grave e médio-grave.
56 – 59 60 – 62	Tônica Lá b M	Reexposição	Retorno de A1' com a figuração de fusas, usadas como acompanhamento. Tema A1' em terças, no baixo. Se dirige em direção à subdominante.
63 – 69	Subdominante Ré b M		A2' modula de Ré b M para a subdominante menor, ré b m – Beethoven anota o homônimo do# m – e em seguida para Si M (dominante de Mi M).
70 – 75	Mi M		Transição
76 – 78	Mi M a Mi b M		Dois primeiros compassos de B1' em Mi M, seguidos de modulação para Mi b Maior.
79 – 96	Tônica Lá b M		Tema B1' e B2' na tônica
97 – 104	de Mi b a Lá b		Codeta : Uma extensão leva à próxima seção, que se constitui na coda final.
105 – 110 111 – 116	Tônica Lá b M	Coda	O elemento da transição (c. 105) leva à seção no c. 111 que possui elementos melódicos similares à codeta (c. 34 a 39) se contrapondo a A1 , presente na mão esquerda.

¹⁶⁸ Tovey utiliza as letras A e B para os temas A1 e A2, C para transição, D e E para os temas B1 e B2, e chama a codeta de cadência-tema. Optamos por adotar a nomenclatura A1 e A2, B1 e B2 por se tratarem de seções na mesma tonalidade, e transição por ser uma seção modulante.

[illegible]

Handwritten musical notation for the first staff of 'The Rose Tree'. The staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, B-flat4, C5, D5, E-flat5, F5, G5, followed by a double bar line, then F5, E-flat5, D5, C5, B-flat4, A4, G4, and ending with a double bar line.

2º. Mov.

41

Exercise 41 is a single-measure exercise in 3/4 time, featuring a melody in the right hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of eighth and quarter notes with fingerings indicated by numbers 1-4. A slur covers the first six notes.

80

Procurar estar consciente a respeito da maneira como os motivos se relacionam entre si nos permite compreender também como Beethoven interage com nossas sensibilidades e emoções (Rosen, 2005, p. 292).

Ainda segundo Rosen, o primeiro movimento apresenta duas convenções provenientes do final do século XVIII, expandidas aqui em larga escala. A primeira é o emprego da relativa menor para a seção de desenvolvimento. Na op. 110, Beethoven inicia este trecho em fá m, e, de acordo com Rosen, nunca abandona esta tonalidade até o final desta seção. Devido a isso, o autor sugere que não haveria na verdade desenvolvimento, e sim uma re-transição, ou seja, uma seção de regresso à tônica¹⁷⁰.

A segunda convenção é a inserção de uma seção na tonalidade da subdominante após o início da reexposição. Sua intenção seria provocar tensão harmônica também após o desenvolvimento, o que seria reforçado com a visita à região remota de Mi M (Rosen, 2005, p. 292).

O primeiro movimento da op. 110 se destaca ainda por não possuir seções de repetição, comuns em outras sonatas de Beethoven. Somente outras quatro sonatas apresentam esse tipo de construção, são elas: Sonata op. 27 n.º. 1, op. 90, op. 101 e op. 109.

3.1.2 Aspectos gerais

A Sonata op. 110 é um exemplo do refinamento atingido por Beethoven ao notar intensidades. A aplicação do procedimento realizado por Ravnan, descrito no capítulo anterior, que contabiliza as dinâmicas utilizadas, é aqui bastante útil. Dentre os 70 símbolos de dinâmica encontrados no primeiro movimento (excluindo os sinais de dinâmica relativa), 60% são graduais e somente 40% são absolutos. Conhecer esse panorama nos permite planejar o emprego das intensidades de forma organizada ao longo da peça, assim como definir limites que respeitem a gama sonora indicada na partitura.

As únicas intensidades absolutas – que determinam ‘áreas sonoras’ – encontradas no primeiro movimento da op. 110 são: *f*, *p*, *pp*. Dentre elas predomina largamente o *piano*. Beethoven anota *f* somente na caracterização do tema B2 presente na exposição, no c.28, e reexposição, c.87, voltando a adicionar *f* apenas no penúltimo compasso (c.115), provavelmente com a intenção de ressaltar a tensão da cadência final. O *pp* estará reservado precisamente aos dois momentos que antecedem o reaparecimento do elemento da transição,

¹⁷⁰ A afirmativa de Rosen de que o desenvolvimento não se afasta de fá menor é contestável, uma vez que as tonalidades de Ré b M e si b m estão claramente definidas nos c. 48 e 52, respectivamente.

nos compassos 69 e 103. Isto pode sugerir que o *p* indicado para a figuração de fusas seja tocado de forma mais brilhante.

Embora o *piano* seja a dinâmica dominante, ao adicionar adjetivos para a maioria dessas ocorrências, Beethoven confere certa individualidade às mesmas. Vale aqui lembrar que Czerny, em seu tratado sobre a execução das obras de Beethoven, sugere procedimento semelhante ao afirmar que os *p* dos inícios de cada movimento da Sonata op. 2 n° 3 são diferentes pois cada um possui características próprias¹⁷¹. Chamamos a atenção para quatro ocorrências deste fato: *p con amabilità* (tema inicial, c. 1), *p leggiermente* (transição, c. 12 e 105), *p molto legato*¹⁷² (tema B1, c. 20 e 76) *p dolce* (codeta, c. 34 e 93).

Ex. 28a: *p con amabilità*, Sonata op. 110, I, 1 – 3.

Ex. 28b: *p leggiermente*, Sonata op. 110, I, 12 – 13.

Ex. 28c: *p molto legato*, Sonata op. 110, I, 20 – 22.

Ex. 28d: *p dolce*, Sonata op. 110, I, 34 – 35.

¹⁷¹ Ver página 5 do tópico sobre **Os diferentes tipos de dinâmica e sua interpretação**.

¹⁷² Embora *molto legato* e *leggiermente* sejam indicações referentes ao tipo de toque, sem dúvida contribuem para acepção do caráter e, conseqüentemente, estão ligados à determinação da dinâmica.

É significativo o fato de Beethoven ter utilizado *p con amabilitá* para a primeira aparição do tema A1 e apenas *piano* quando utiliza este elemento no desenvolvimento (c. 44). Esta diferença está provavelmente associada à mudança de textura, ocasionada pelo uso de uma trama contrapontística e à tonalidade menor, que sugerem um caráter mais severo. De forma similar, na transição do c. 70, a ausência de *leggiermente*¹⁷³ e o consequente toque diferente valorizam a tonalidade afastada e luminosa de Mi Maior.

Como são encontrados muito mais *p* do que *f* no primeiro movimento é provável que seja necessário ‘relativizar’ a intensidade dessas indicações na execução. Assim, as indicações *p* poderão ter uma amplitude generosa, para efeito de contraste. Procedimento análogo seria aplicado, por exemplo, no *Allegro con brio* da sonata op. 2 n° 3 de Beethoven. Como ali predominam *f* e *ff*, estes podem ter menos volume, ou toda a sonata, especialmente ao piano moderno, soaria com volume excessivo.

O *crescendo* seguido por *piano súbito*¹⁷⁴ é um efeito dinâmico usado com frequência em todo primeiro movimento. Ele aparece já no quarto compasso da obra, estando sempre presente no final da transição (c. 20, 76 e 111), e também nos compassos 25 e 44.

O andamento, além de ser um aspecto fundamental, também é importante para a definição de todos os parâmetros da interpretação¹⁷⁵. A expressão inicial *Moderato cantabile molto espressivo* é duplamente elucidativa, referindo-se tanto ao tempo (*Moderato*) quanto ao caráter que o define (*cantabile molto espressivo*). Ao observar as 32 Sonatas para piano, os cinco Concertos para piano e orquestra e a produção camerística com piano, pode-se constatar que Beethoven emprega a tonalidade de Lá b maior sempre em obras de caráter contemplativo, que possuem em geral andamentos igualmente moderados ou lentos e que se iniciam com *piano*. Dessa forma, a audição dessas obras pode auxiliar na compreensão do caráter apropriado para o início da Sonata op. 110. O quadro seguinte mostra todas essas peças, com a descrição de seus tempos e dinâmicas utilizadas para cada início.

¹⁷³ A ausência de *leggiermente* será discutida adiante.

¹⁷⁴ Ver tópico sobre **A Dinâmica em Beethoven**.

¹⁷⁵ Ver tópico sobre **Dinâmica de terraço versus dinâmica graduada**.

<i>Obra</i>	<i>Andamento</i>	<i>Dinâmica inicial</i>
Trio p/ piano violino e cello Op.1 n°. 1, II.	Adagio cantabile	<i>p</i>
Sonata Op. 10 n°. 1, II.	Adagio molto	<i>p</i>
Sonata Op. 13, II.	Adagio cantabile	<i>p</i>
Concerto para piano n°. 1 Op. 15, II.	Largo	<i>p</i>
Sonata Op. 26, I.	Andante com variazioni	<i>p</i>
Sonata Op. 27 n°. 1, II.	Adagio com espressione	<i>p</i>
Sonata para violino e piano Op.30 n°. 2, II.	Adagio cantabile	<i>p</i>
Sonata Op. 31 n°. 3, II.	Allegretto vivace	<i>p</i>
Trio para piano, violino e cello Op. 38, II.	Adagio cantabile	<i>p</i>
Concerto para piano, violino e cello op. 56, II.	Largo	<i>p</i>
Sonata Op. 110, I.	Moderato cantabile molto espressivo	<i>p</i> con amabilità

O termo *Moderato* ¹⁷⁶ é raramente utilizado como indicação principal de tempo por Beethoven. Ao observar suas sonatas para piano, nota-se que ele o emprega somente duas vezes: no 3°. Movimento da op. 31 n°. 3 (*Menuetto: moderato e grazioso*) e na op. 110. Na realidade, o *Moderato* costuma aparecer com maior frequência qualificando outros termos, como *Allegro*, na expressão *Allegro moderato*, por exemplo. Isto reflete um pouco da particularidade com que Beethoven foi tratando suas indicações de tempo, evitando usar termos comuns como *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, especialmente em sua última fase (Rosenblum, 1988, p. 319-320).

As indicações *cantabile* e *molto espressivo*, emprestam certa flexibilidade ao *moderato* ao impregná-lo de lirismo. Esta flexibilidade se torna evidente ao se analisar as gravações da Sonata op. 110. A maioria dos pianistas consultados adota considerável liberdade em seus andamentos, modificando sensivelmente o tempo ao longo da obra.

Para o estabelecimento de um andamento adequado ao primeiro movimento, é aconselhável também que se considere a grande variedade de figuras musicais presentes – mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias e fusas, que implicam em um tempo mais cômodo.

As cinco metronomizações realizadas por Czerny e Moscheles constam no quadro abaixo, e confirmam a hipótese levantada por Rosenblum de que os tempos se tornaram mais lentos ao longo do século XIX (1988, pp. 360-361):

¹⁷⁶ Ver **Grupos de Tempo**.

	<i>Czerny</i>			<i>Moscheles</i>
Moderato cantabile molto espressivo 3/4 =	Haslinger 1ª. e 2ª. Edição	<i>Proper Performance</i>	Simrock	Ed. Cramer e Hallberger
	80 ¹⁷⁷	76	63	63

De modo geral, as metronomizações propostas por Czerny e Moscheles se mostram consideravelmente rápidas quando comparadas aos tempos adotados pelos intérpretes atuais. Mitsuko Uchida, Artur Schnabel, Wilhelm Kempff, Alfred Brendel, Nelson Freire e Russell Sherman executam esse movimento com a entre 58, 60. Sviatoslav Richter, Solomon e Vladimir Ashkenazy em 56; Emil Gilels e Piotr Anderszewski adotam um tempo bastante lento, 50 ¹⁷⁸.

Heinrich Neuhaus e David Breitman, fortepianista, são os únicos que realizam o primeiro movimento de modo mais aproximado às indicações de Czerny e Moscheles, em torno de 66. Embora algumas passagens careçam da tranquilidade necessária à atmosfera deste movimento, em alguns locais, (como do c. 5 ao 11, do c. 28 ao 31, ou do c. 60 a 61), o andamento mais rápido favorece um maior direcionamento das frases, evitando que estas não sejam concebidas de modo demasiadamente lento.

Beethoven não insere nenhuma informação que se refira ao uso dos pedais no primeiro movimento. Sabe-se, porém, que a esta altura o compositor os usava largamente em sua obra para piano (Banowetz, 1985, p. 145). Newman explica que:

Beethoven confinou suas [indicações de pedal] largamente para pontos onde pretendia um efeito particular. Em outras palavras, ele frequentemente as inseriu em certos movimentos (como no finale da Sonata ‘Waldstein’ op. 53) deixando-as inteiramente de fora em outros (como no primeiro movimento da Sonata op. 110), possivelmente pela razão de que sua necessidade pareceria óbvia ao intérprete! ¹⁷⁹ (Newman *apud* Banowetz, 1985, p. 145).

O primeiro movimento requer uma pedalização refinada, porém, que não esconda os detalhes de sua articulação, e que esteja sensível às mudanças de fraseado e harmonia. O uso

¹⁷⁷ Mesma indicação nas duas edições.

¹⁷⁸ As metronomizações aqui estabelecidas se referem aproximadamente ao andamento adotado por cada pianista no primeiro movimento. Apesar disso, gravações mais antigas – como as de Schnabel, Neuhaus, etc. – revelam que fazia parte da prática da época uma variação considerável de tempo dentro do mesmo movimento (Philip, 1994, p. 196). Entretanto, tais flutuações de velocidade não foram consideradas neste estudo.

¹⁷⁹ No original: “He seems to have confined his insertion of them largely to places where he wanted to make a particular effect. In other words, he often bunched them in certain movements (as in the finale of the ‘Waldstein’ Sonata, op. 53) and left them out in others (as in the first movement of the Sonata op. 110), possibly for the very reason that their need might seem obvious to the performer!”

do pedal pode também valorizar as diferentes texturas apresentadas, auxiliando a criar atmosfera pretendida por Beethoven.

De modo geral, a articulação utilizada na Sonata op. 110 reflete a mudança que o discurso musical sofria na época, ou seja, as pequenas ligaduras utilizadas frequentemente por Haydn e Mozart já não eram tão necessárias para a música que estava sendo criada naquele momento ¹⁸⁰. Entretanto, neste movimento, há tanto trechos altamente articulados como longas ligaduras, revelando uma articulação variada e muito detalhada pelo compositor.

3.1.3 Exposição

Constantemente encontramos gravações onde os quatro primeiros compassos são tocados de forma mais lenta que o restante deste movimento – como é o caso do pianista Russell Sherman. Robert Taub recomenda, entretanto, que este início não seja tratado como ‘mera introdução’ (2002 p. 222). A escrita deste trecho, com notas mais longas – predominância de semínimas e colcheias – já traduz a atmosfera tranqüila e *cantabile* deste movimento. Além disso, não é aconselhável que nos afastemos do andamento escolhido.

Convém observar que o tema A1 possui uma articulação caprichosa que deve ser delineada de forma equilibrada e sutil. Em especial, seu primeiro compasso costuma ter sua articulação deturpada, como realiza Mitsuko Uchida e David Breitman. Como explica Rosenblum, uma articulação como essa:

(...) pode também definir o contorno ou qualidade de um motivo ou padrão rítmico destinado para um desenvolvimento subsequente ¹⁸¹ (Rosenblum, 1988, p. 160).

É importante mencionar também a distribuição equilibrada das quatro vozes neste início, cuja textura parece estar influenciada por uma escrita típica de quarteto de cordas, gênero utilizado por Beethoven em toda sua vida. Pensando neste tipo de contexto para o início da Sonata op. 110, Davidson explica que:

A linha do ‘segundo violino’ e os primeiros dois compassos da ‘viola’ devem ser cantados discretamente. O tema do ‘primeiro violino’ é profundamente expressivo, e seu movimento livremente invertido pelo ‘cello’ ¹⁸² (Davidson, 2004, p. 154).

¹⁸⁰ Os exemplos 12 e 17 mostram as grandes ligaduras presentes no primeiro movimento.

¹⁸¹ No original: “(...) may also define the contour or quality of a motive or rhythmic pattern destined for subsequent development”.

¹⁸² No original: “The ‘second violin’ line and first two measures of the ‘viola’ should be discretely voiced. The ‘first violin’ theme is deeply expressive, its motion freely inverted by the ‘cello’”.

Mesmo no tema A2, de caráter lírico, com melodias extensas, Beethoven opta por um tipo de articulação que valoriza os pequenos elementos, com ligaduras nunca maiores que um compasso. Esse tipo de inflexão pressupõe um toque mais alerta e preciso por parte do intérprete.

Ex. 29: Sonata op. 110, I, 1 – 8.

O acompanhamento realizado pela mão esquerda no c. 5, e subsequentes, também lembra um desenho típico de quarteto de cordas, onde o baixo é tocado por um instrumento e as terças por outro em uma única arcada. Davidson (2004, p. 155) observa que o apoio que recai naturalmente sobre o baixo não deve comprometer a regularidade e constância rítmica desse acompanhamento. Se o intérprete julgar necessário, poderá aplicar um toque prolongado aos baixos, alongando-os de forma praticamente imperceptível, alcançando maior ressonância sem obscurecer a clareza característica desta figuração. Um pedal excessivo comprometeria a textura da passagem, que deve ser extremamente transparente, tanto em sua textura quanto nos detalhes de inflexão (Rosenblum, 1988, p. 113).

Como não há indicações de dinâmica do c. 5 ao 8, supõe-se que deva prevalecer o *piano* anterior, reservando-se o *crescendo* apenas para o c. 9, conforme indicado. Vale lembrar que é comum a antecipação deste efeito, como na gravação de Wilhelm Kempff e Emil Gilels. Este por sua vez, deve ser bem planejado, a fim de que se atinja o ponto culminante da frase somente no c. 11. Convém reafirmar que o *sf* é uma dinâmica relativa, e se adapta sempre ao contexto, que é, no caso, uma área de intensidade moderada.

Ex. 30: Sonata op. 110, I, 6 – 11.

No compasso 12, início da transição (Ver Ex. 6), a indicação *leggiermente* indica uma mudança de toque a ser efetuada nesse trecho que deve soar levemente arejado. Os *staccati* marcados por Beethoven devem ser interpretados como leves acentos, que contribuem para a leveza e a transparência dos arpejos, como explica Czerny:

...as semifusas extremamente leves e de nenhuma forma brilhantes (...) o polegar ressalta cada nota de modo curto, sem perturbar a igualdade do todo¹⁸³ (Czerny, p. 66)

O *piano* deve ser a dinâmica dominante nos cinco primeiros compassos desta transição. Deve-se evitar *crescendos* e *decrecendos* acentuados, comuns em uma figuração de arpejos desse tipo. Aconselha-se conduzir o *crescendo* indicado (c. 17) com base nas progressões harmônicas ali presentes (Davidson, 2004, p. 156). A pedalização deve permanecer sutil, preservando a atmosfera etérea desta passagem e evitando que as pausas indicadas para a mão esquerda sejam encobertas pelo pedal. Geralmente, este efeito pode ser alcançado quando pressionamos o pedal até a metade, levantando-o suavemente nas pausas. Davidson sugere que em certos instrumentos, o uso do pedal *una corda* pode ser favorável, ao menos até o c. 17 (2004, p. 155).

Diferentemente do que ocorre na figuração de fusas, os acordes da mão esquerda não possuem sinais de *staccato*. Dessa forma, a interpretação de Mitsuko Uchida, que executa os baixos de maneira excessivamente curta, e quase sem pedal, não condiz com o que é indicado no texto musical.

No c. 19, alguns pianistas chegam ao ápice de seu *crescendo* em volume exageradamente elevado, como Vladimir Ashkenazy. Outros, no entanto, com intenção de evitar esse problema, acabam realizando um *diminuendo* que leva a finalizar a passagem com volume inferior ao do *piano* do c. 20, como Wilhelm Kempff, por exemplo. Deve-se seguir

¹⁸³ No original: “the roulades extremely light and by no means brilliant. In the 12th bar the fingering is as follows (...) by which the thumb marks its note shortly but without disturbing the equality of the whole”.

minuciosamente o indicado na partitura, ou seja, realizar esse *crescendo* de maneira proporcional e constante, chegando a uma região suficientemente sonora e superior à requerida pelo tema B1, como faz o pianista Solomon. Geralmente, a maioria dos intérpretes realiza também um leve *ritardando* conduzido pelas últimas colcheias da mão esquerda do c. 19, de modo a preparar uma nova seção.

Ex. 31: Sonata op. 110, I, 16 – 19.

A tessitura aguda e ligadura maior sugerem que o tema B1 – que dá início a esta nova seção, – seja interpretado com um som especial, ‘como um vidro transparente e fino’¹⁸⁴, como sugere Uhde (1970, p. 523 *apud* Davidson, 2004, p. 156). Schnabel é um dos pianistas que mais se aproxima dessa intenção. Esse efeito pode ser atingido através da adoção de uma pedalização generosa, e de um fraseado bem cuidado, além, naturalmente, de um toque que produza uma sonoridade extremamente definida e cristalina. Quanto ao pedal, a tessitura desta passagem ao piano faz com que este comporte um acúmulo de sons. Quanto ao fraseado, deve-se zelar para que as notas tocadas com o polegar da mão direita e o 5º. Dedo da mão esquerda sejam mais leves que as notas agudas. Pode-se mesmo pensar em uma textura polifônica embutida na passagem, tendo a voz superior uma importância preponderante¹⁸⁵. Esse elemento é repetido nos c. 76 a 77 e 79 a 80.

A dinâmica no trecho que vai do c. 23 ao 27 deve ser estudada com atenção. Inicialmente é preciso perceber que há dois *crescendos*. O primeiro (c. 23) é curto, e termina em um piano súbito. Frequentemente os intérpretes tendem a chegar no c. 25 em um forte excessivo. O segundo, (c. 25) deve ser o mais intenso, pois além de culminar na dinâmica absoluta *forte*, a tessitura utilizada envolve os extremos agudo e grave do teclado. Davidson reforça essa intenção ao mencionar que ‘numa edição moderna, tais compassos parecem

¹⁸⁴ No original : " *blue transparent thin glass* "

¹⁸⁵ Ver tópico sobre **Fundamentos da Articulação**, II Capítulo, p. 8.

condensados e comprimidos, porém ao verificar o manuscrito de Beethoven nesse momento, a textura parece mais ampla que anteriormente¹⁸⁶ (2004, p. 156).

Por estar dentro de um crescendo e também num tempo fraco, o acorde do c. 24.2¹⁸⁷ pode suscitar diferentes interpretações. Neste caso, o pianista poderá tocá-lo mais forte que o acorde de 24.1, por se tratar de um *crescendo*, ou mais *piano*, por estar situado no 2º. tempo do compasso, buscando um fraseado de menos arestas. Nas gravações disponíveis, nota-se que a grande maioria dos intérpretes escolhe preservar o fraseado em detrimento do *crescendo*, ou seja, fazendo com que o segundo acorde soe menos do que o primeiro tempo.

No c. 25, é importante ressaltar que, o timbre mais transparente do *fortepiano*, em especial dos graves, possibilitava maior clareza do que quando a passagem é realizada ao piano moderno (Rosenblum, 1988, p. 55). Deve-se assim zelar para que os trilos da mão esquerda não soem demasiadamente densos. Um pedal atento e sutil será importante para se lograr esse efeito. A escala em sextas descendentes, presente na mão esquerda deve soar clara, e as pausas do c. 27 devem ser percebidas.

Ex. 32: Sonata op. 110, I, 24 – 27.

O motivo constituído pela escala de sextas prossegue tanto na m.d. (de modo ascendente) quanto na m.e. (descendente) caracterizando assim o tema B2. Na m.e., é importante um toque que alivie as notas repetidas e valorize a escala descendente, aliado a um pedal que não permita um acúmulo demasiado de som, o que comprometeria a clareza da passagem. A articulação que modela as sextas ascendentes da m.d. (c. 28 a 31) também deve ser cuidadosamente respeitada. É interessante notar que Beethoven deixa claro, através do *ff*, que a última nota da escala é o ponto de chegada de cada motivo, que deve ser valorizado, apesar de ser a segunda nota e uma ligadura. Acredita-se que é importante construir essa seção de modo único, direcionando a estrutura à cadência interrompida (c. 31), e que deve possuir toda a expressividade de um encadeamento dessa natureza. Ainda, como ilustra

¹⁸⁶ No original: “In a modern edition, these measures look compact and busy, but at this moment in Beethoven’s manuscript it is interesting that the texture looks more expansive than driven”.

¹⁸⁷ Quando o número do compasso vier acompanhado de um ponto e outro número, este último se refere ao seu tempo respectivo.

Davidson, esta conclusão deve soar ‘mais como uma pergunta do que como um clímax’ ¹⁸⁸ (2004, p. 156).

Ex. 33: Sonata op. 110, I, 24 – 31.

Davidson ainda acrescenta que o primeiro tempo do c. 31 é frequentemente prolongado pelo uso excessivo de pedal. É aconselhável que as pausas subsequentes sejam concebidas como ‘um ponto retórico, (...) [pois] no manuscrito ocupam bastante espaço’ ¹⁸⁹ (2004, p. 157).

A presença de *dolce* no c. 34 certamente estimula um toque *cantabile* que valoriza as linhas melódicas da m.d. e m.e. ao mesmo tempo. Nos c. 35 a 37, apesar da melodia ascendente, que normalmente demandaria um *crescendo*, não há indicação de dinâmica. O *p* seguido do *dolce* anterior continuará prevalecendo, pois essa ausência de *crescendo* no final da passagem é sem dúvida proposital. Deve-se lembrar que Beethoven, especialmente em sua última fase, faz uso com frequência de texturas etéreas semelhantes a esta, especialmente em movimento ascendente, que remetem a um caráter de transcendentalidade. Outro exemplo disso pode ser encontrado na *Arietta* da Sonata op. 111:

Ex. 34a: Sonata op. 111, II,

¹⁸⁸ No original: “more like a question than a climax”.

¹⁸⁹ No original: “a rhetorical question, (...) in the manuscript takes a lot of space”.

Ex. 34b: Sonata op. 110, I, 35 – 38.

Ainda nesta passagem, Beethoven parece utilizar a extensa ligadura, principalmente para especificar o tipo de toque (*legato*) e a sonoridade especial advinda dele. O pedal para esta passagem, embora raso, deve procurar manter certa reverberação.

Ao analisar as gravações disponíveis, constata-se que, neste ponto, a maioria dos pianistas obedece ao texto, buscando um efeito sonoro estático. Particularmente dentre aqueles que melhor realizam essa passagem estão: Anderszewski, Schnabel, Freire e Solomon. Russell Sherman adiciona um pequeno *crescendo* no c. 37, o que acaba ocasionando a chegada no c. 38 em volume bem acima do *piano* indicado.

3.1.4 Desenvolvimento

Um intérprete atento notará que o *crescendo* que inicia o desenvolvimento encontra-se fora do lugar onde se poderia esperar, sobre a barra de compasso que separa os compassos 39 e 40. Embora em algumas edições ele esteja posicionado incorretamente ¹⁹⁰, Davidson, diz que no manuscrito, o *crescendo* se encontra realmente notado logo depois do terceiro tempo do c. 39 (2004, p. 157). No entanto, este tipo de efeito – *crescendo* em uma nota depois de seu ataque – não pode ser realizado satisfatoriamente ao piano, sendo mais característico da escrita vocal e de instrumentos de sopro e cordas. Rosenblum explica que ‘essas marcações, produtos do pensamento musical do compositor, demonstram a propensão de Beethoven a insinuar direções “psicológicas” para a performance’ (1988, p. 60) ¹⁹¹. Embora teoricamente seja impossível realizar *crescendo* sobre uma nota ao piano, Vladimir Ashkenazy realiza um efeito interessante, ao dar maior importância ao ré b do terceiro tempo, conectando-o ao compasso seguinte.

¹⁹⁰ Segundo Davidson, no início do compasso 40 (2004, p. 157)

¹⁹¹ No original: “Such markings demonstrate Beethoven’s proclivity to “psychological” performance directions.”

Ex. 35: Sonata op. 110, I, 39 – 41.

O restante da notação destinada à dinâmica no desenvolvimento pode suscitar algumas questões. Normalmente, nas edições modernas, as chaves de dinâmica (c. 45, 47, 49, e similares) parecem indicadas somente para a mão esquerda, porque estão posicionadas mais próximas a esta. Isto acaba ressaltando as diferenças de registro presentes na mão esquerda desse trecho, uma vez que as chaves aparecem apenas na região grave, tendo como consequência uma espécie de diálogo entre a região média e a região grave do acompanhamento. A mão direita, ao contrário, permanece em *piano*. Entretanto ao verificar o manuscrito, Davidson diz que as indicações são tão ambíguas, que poderia se presumir que elas estivessem se referindo às duas mãos e não apenas à esquerda. (2004 p. 157).

Não obstante, um fraseado bem cuidado da melodia da m.d. pressupõe que a semínima do c. 45 (e similares) ganhe mais ênfase que a mínima que a segue. Ou seja, se as chaves de *crescendo* fossem aplicadas à m.d. isso causaria um acento indesejado em todas as mínimas. Logo, isso sugere que, de fato, as chaves de dinâmica funcionam melhor quando aplicadas somente à mão esquerda. Ao consultar as gravações, acreditamos que as interpretações mais convincentes são as que seguem esta ideia: Richter, Gilels, Anderszewski e Uchida. Para executar bem esta passagem, há que se desenvolver total independência entre as duas mãos

192

¹⁹² Outra particularidade referente a essa passagem, pode ser observada através da gravação de David Breitman. O timbre de seu *fortepiano* torna as mudanças de tessitura do registro grave muito mais perceptíveis e claras que ao piano moderno.

Ex. 36: Sonata op. 110, I, 43 – 50.

É importante lembrar ainda que a estrutura melódica descendente do desenvolvimento implica em uma diminuição gradual de volume. Desse modo, mesmo que Beethoven não tenha indicado na partitura, é aconselhável começar o c. 44 com um pouco mais de som, planejando o fim desta seção.

3.1.5 Reexposição

No c. 55, as fusas da m.e. devem preparar com muita calma o início da reexposição em c. 56. O retorno à tonalidade de Lá b M deve ser realizado, com o sentimento de ‘regresso ao lar’.

Ex. 37: Sonata op. 110, I, 55 – 57.

O tema A1’ é acompanhado por uma figuração que nos recorda o *leggermente* apresentado na exposição (c. 12). Em algumas edições, há pequenos *staccatos* presentes para a mão esquerda. Entretanto, Davidson explica que estes não se encontram de forma clara no manuscrito da peça, e que, em instrumentos modernos ‘esta escrita da mão esquerda necessita um toque suave e um vibrato de meio-pedal, sem nenhuma acentuação’¹⁹³ (2004, p. 158).

O *crescendo* do c. 60 é mais um dos casos onde há exagero de volume na mão direita por parte de alguns intérpretes (dentre eles, Wilhelm Kempff). Davidson relata este problema de forma irreverente:

No começo do c. 60, a mão direita deve ser leve o suficiente para gerar o *crescendo* subsequente que é caloroso, não histérico. Durante o próximo *crescendo*, muitos pianistas ficam tão excitados, que

¹⁹³ No original: “this LH writing needs a feathery touch and vibrato half-pedaling, without any accentuation”.

repentinamente parecemos estar ouvindo a uma transcrição de ópera feita por Liszt. O *tremolo* da mão direita deve ser moderado até o c. 61¹⁹⁴ (2004, p. 158).

Ambas as mãos devem estar sonoramente equilibradas, priorizando o tema presente na mão esquerda. Nota-se que Beethoven escreve o tema em terças, sendo que as notas correspondentes à altura original se encontram na voz inferior.

Ex. 38: Sonata op. 110, I, 60 – 61.

No compasso 63 iniciamos o trecho harmônico possivelmente mais elaborado desse primeiro movimento, com a reexposição do tema A2 na subdominante Ré b M e a transição na tonalidade afastada de Mi M. Alguns detalhes da escrita reforçam esse requinte harmônico. Inicialmente temos o *crescendo* do c. 65 que prepara à passagem para o enarmônico menor no c. 67 (de Ré b M para do # m). Segundo Davidson, em algumas edições, o *crescendo* do c. 65 é impresso muito antes do que consta no manuscrito (sobre a última colcheia do compasso)¹⁹⁵. Igualmente, o *diminuendo*, deveria estar segundo este autor, posicionado como no manuscrito, ou seja, antes do primeiro tempo do c. 67, o que pareceria harmonicamente mais apropriado (2004, p. 158).

No entanto, as gravações de Gilels, Uchida, Sherman e Kempff, que realizam o *cresc.* e o *dimin.* da forma como consta na edição G. Henle Verlag, alcançam grande expressividade. No momento da referida modulação, o *dimin* indicado leva ao acorde de Si M, dominante de Mi M, tonalidade na qual será exposto o elemento da transição no c. 70. Beethoven permanece por dois compassos no acorde de Si M com *dimin* atingindo o primeiro *pp* da peça em 69.2. Trata-se sem dúvida de um momento mágico, onde um pedal generoso ajudará a criar a mesma sonoridade etérea, tão comum na última fase do compositor e, a propósito, já mencionada no Ex. 13.

¹⁹⁴ No original: “At the beginning of m60, the RH tone must be very light to generate the subsequent crescendo which is warm, not hysterical. During the next crescendo, many pianist get so worked up we suddenly seem to be listening to an opera transcription by Liszt. The RH tremolo must be held in until m61”.

¹⁹⁵ A edição G. Henle Verlag preserva o *crescendo* como indicado no manuscrito, como mostra o Ex. 15.

Ex. 39: Sonata op. 110, I, 65 – 69.

Como mencionado, ao contrário do que ocorre quando aparece em Lá b M, o elemento da transição exposto no c. 70, não contém a indicação *leggiermente*. Esta falta é sem dúvida proposital, pois Beethoven volta a utilizá-la na Coda (c. 105), se refletindo de alguma forma na execução. Este fato pode apontar para a adoção de um toque mais brilhante que valorizaria a modulação inesperada para Mi M. Possivelmente a ausência do termo também induz ao uso mais generoso do pedal durante toda a passagem.

Ex. 40: Sonata op. 110, I, 70 – 71.

A modulação à tonalidade Ré b M é sublinhada pela hesitação presente no c. 78, onde Beethoven escreve *ritenente* e o equivalente em alemão, *zurück haltend*. Como já mencionamos no capítulo anterior, a concomitância de indicações em italiano e alemão é característica de sua última fase. Isto acabou por enriquecer ainda mais o texto musical. Davidson aconselha que as semicolcheias do c. 78 devem parecer ‘mais como leves hesitações do que uma verdadeira diminuição do tempo’¹⁹⁶ (2004, p. 158). Beethoven ainda adiciona *espressivo* no c. 79, enfatizando que esta modulação não deve soar como mera recapitulação do tema B1.

¹⁹⁶ No original: “more like tiny hesitations than a noticeable slowing of tempo”.

Ex. 41: Sonata op. 110, I, 76 – 78

3.1.6 Coda

Por ser bastante extenso, o *crescendo* do c. 97 é de difícil execução. Isso porque o desenho melódico realizado pelo motivo *c* é bastante repetitivo, podendo fazer com que seu final soe de maneira um pouco estridente. Dentre as gravações consultadas, pode-se perceber duas maneiras de abordar esse trecho:

A primeira seria executar um só *crescendo* para toda a passagem, como indicado na partitura, reservando maior amplitude sonora somente a partir do c. 99. Normalmente, os intérpretes que intentam esse *crescendo* único (Freire, Schnabel e Anderszewski) acabam diminuindo pouco antes do indicado, no final do c. 99, ou então ocorrendo em *forte* excessivo (Kempff). Uchida realiza um efeito interessante ao retardar o início do *crescendo* para o c. 98.

Como opção, a interrupção da ligadura no c. 99 poderia também servir como guia para esse *crescendo*. Dessa forma, até o compasso 98, tanto a mão direita quanto a esquerda realizariam um *crescendo* homogêneo. A nova ligadura do c. 99 indicaria um recomeço para a mão direita, com dinâmica em intensidade ligeiramente inferior. A mão esquerda, no entanto continuaria mantendo um volume estável de som, preenchendo o *crescendo* até o final. Esse é o procedimento adotado por Sherman, porém ele o aplica de forma idêntica em ambas as mãos, produzindo um efeito exagerado.

Ex. 42: Sonata op. 110, I, 97 – 100.

Na sequência de acordes que se inicia no c. 100 tanto o ataque quanto a retirada de cada ligadura devem ser realizados com precisão, ou seja, a segunda nota da ligadura mais

leve que a primeira. O pianista Alfred Brendel mostra um excelente exemplo de como a passagem deve ser executada.

No compasso 112, o tema em terças presente na mão esquerda relembra a passagem próxima ao início da reexposição (c. 60). Contudo, neste momento Beethoven mantém a textura polifônica apresentada logo no início da sonata. Apesar da indicação de *crescendo* do c. 114, na voz superior da m.d., o ré deve ser concebido com som mais fraco que o dó, respeitando a ligadura entre as duas notas. O *crescendo* apenas se inicia nesse compasso, portanto, o c. 114.2 ainda não é *f*. Ele deverá ser feito através das vozes intermediárias, que como afirma Kinderman, antecipam o tema inicial da fuga do terceiro movimento (1995, p. 312):

Ex. 43: Sonata op. 110, I, 111-116.

Aconselha-se ainda utilizar o pedal no último acorde do c. 114, como indicado no exemplo abaixo, retirando apenas na pausa do c. 115. Esse efeito colabora para que se possa atingir o *f* do c. 115 com maior intensidade e com uma sonoridade mais rica.

3.2 SEGUNDO MOVIMENTO: *Allegro Molto*

3.2.1 Aspectos gerais

Enquanto a Sonata op. 110 como um todo tende a se aproximar de uma atmosfera de contemplação, introspecção e transcendentalidade, – características marcantes das obras da última fase beethoveniana, – o segundo movimento revela um caráter contrastante, evidenciando certo humor em sua composição (Kinderman, 1995, p. 4 e Davidson, 2004, p. 160).

Apesar da maioria dos autores consultados partilhar desta mesma opinião, a audição das gravações aqui utilizadas evidencia que existe, por parte dos intérpretes, certa dificuldade

na correta compreensão do caráter deste movimento. Em parte, isto pode se dever ao fato de Beethoven não adicionar nenhuma indicação de expressão que clarifique suas intenções, como faz em outros trechos da sonata. Em suas recomendações para a execução da op. 110, o próprio Czerny se mostra controverso quando explica que o *Allegro Molto* deve ser ‘muito rápido, enérgico, humorístico, porém sério’¹⁹⁷ (Czerny, 1970, p. 56).

Isto pode estar relacionado ao material utilizado por Beethoven no trecho inicial (c. 1 a 4) e nos compassos 17 a 20, oriundos das canções folclóricas alemãs *Unsa Kätz häd Katzln ghabt* (Nosso gato teve gatinhos) e *Ich bin lüderlich, du bist lüderlich* (Eu sou preguiçoso, você é preguiçoso), que segundo Kinderman acentuam a ironia presente no movimento (1995, p. 5):

Ex. 44a: Sonata op. 110, II, c. 17 – 21

Ex. 44b: Canção *Ich bin lüderlich, du bist lüderlich*.

Ao mesmo tempo, a tonalidade de fá menor utilizada na Sonata op. 57 ‘*Appassionata*’, ou mesmo no Quarteto de cordas op. 95, ‘*Serioso*’, que representam o ápice da dramaticidade beethoveniana implica em certa sobriedade. Davidson confirma esta hipótese, explicando que:

Beethoven possuía um senso de humor que podia surpreender em seu vigor e franqueza. Cenas alegres são algumas vezes justapostas imediatamente a situações trágicas e escuras¹⁹⁸ (Davidson, 2004, p. 160).

A estrutura formal do segundo movimento é bastante simples e clara, constituída basicamente de três seções denominadas por Tovey como **A B A**, seguidas por uma Coda. Este autor parte do princípio de que **A** possui as características de um scherzo, enquanto **B**, a parte central, de um trio (Tovey, 1931, p. 259):

<i>Compassos</i>	<i>Seção</i>	<i>Tonalidade</i>
------------------	--------------	-------------------

¹⁹⁷ No original: “very quick, energetic, humourous, but earnest”.

¹⁹⁸ No original: “Beethoven had a sense of humor which could be startling in its vigor and directness. Light-hearted scenes are sometimes played in immediate juxtaposition with dark, tragic situations”.

<i>1 – 40</i>	A Scherzo	<i>fá m</i>
<i>41 – 95</i>	B Trio	<i>Ré b M</i>
<i>96 – 144</i>	A' Scherzo	<i>fá m</i>
<i>144 – 158</i>	Coda	<i>fá m (cadência final em Fá M)</i>

Na expressão *Allegro molto*, referente ao andamento de execução do segundo movimento, o termo *Allegro* não possui uma conotação de caráter, mas como visto anteriormente, somente de velocidade sendo qualificada por *molto*, que o torna ainda mais rápido. Dentre todas as sonatas para piano solo, Beethoven somente utiliza a combinação *Allegro molto* na op. 110. Apesar disso, encontramos alguns exemplos desta expressão nas sonatas para violino e piano, e em algumas sinfonias.

O tempo vivo deste movimento também é confirmado pela pouca variedade de figuras musicais – semínimas, colcheias e mínimas, – além de sua fórmula de compasso 2/4, comumente reservada para andamentos mais movidos (Rosenblum, 1988, p. 308-310).

Encontramos grande diversidade nos tempos adotados nas gravações consultadas. A gama de velocidade é extrema, e vai de $\text{♩} = 96$ (Sviatoslav Richter) a 144 (Solomon, Stephen Kovacevich, David Breitman e Arthur Schnabel). As gravações de Alfred Brendel, com a mínima em 138, Nelson Freire, em 132 e Piotr Anderszewski, 138, se revelam como as mais equilibradas no que se refere ao andamento, pois mantém a estabilidade deste inclusive no trio, onde freqüentemente os intérpretes que adotam um tempo mais lento – como Mitsuko Uchida, 116 e Russell Sherman, 108 – acabam acelerando.

Davidson acredita que o tempo escolhido por Schnabel ($\text{♩} = 144$) é rápido demais, e acaba tornando a música incompreensível (2004, p. 161). No entanto, o fortepianista Breitman realiza uma execução clara e interessante neste mesmo andamento. É importante lembrar que o *fortepiano* de fato favorece os andamentos mais rápidos, porém Kovacevich e Solomon também executam o *Allegro molto* de forma convincente, a aproximadamente $\text{♩} = 144$.

Ao consultarmos as metronomizações apresentadas por Czerny e Moscheles (Rosenblum, 1988, p. 361), vemos que estas se revelam lentas quando comparadas aos tempos adotados pela prática atual:

	<i>Czerny</i>		<i>Moscheles</i>	
	Haslinger (1ª e 2ª Edição) <i>Proper Performance</i>	Simrock	Cramer	Hallberger
Allegro Molto 2/4 =	120	112	108	112

Embora a metronomização de 120 sugerida por Czerny possa ser eficaz, este movimento é atualmente executado em andamento mais rápido, o que dificulta a aceitação de uma interpretação que opte por este tempo. Das 15 gravações consultadas apenas a de Richter se situa abaixo do MM. 138.

A escolha do andamento também será influenciada pela intrincada métrica deste movimento. Sua acentuação se torna complexa, o que nos leva a questionar quais dos compassos devem ser entendidos como fortes ou fracos (Rosen, 2005, p. 293). Para a compreensão dessa passagem em especial, Rosen sugere que todos os tempos fortes estariam omitidos, tendo lugar nos compassos de silêncio (2005, p. 294). Em uma tentativa de organizar um tipo de métrica para esta peça, Tovey cogita que este movimento poderia ter a forma de uma *gavotta*:

Ex. 45: Métrica sugerida por Tovey (1931, p. 259).

A proposta de Tovey de fato organiza a acentuação do scherzo, tornando sua estrutura mais clara. Entretanto, ao analisar o manuscrito, Davidson explica que Beethoven escreveu este movimento de forma muito rápida:

Porque é necessário haver um padrão consistente do começo ao fim da peça? Padrões fixos de compassos fracos e fortes não possuem muito humor ¹⁹⁹ (Davidson, 2004, p. 161).

De forma semelhante, no trio também encontramos uma contradição rítmica. Há novamente certa imprecisão sobre onde se encontram os tempos fortes, já que as mãos

¹⁹⁹ No original: “Why should there be a consistent pattern throughout the piece? Consistent patterns of weak and strong measures do not have much humor”.

encontram-se defasadas: os compassos fortes da mão direita são 40 e 48, os da mão esquerda, 41 e 49. Como vemos abaixo, Beethoven indica cuidadosamente a qual mão corresponde o *ff*:

Ex. 46: Sonata op. 110, II, c. 41-57

Para o intérprete, entretanto, é talvez mais importante entender o modo como Beethoven nota este momento em seu manuscrito. Davidson explica que ‘os três compassos em *ritardando* se encontram espalhados sobre a página. Parece assim, que Beethoven de fato considerava este um momento significante’²⁰⁰ (2004, p. 161).

Ex. 47: Sonata op. 110, II, c. 30 – 36

No que concerne o domínio das intensidades, a predominância de símbolos referentes à dinâmica absoluta é uma das características mais marcantes deste segundo movimento. Beethoven só irá utilizar a dinâmica gradual por dois momentos: na finalização do trio (diminuendo dos compassos 83 a 91) e antes do acorde final, do c. 152 ao 154. Isso indica que a peça foi pensada em termos de dinâmica de terraço. Assim, o contraste súbito entre *f* e *p*, no scherzo, e entre *ff* e *p*, no trio, ajudarão na correta caracterização desse movimento.

O pedal é usado de forma pontual por Beethoven. Indicações originais constam no trio (c. 40) – unindo os registros grave e agudo – e nos últimos quatro compassos (c. 155), onde um pedal longo prolonga a reverberação do acorde final de fá maior.

²⁰⁰ No original : “the three *ritardando* measures widely spread over the page. It would seem that Beethoven found this a very significant moment”.

3.2.2 Scherzo

Embora em uma primeira impressão visual o segundo movimento aparente certa facilidade, sua execução é difícil, uma vez que sua escrita é pouco pianística, e seu tempo deve ser rápido (Davidson, 2004, p. 161).

Um exemplo dessa dificuldade pode ser encontrado logo na primeira frase (c. 1-2). A articulação da mão direita, em especial, deve ser realizada em perfeito legato, e apesar do andamento rápido, deve-se preservar uma característica melódica. Acrescenta-se a isso a sincronia demandada pelas notas duplas. Para que esse efeito seja mais bem realizado, o pedal pode ser adicionado sutilmente, auxiliando especialmente no *legato* do registro grave (Banowetz, 1985, p. 50).

Ex. 48: Sonata op. 110, II, c. 1 – 8

São comuns as execuções que antecipam o *f* do c. 5, como demonstram as gravações de Kempff e Gilels, fazendo com que os *staccatti* do c. 3 percam sua característica de neutralidade. É importante, entretanto, que a dinâmica de terrço que configura esse início não seja alterada. A interpretação de Piotr Anderszewski explora amplamente este recurso, e pode ilustrar o resultado pretendido por Beethoven. De modo a enfatizar ainda mais este contraste, o pedal pode ser usado para amplificar os fortes do compasso 5 a 8, porém sempre seguindo minuciosamente o desenho do fraseado.

A passagem seguinte, que compreende os c. 10 a 16, é frequentemente mal compreendida por pianistas menos preparados, que não reconhecem que estão presentes dois padrões distintos de articulação: o primeiro na voz superior, que organiza caprichosamente o material com ligaduras de duas notas e *staccatti*; e outro na voz inferior da mão direita e no baixo da mão esquerda, que utiliza ligaduras de prolongamento. Soma-se a isso os *sf* que valorizam os tempos fracos, como vemos a seguir:

Ex. 49: Sonata op. 110, II, c. 10 – 16.

Para a execução desse trecho, a voz superior deve ser estudada separadamente a fim de se manter sua articulação original sem interferência do contraponto inferior, Aqui é fundamental que se alcance uma independência das duas mãos.

Nesta mesma passagem, a sequência de *sf* presentes na mão esquerda destaca o segundo tempo de cada compasso, criando uma sensação de instabilidade rítmica. Verifica-se que em algumas interpretações, esta sequência fragmenta a linha da mão esquerda, como na gravação de Kempff. Para evitar esse problema, Brendel adota uma intensidade crescente para cada um desses *sf*, de modo a conduzir a linha da mão esquerda até o c. 16. Ao adotar essa abordagem, entretanto, é importante lembrar que os *sf* pertencem ao grupo de dinâmicas relativas, e embora possam ter intensidades sutilmente diferentes, estas devem ser realizadas dentro da área sonora predominante, nesse caso o *f*.

Quando há indicações contrastantes de articulação ocorrendo simultaneamente, como nesta passagem, o pedal poderá ser utilizado desde que não altere um desenho em função de outro. Abaixo transcrevemos a sugestão de Banowetz para uma possível pedalização deste trecho:

Ex. 50: Sonata op. 110, II, c. 1 – 4 e 9 – 16, pedalização sugerida por Banowetz (1985, p. 51).

O elemento que aparece nos compassos 17 e 18 merece especial atenção, tendo em

vista a dificuldade de execução. A primeira nota deve ser leve e solta. A segunda, assim como a terça da mão esquerda recebem discreta acentuação, por serem a primeira nota da ligadura. Todas as notas do compasso seguinte devem ser leves, sem nenhuma acentuação. Muitas execuções realizam o trecho com os acentos trocados, como mostra o exemplo:

Ex. 51: Sonata op. 110, II, c. 27

Tal execução é o oposto do sugerido pela notação de Beethoven. A dificuldade aumenta ainda mais quando o mesmo elemento é apresentado com notas duplas na mão direita.

Por terem estrutura semelhante, a pedalização sugerida para o trecho inicial pode ser aplicada aos compassos 21 a 24 e em sua repetição (c. 29 a 32). Aqui se deve cuidar para que o *ritardando*, posicionado somente no c. 33, não seja antecipado, como acontece na gravação de Neuhaus (**Ex. 47**).

O compasso 36 deve ser concebido com especial potência sonora, uma vez que se constitui no primeiro *ff* da sonata. O *ff* irá aparecer de forma pontual no Trio, reforçando o caráter enérgico do movimento.

Ao final do scherzo, os compassos de pausa de número 37 e 38 são comumente executados com maior liberdade. Isto se dá nas gravações de Gilels, Uchida, Freire e Anderszewski ampliando ou reduzindo a duração dos compassos de silêncio. Contudo, na partitura a expressão *a tempo* claramente aparece já a partir do c. 36, lembrando que estes devem ter duração precisa.

Ex. 52: Sonata op. 110, II, c. 36 – 46

3.2.3 Trio

De acordo com Czerny, este trio deve ser concebido de maneira leve e fluente (1970, p. 56), se revelando provavelmente como um dos momentos mais espirituosos em toda a sonata. A mudança de caráter é acompanhada da alteração da tonalidade de fá menor para Ré b Maior.

A figuração da mão direita, presente praticamente em toda esta seção, (**Ex. 46**) é composta basicamente por uma linha diatônica em graus conjuntos descendentes, onde se intercalam notas mais graves. Estas podem estar a uma distância de 3ª ou 4ª da nota imediatamente anterior, o que acaba tornando a memorização desse trecho bastante difícil (Davidson, 2004, p. 162).

Em seu estudo sobre a op. 110, Heinrich Schenker inclui uma análise de Walter Engelsmann que explica que a figuração da mão direita poderia ser derivada da frase inicial do Scherzo, e também da Codetta (c. 35 a 37) do primeiro movimento (Schenker 1971, p. 121-124 *apud* Davidson, 2004, p. 162). A partir disso, Davidson alia de forma interessante esta análise à performance:

Muitos intérpretes fixam-se constantemente nos padrões motores, sem atentar para toda a estrutura. Uma análise como a de Engelsmann pode nos ajudar a prevenir que a figuração da mão direita parece uma linha sem forma. A maioria dos pianistas toca o mais rápido que pode aqui ...²⁰¹ (Davidson, 2004, p. 162).

Beethoven ainda assinala longas ligaduras para a mão direita, indicando que a passagem deve ser executada com um tipo de toque *legato*. Este resulta melhor se executado de forma melódica, o que é difícil levando-se em conta o andamento rápido.

A mão esquerda permanece quase sempre no contratempo, criando um tipo radical de contraponto rítmico (Davidson, 2004, p. 162). É importante ainda que as notas sejam executadas de forma leve e solta, evidenciando um caráter jocoso.

A dinâmica presente no trio apesar de bastante atípica, preserva a característica de terraço do scherzo. Ela irá se caracterizar pelo contraste brusco entre *p* e *ff*, que embora nitidamente expressos na partitura, são raramente observados pelos pianistas:

Exceto pelos acentos do começo de cada passo da sequência, o resto é piano, e isso requer uma técnica sofisticada, e não os ‘trovões’ que sempre ouvimos nesta seção²⁰² (Davidson, 2004, p. 163).

²⁰¹ No original: “Too many players fixate on the constantly shifting motoric patterns, without attempting to grasp the structure. An analysis like Engelsmann’s can help preventing the RH figures from seeming shapeless lines. All too many pianists play as fast as they can here”...

²⁰² No original: “Aside from the spiky accents at the beginning of each step of the sequence, the rest is piano, and this requires a sophisticated technique, not the barn-storming that one too often hears in this section”.

O pedal deverá ser reservado exclusivamente para os trechos claramente marcados na partitura, a despeito das recomendações de Czerny, que diz que este Trio deve ser ‘harmonicamente enriquecido pelo pedal’²⁰³. Esta sugestão é por Kempff, que, dentre todos os intérpretes consultados, é o único que adiciona um pedal abundante para o Trio.

3.2.4 Coda

Ex. 53: Sonata op. 110, II, c. 144 – 158

Inicialmente deve-se ressaltar que o primeiro acorde não possui um *sf* como os outros que se seguem, mas sim um *f*. Este é possivelmente um exemplo de quando Beethoven emprega o *f* como sinônimo de *sf* (Rosenblum, 1988, p. 85).

Beethoven indica *Coda* sobre o c. 144. Neste trecho, os acentos, dentro da dinâmica *f*, devem ser bastante sonoros. Uma pedalização bem feita pode tornar essa passagem ainda mais convincente. Se o pedal for retirado subitamente antes da pausa, o silêncio se torna também um tipo de ataque. Para um resultado ainda melhor, Banowetz aconselha que o pedal seja retirado uma fração de segundo antes do final da duração do acorde (1985, p. 57). Isto também evita um erro comum ao permitir que o pedal adentre os compassos de pausa.

Um detalhe comumente ignorado é que o diminuendo dos c. 152 a 154, apesar de progressivo, é notado somente até o *p* (c. 155). Após isso, a indicação *poco ritardando*, modifica apenas o andamento, não havendo mais nenhuma diminuição de intensidade.

A última indicação de pedal notada por Beethoven, subentende que os últimos quatro compassos devem ser executados com um único pedal. Como há muitos graves na mão esquerda, isto pode fazer com que haja muita ressonância, dependendo do instrumento. Nesse caso, pode-se filtrar levemente o pedal sem perder o efeito originalmente desejado pelo compositor.

²⁰³ No original: “... rendered harmoniously full by the pedal”.

3.3 O TERCEIRO MOVIMENTO ²⁰⁴

3.3.1 Aspectos gerais

Ao iniciar o estudo da Sonata, um dos fatores que mais chama a atenção do intérprete é a complexidade formal do terceiro movimento. Este é dividido em cinco seções principais pelo compositor, que possuem títulos como ‘Arioso’, ‘Recitativo’, ‘Fuga’, constituindo uma inovação dentro do repertório do período clássico, tanto por este tipo de estrutura segmentada, como por sua escrita, que se utiliza de elementos advindos do barroco.

Sendo assim, a compreensão da forma do terceiro movimento sempre gerou discussão. Na primeira edição da op. 110, feita por Schlesinger, por exemplo, vemos que o editor na verdade concebeu o terceiro movimento em duas partes: uma que engloba o *Adagio ma non troppo* e o *Arioso dolente*, e um movimento final que começaria na Fuga. Embora este tipo de concepção pareça ter sido abandonado nas edições que se seguiram, em sua análise, Tovey explica que o ‘Finale’ da op. 110 na verdade começa no Arioso em lá b menor, e que o *Adagio* deve ser considerado como uma seção de introdução a este movimento (1931, pp. 262-264).

Ao analisar o manuscrito, notamos que embora Beethoven tenha de fato definido cinco seções principais, na verdade concebeu o terceiro movimento como uma única estrutura.

A variedade de concepções encontradas para a forma deste movimento também pode ser observada nas gravações da obra. Artur Schnabel, Nelson Freire e Heinrich Neuhaus concebem a Sonata op. 110 em quatro movimentos, seguindo a divisão proposta por Schlesinger. Em seus registros, Stephen Kovacevich e Piotr Anderszewski separam o terceiro movimento em cinco faixas diferentes, sugerindo uma concepção segmentada a partir das seções definidas por Beethoven. Entretanto, a maioria dos pianistas, (Mitsuko Uchida, Alfred Brendel, Solomon, David Breitman, Russel Sherman e Wilhelm Kempff), adota a divisão mais comum da Sonata op. 110, em três movimentos.

Segundo Kinderman, esta ‘união’ entre movimentos é um procedimento típico da última fase beethoveniana, que, em vez, de adotar a forma-sonata, usualmente simétrica, busca um tipo de forma expandida que possui um clímax central e uma grande progressão que leva ao final (1995, p. 195). Por isso, uma análise formal tradicional parece inadequada para

²⁰⁴ Optamos por nos basear fundamentalmente nos estudos de Michael Davidson, que dá maior enfoque à interpretação do terceiro movimento que as demais fontes encontradas.

entender a extraordinária riqueza deste movimento que, como afirma Alfred Brendel, ‘abraça igualmente o passado, presente e o futuro’²⁰⁵ (1990, p. 63).

O quadro abaixo mostra a estrutura simplificada do terceiro movimento:

<i>Compasso</i>	<i>Seção</i>	<i>Tonalidade</i>
1- 6	<i>Adagio ma non troppo</i> (Introdução e Recitativo)	si m
7 – 26	<i>Arioso Dolente</i>	lá b m
27 – 113	<i>Fuga: Allegro ma non troppo</i>	Lá b M
114 – 136	<i>L’istesso tempo di Arioso</i> (Arioso II)	sol m
137 – 213	<i>L’Istesso tempo della Fuga</i> (Fuga II à Conclusão final)	Sol M – Lá b M

O tipo de escrita experimentada por Beethoven no terceiro movimento da op. 110 influencia decisivamente o modo como os movimentos costumavam se relacionar entre si. Todavia, mais do que uma simples junção de formas e gêneros barrocos, o terceiro movimento parece ter sido inspirado em uma cena ‘operística’ (Rosen, 2005, p. 294), onde recitativo, ária e coro (no caso da op. 110, a Fuga) estariam conectados através da mesma idéia textual, como ocorre, por exemplo, em oratórios de Georg Friedrich Handel. A alternância entre polifonia e homofonia também ocorre frequentemente nas *toccatas* de Bach para o teclado (Davidson, 2004, p. 164).

É interessante notar que Beethoven recorreu a métodos composicionais do passado, para romper com a estrutura tradicional do modelo clássico.

No terceiro movimento, além das recomendações usuais, Beethoven experimenta indicações de outra natureza, que evidenciam, sobretudo o caráter, e expressão necessários para uma correta compreensão das emoções subjacentes desta peça.

3.3.2 Adagio ma non troppo - Recitativo

Os três primeiros compassos deste movimento são geralmente considerados como uma introdução instrumental ao recitativo que se iniciará no c. 4 (Blom, 1938, p. 233; Tovey,

²⁰⁵ No original: “(...) this embraces equally the past, present and future (...)”.

1931, p. 262 e Rosen 2005, p. 294). A tonalidade de si b menor sugere uma atmosfera ‘muito pesarosa’²⁰⁶, segundo Czerny (1970, p. 57) e, embora não haja nenhuma referência direta à sua dinâmica, a expressão *una corda*, implica em uma sonoridade concebida dentro do *pp*. Entretanto, o primeiro sinal de dinâmica absoluta, que determina a região sonora de determinada passagem, somente é colocado por Beethoven no c. 7, já no início do Arioso.

Ex. 54: Sonata op. 110, III, c. 1 – 3.

Como há também poucas indicações relacionadas à articulação, as nuances devem ser inferidas através do fraseado, da compreensão da harmonia, e das diferenças de registro – bastante evidentes nesta primeira frase. Para alcançar a atmosfera pretendida por Beethoven, pode-se ainda adicionar pedal, desde que se mantenha a clareza de cada harmonia. Isto resultará em uma qualidade sonora adequada para as ‘constantes mudanças de atmosfera, próprias das sonatas da última fase’ (Rosenblum, 1988, p. 113). O registro agudo deve ser levemente destacado, e deve-se cuidar do equilíbrio entre todas as notas, como realizam os pianistas Emil Gilels, Solomon e Mitsuko Uchida.

Certamente pode-se adicionar certa flexibilidade rítmica nestes três primeiros compassos, porém vemos que são comuns grandes flutuações de andamento nas gravações analisadas. Praticamente todos os intérpretes concebem este início com enorme liberdade agógica e rítmica, características que imaginamos serem mais apropriadas ao recitativo. Contudo, este se inicia somente no c. 4. Como complementa Davidson, o tempo escolhido por Beethoven, que ‘não é *Grave*, e nem *Andante*’, mas *Adagio ma non troppo*, deve ser observado (2004, p. 164).

Ao mesmo tempo, o andamento geral desta primeira parte se revela bastante complexo. Isto porque o estabelecimento de uma só velocidade que englobe a introdução, recitativo e o arioso (do compasso 1 ao 7), como sugerem Czerny e Moscheles em suas metronomizações, pode ir contra as indicações propostas pelo compositor. Beethoven define pequenas seções ao longo desta passagem, propondo andamentos distintos para cada uma delas. Devido a isso, quando escolhermos o andamento do *Adagio ma non troppo* inicial, deve-

²⁰⁶ No original: “*Very sorrowful...*”

se ter em mente as oscilações de tempo que se seguem, procurando manter sempre certa proporção entre elas. A maioria das seções é nomeada com o termo *Adagio*, ou com declinações que aumentam ou diminuem sutilmente sua velocidade.

Abaixo estruturamos um pequeno plano que demonstra a relação entre o aumento e a diminuição de velocidade ao longo do recitativo, como proposto por Beethoven:

Compassos 1 4.1 4.2 5 6.1 6.2 7

Andante
Adagio ma non troppo **Adagio ma non troppo**
Più adagio **Adagio** **Adagio**
Meno Adagio

As metronomizações feitas por Czerny e Moscheles não especificam as mudanças de andamentos pretendidas por Beethoven ao longo do recitativo, provavelmente por estas serem muito sutis, e se referem somente ao tempo concebido para o início do *Adagio ma non troppo*, como vemos a seguir:

	<i>Czerny</i>		<i>Moscheles</i>
<i>Adagio ma non troppo</i> 4/4 ♩ =	Haslinger 1ª. e 2ª. Edição e <i>Proper Performance</i>	Simrock	Ed. Cramer e Hallberger
	66	69	69

Quando comparadas às gravações atuais, as metronomizações de Czerny e Moscheles se revelam extremamente rápidas. Devido à grande liberdade agógica dos pianistas, não foi possível colher com exatidão os andamentos escolhidos por estes, porém a maioria é realizada por volta de MM. 50, 52 (por colcheia). Wilhelm Kempff e Heinrich Neuhaus são os únicos que se aproximam das indicações propostas por Czerny e Moscheles, utilizando um andamento mais rápido que os demais, por volta de MM. 62.

O recitativo, gênero utilizado por Beethoven no terceiro movimento da op. 110, nos remete a um estilo de ‘escrita vocal normalmente feita para uma só voz, que possui a intenção

de transformar um discurso dramático em canção’²⁰⁷. Beethoven alude raras vezes a este tipo de estrutura, sendo que em sua música para piano, além da op. 110, encontramos arquétipos semelhantes na Sonata op. 31 nº. 2 ‘Tempestade’. Segundo Kinderman, Beethoven geralmente utiliza recitativos em contextos de grande introspecção e reflexão, assim como quando pretende uma ‘visão profundamente contemplativa’ (1991, p. 162-163). Exemplos famosos de recitativos compostos por Beethoven podem ser encontrados na 9ª. Sinfonia e na Missa *Solemnis*.

Assim, no c. 4, o arpejo de Mi b M realizado pelas duas mãos, simula um efeito geralmente realizado pelo cravo ou órgão, quando realizavam o acompanhamento de recitativos barrocos. Enquanto o cantor ‘recitava’ o texto musical, estes instrumentos eram responsáveis pela harmonia. Talvez seja este o motivo do longo pedal proposto por Beethoven. Provavelmente o compositor intentava sustentação harmônica prolongada, porém, ao mesmo tempo, tal indicação provoca um efeito semelhante ao *open pedal*. Contudo, como de hábito, devido à grande sonoridade do piano moderno, este tipo de pedal deve ser filtrado de forma sutil pelo pianista, sem se perder o efeito desejado pelo compositor. É importante ressaltar que, apesar da indicação de andamento *più adagio*, um recitativo usualmente permite maior liberdade de agógica ao intérprete, como é confirmado pela ausência de barras de compasso:

Ex. 55: Sonata op. 110, III, c. 4

Ao consultar as gravações disponíveis, vemos que Ashkenazy, Solomon, Kempff e Neuhaus não prolongam o pedal até sua resolução no acorde de lá b menor, o que resulta em um efeito interessante apesar de ser diferente do indicado pelo compositor na partitura²⁰⁸.

Já ao final do c. 4, Beethoven indica *Andante*, provavelmente com intenção de interromper o discurso recitado, através de uma figuração típica de acompanhamento

²⁰⁷ No original: “vocal writing, normally for a single voice, with the intent of mimicking dramatic speech in song”. Dale E. Monson, et al. “Recitative”. In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23019> (accessed April 19, 2009).

²⁰⁸ Isto provavelmente se deve ao fato de que em edições mais antigas da G. Henle Verlag, a indicação de pedal é diferente do que encontramos em nosso exemplar, sendo de fato retirada antes do acorde de lá b menor.

instrumental. O tempo se torna então momentaneamente mais fluente, e a indicação de *crescendo* sugere ainda uma mudança brusca de atmosfera.

De volta a um tempo mais lento no c. 5, o *Adagio* parece sinalizar o retorno da voz e, conseqüentemente, da liberdade no andamento ao suprir as barras de compasso. Davidson define esta passagem ‘mais como um espaço indefinido do que um verdadeiro compasso’ ²⁰⁹ (2004, p. 165). No manuscrito, Beethoven toma bastante espaço para notar esta mesura, revelando que de fato trata-se de um momento especial:

Ex. 56: Sonata op. 110, III, c. 5

O tipo de articulação proposta por Beethoven para esta passagem, como visto no capítulo anterior, sempre causou polêmica. Na Sonata op. 110, Taub, Blom, Newman, Rosen e Davidson crêem que as segundas notas das ligaduras devem, de fato, ser repetidas, pois ‘Beethoven nunca teria tido o trabalho de notar esta passagem com todas as suas ligaduras, notas e dedilhado 4-3 – explicitamente implicando na repetição da segunda nota ligada – se não pretendesse um efeito em especial’ ²¹⁰ (Davidson, 2004, p. 165).

Nas gravações analisadas, a grande maioria dos pianistas parece estar de acordo com esta ideia, e repete a segunda nota, mesmo que o faça de forma muito sutil, praticamente inaudível. Dentre estes estão: Schnabel, Brendel, Breitman, Gilels, Freire, Anderszewski, Sherman, Kovacevich, Ashkenazy, Richter, Kempff, Solomon. Uchida e Neuhaus são os únicos que concebem esta passagem de forma diferente, sem a repetição, como sugere Paul Badura-Skoda ²¹¹.

Antes de tudo, as notas repetidas parecem tentar reproduzir um tipo de inflexão da voz humana. Assim, é aconselhável que o intérprete busque certa ‘hesitação’, não tomando o aumento dos valores das notas de modo literal, porém de modo expressivo, (Davidson, 2004, p. 165) como realiza Schnabel.

²⁰⁹ No original: “more um undefined space than an actual measure”.

²¹⁰ No original: “Beethoven would never have taken the considerable trouble to notate this strange looking measure with all its ties, notes, and 4-3 fingering (explicitly implying repetition of the second ‘tied’ note), if he had not wanted a special effect”.

²¹¹ Em seu artigo ‘A tie is a tie is a tie’. Londres: Early Music, 1988.

A dinâmica também irá contribuir para a dramaticidade desta passagem. O *tutte le corde*, colocado no ápice do crescendo do c. 5, mostra que este deve ser amplo e intenso. Entretanto, muitos intérpretes não realizam o *crescendo* indicado, como é o caso de Solomon e Brendel; alguns só o executam com a mão direita, como Schnabel e Freire; outros decrescem no que seria o ápice deste crescendo, como Kempff. Essa diversidade de interpretações pode ser justificada por certa imprecisão na partitura, pois Beethoven não especifica qual seria a dinâmica máxima pretendida para o ápice do crescendo: *mf*, *f* ou *ff*.

O longo pedal adicionado por Beethoven do c. 5 ao 6 deve ser único até o início do *diminuendo*, quando poderá ser filtrado sutilmente para auxiliar na diminuição do som (Banowetz, 1992, p. 150). Ainda no c. 5, deve-se ressaltar a rebuscada articulação das últimas três notas.

3.3.3 Arioso dolente

De modo semelhante ao que ocorre no início do recitativo, o *Adagio ma non troppo*, do c. 7, é um tipo de introdução ao *Arioso*. Ele antecipa o caráter trágico e introspectivo confirmado no c. 8 pela tonalidade de Lá b menor e pelas indicações do c. 9, *dolente* (doloroso, em italiano) e *klagender Gesang* (canto queixoso, lamentoso, em alemão):

The image shows a musical score for the third movement of Beethoven's Sonata Op. 110, measures 7 through 9. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure 7 is marked 'Meno adagio' and 'cresc.'. Measure 8 is marked 'Adagio ten.' and 'dim. smorzando'. Measure 9 is marked 'Adagio ma non troppo' and 'p tutte le corde'. The score includes piano and bass staves with various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

Ex. 57: Sonata op. 110, III, c. 7 – 9

A indicação *tutte le corde*, além de implicar num volume maior que o aplicado a todo o recitativo, parece sugerir que, a partir deste ponto, todos os recursos sonoros disponíveis no instrumento devem ser explorados, a fim de se alcançar a máxima expressividade possível (Davidson, 2004, p. 167). Não obstante, um excesso de intensidade pode acabar por desfigurar o *crescendo* do c. 8. Também é importante realizar o *diminuendo* indicado ao final deste compasso. Para isso, Davidson aconselha que se aplique uma mudança de pedal sutil,

porém sem que isso afete a indicação original do compositor que pretende um efeito de mistura sonora até o final do c. 9 (2004, p. 167).

Segundo Rosen, o termo ‘arioso’, significa um estilo de canção que combina a ária ao recitativo acompanhado. Os compositores que utilizaram esta forma em suas obras – como Monteverdi, Scarlatti, J. S. Bach, entre outros – geralmente o fizeram dentro de óperas, oratórios, e outros gêneros vocais ²¹². Continua-se assim, a usar as estruturas barrocas, na sequência que se iniciou com o *Adagio* e *Recitativo*, sendo que o *Arioso* deve ser concebido ‘metade *cantabile*, metade *parlando*’ ²¹³ (Rosen, 2005, p. 294), dentro de um estilo comumente chamado de ‘*declamation*’ ²¹⁴. Este é um tipo de escrita que transita entre o discurso falado e o musical, configurando um modo de expressão que une a acentuação verbal à melódica, e que aparece com frequência em obras do estilo maduro beethoveniano ²¹⁵. Dessa forma, o *Arioso* deve descender do recitativo, não sendo concebido de forma separada.

Davidson explica que a indicação *ma non troppo*, colocada no c. 7, indica que a melodia e o acompanhamento geralmente são mais movidos. Apesar disso, imaginamos que devido à gravidade do discurso do *Arioso* este deve ser concebido em quatro impulsos por compasso, não dois como afirma o autor (2004, p. 167). Este andamento deve ser estabelecido claramente desde o princípio, sem nenhum tipo de *accelerando* ou *rubato*, como se ouve frequentemente entre os compassos 7 e 8.

Abaixo, as sugestões de tempo de Czerny e Moscheles:

	<i>Czerny</i>		<i>Moscheles</i>
	Haslinger 1 ^a . e 2 ^a . Edição ²¹⁶	Simrock	Ed. Cramer e Hallberger
<i>Arioso dolente</i> 12/16	58	60	60

Quando comparadas com a prática atual, os andamentos propostos por estes autores são muito rápidos, quase transformando o *Arioso* num *Allegretto* (Davidson, 2004, 167). A metronomização de 44 (por colcheia pontuada) sugerida por Schnabel em sua edição, pode ser uma possibilidade, desde que ‘o intérprete seja verdadeiramente sensível e possua um bom

²¹² Budden, Julian, et al. "Arioso." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01240> (accessed April 28, 2009).

²¹³ No original: “...mitad cantabile, mitad parlando...”

²¹⁴ Declamação, em português.

²¹⁵ Whittall, Arnold. "declamation." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1853> (accessed January 16, 2009).

²¹⁶ Em ‘*On the Proper Performance*’ Czerny não adiciona metronomizações específicas para o *Arioso*.

instrumento, porém pode-se argumentar que este andamento não seja particularmente *ma non troppo!*,²¹⁷ (Davidson, 2004, p. 167). Este é o tempo adotado pela maioria dos intérpretes, ou seja, entre 40 e 44, pois estes permitem maior liberdade na construção de cada frase. Entretanto, deve-se cuidar para que o *Arioso* não se torne demasiadamente lento, como realiza o pianista Piotr Andreszewski (MM. 30).

Apesar de o *Arioso* permitir certa flexibilidade no fraseado, o intérprete atual deve evitar uma concepção romântica, como explica Davidson:

Pergunto-me como Beethoven teria tocado isso. Com inúmeros *accelerandi* e *ritenuti*? Atualmente, tendemos a achar que um acompanhamento em acordes soa sentimental, quando cedemos subitamente à um [tipo de] parada ‘Bruckneriana’, ou quando se acelera com uma febre ‘Lisztiana’. Talvez esta seja apenas uma atitude geracional, porém tocar a mão esquerda com um *rubato* evidente, pode desvalorizar esta passagem²¹⁸ (Davidson, 2004, p. 167).

Em toda esta seção, o pianista deve estar alerta, a fim de manter um equilíbrio sonoro entre as duas mãos, pois no instrumento moderno a mão esquerda pode facilmente se tornar pesada. Entretanto, o acompanhamento possui uma eloquência própria, que não deve ser sussurrada (Davidson, 2004, p. 167). Beethoven já havia utilizado o tipo de escrita em acordes em muitas obras anteriores, como no segundo movimento da Sonata op. 13 ‘Patética’, por exemplo:

Ex. 58: Sonata op. 13 *Patética*, II, c. 15–22.

Para que o acompanhamento não perca sua característica de continuidade sonora, o pedal poderá ser usado, desde que preserve a clareza de cada harmonia, como recomenda

²¹⁷ No original: “given a truly sensitive player and a fine instrument, but one could argue that this is not particularly *ma non troppo!*”

²¹⁸ No original: “One wonders how Beethoven would have played this. With numerous *accelerandi* and *ritenuti*? Nowadays, we find that a chordal accompaniment sounds sentimental when it suddenly grinds to a Brucknerian halt or accelerates with Lisztian feverishness. Perhaps this is just a generational attitude, but playing LH with noticeable *rubato* does seem to cheapen this section”.

Banowetz:

...nenhuma quebra de som deve ocorrer entre qualquer um dos acordes da mão esquerda, assim como a mudança de pedal deve acomodar as notas da melodia (...) Para evitar estas quebras do som, o executante deve manter um toque *legatissimo* na mão esquerda, nunca deixando os dedos deixarem as teclas, ou permitindo que as teclas voltem até a superfície quando elas são repetidas ²¹⁹ (Banowetz, 1992, p. 43).

O início da melodia do *Arioso* (c. 9 e 10), que como visto se relaciona ao motivo *b* de sextas descendentes do primeiro movimento, possui também grande semelhança com o *Adagio* de Albinoni, que se tornou popular no século XX após uma reconstrução do musicólogo Remo Giazotto ²²⁰. No entanto, seria imprudente afirmar que Beethoven teria se baseado neste tema durante a composição da op. 110. Não obstante, deve-se também chamar à atenção para semelhança da melodia com o 2º tema do segundo movimento do 5º Concerto para piano ‘Imperador’. Estes podem auxiliar o intérprete na compreensão do caráter do *Arioso*, como vemos abaixo:

Ex. 59a: Sonata op. 110, III, c. 8- 10

Ex. 59b: Concerto para piano e orquestra op. 73 *Imperador*, II, c. 19-22.

A articulação variada e o discurso recortado desta frase inicial são preciosos, porém

²¹⁹ No original: “...no break of sound should occur between any of the left-hand chords as the pedal is changed to accomodate the melody notes (...) To avoid such breaks in the sound, the player should maintain a *legatissimo* touch in the left hand, never letting the fingers leave the keys or permitting the keys to come all the way to surface when they are repeated”.

²²⁰ Carolyn Gianturco. "Giazotto, Remo." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11086> (accessed April 27, 2009).

freqüentemente ignorados por pianistas inexperientes. Como exemplo, pode-se citar as três últimas notas da melodia (c. 9) que, sem a ligadura, devem ser valorizadas. Se estes detalhes de articulação não são observados, perde-se muito da expressividade pretendida por Beethoven para esta frase, que contém ainda resquícios da escrita de Haydn e Mozart, quando estes notavam o *rubato* em suas partituras. Este efeito consistia em deslocar a melodia de seu ritmo usual, que acabava ficando sincopada aos baixos, de modo bem parecido ao que ocorre no c. 9 (Rosenblum, 1988, p 86). Vale destacar a execução de Solomon, que alcança um efeito bastante interessante ao realizar esta frase com ampla liberdade agógica, valorizando a dicção de cada nota da mão direita.

Especialmente a partir do c. 13, este tipo de articulação desaparece, dando lugar a grandes ligaduras, que tendem a se aproximar da real extensão das frases, prenunciando um procedimento característico do período romântico, e que teve seu ápice no *cantabile* das obras para piano de Chopin.

Embora o *p* súbito do c. 12 esteja bastante claro na partitura, são raros os intérpretes que realmente fazem deste trecho um momento especial. Dentre os que ignoram completamente este efeito constam Freire, Schnabel e Neuhaus.

No c. 21, de acordo com a ed. Urtext da G. Henle Verlag, as chaves de dinâmica parecem se referir à voz contralto. Entretanto o manuscrito que consultamos no site da Beethovenhaus, e que encontra-se na seção de Anexos, mostra que Beethoven parece tê-los concebido para toda a passagem.

Ex. 60: Sonata op. 110, III, 20 – 22

De fato, a maioria dos pianistas reserva as chaves de dinâmica à voz contralto, como Uchida, Kempff, Freire, Richter, entre outros. Entretanto pode-se alcançar um efeito interessante ao crescer também com a mão esquerda, como executa Solomon.

Ao final desta seção, no c. 26, o último lá b é uma nota longa, porém não mais forte, devendo permanecer em *pp*, conforme indicado pelo compositor.

3.3.4 Fuga

Em seus últimos anos, Beethoven manifestou especial interesse pela escrita contrapontística. Especialmente nas obras para piano, a fuga, assim como procedimentos polifônicos semelhantes podem ser encontrados nas Sonatas op. 101, 106, 109, 110 e 111. Isto, segundo Boulez, ajuda a configurar o estilo característico da fase tardia beethoveniana:

Toda tentativa de um estilo ‘rigoroso’ depois de Bach recorreu às formas canônicas e à fuga, com tudo que este recurso tinha de anacrônico. Em Beethoven essa música ‘rigorosa’ aparece de forma eminentemente dramática. Precisamente o que dá às fugas de Beethoven seu caráter excepcional é esse confronto perigoso entre os rigores de ordem diferente que só podem entrar em conflito; nas fronteiras do possível permanecem como símbolos do estilo rigoroso e um pensamento harmônico que vai se emancipando com virulência crescente (Boulez, 1995, pp. 178-179).

Segundo Kinderman, o par formado pelo *Arioso dolente* e a Fuga I em Lá b não encontra precedentes em toda a música instrumental de Beethoven. Possuem uma íntima afinidade com o *Agnus Dei* e *Dona nobis Pacem* da Missa Solemnis, movimentos que ocuparam o compositor simultaneamente à composição desta sonata.

O *Agnus Dei*, em si menor, é afetado por uma esmagadora sensibilização dos pecados da humanidade e o estado decadente da existência humana; em contraste, o ‘*Dona nobis pacem*’ representa a promessa de liberação deste ciclo infinito de sofrimento e injustiça, simbolizado pela recorrência e ameaçadora abordagem da música bélica²²¹ (Kinderman, 1995, p. 227).

No *Dona nobis pacem* Beethoven faz uso até mesmo de um proeminente motivo de três quartas ascendentes, similar ao da Fuga I da op. 110 – que é relacionado, conforme visto, ao motivo *a*. Além dessa analogia, Kinderman delineia ainda um paralelo estilístico entre o que ocorre com o contra-sujeito da Fuga da op. 110 e a Missa *Solemnis* (1995, p. 228), como vemos abaixo:

Ex. 61a: Missa Solemnis op. 123, *Agnus Dei*, c. 107 – 110.

²²¹ No original: “The *Agnus Dei*, in B minor, is burdened by an overwhelming awareness of the sins of humanity and the fallen state of earthly existence; by contrast, the ‘*Dona nobis pacem*’ represents the promise of liberation from this endless cycle of suffering and injustice, symbolized by the recurring and ominous approach of bellicose music”.

A importância do tema da Fuga para a Sonata é imensa, pois ele funciona como um fio condutor através da obra, e a partir do terceiro movimento age como sendo o ‘mote’ unificador, de modo similar ao que Beethoven faz com a *Ode à Alegria* em sua Nona Sinfonia (Kinderman, 1995, p. 228). Este tipo de observação reforça o caráter coral desta seção, e contribui para a compreensão geral da sonata pelo intérprete.

Entretanto, diferente do caráter agitado das fugas das Sonatas op. 101, 106 e 109, na op. 110 Beethoven apresenta uma atmosfera mais neutra, de reconciliação, num contexto que relembra o contraponto medieval ‘reflexivo e sereno’, como explica Davidson (2004, p. 168).

De modo geral, a clareza da polifonia deve ser a maior preocupação do intérprete, que deve procurar sempre um tipo de fraseado muito bem delineado. Para a execução de uma textura contrapontística, devem-se observar cuidadosamente as vozes que a compõem. Estas constituem linhas melódicas que desempenham papéis independentes, sendo que cada uma delas possuirá sua própria dinâmica interna ²²² (Neumann, 1993, p. 159).

Os *crescendos* e *decrescendos* que aparecem ao longo da Fuga são bastante intensos. Especialmente os primeiros, assim como os *fortes* súbitos conferem grande dramaticidade a esta passagem. Os *pianos* súbitos estabelecem áreas de grande contraste, sendo os compassos 81 e 85 típicos do estilo do compositor. Ao escrever polifonicamente em suas últimas obras, Beethoven não abandona a linguagem que desenvolveu ao longo dos anos. Ao contrário, a amplia magistralmente, ultrapassando os limites entre os estilos musicais.

Em relação ao tempo da Fuga, novamente encontramos consideráveis divergências entre os intérpretes. Tovey sugere que a fuga deve ser tocada em MM. de 70 (por semínima pontuada), o que em nossa opinião se afasta demais do que seria um *Allegro*. Esse é também o andamento adotado na gravação de Russel Sherman. Por outro lado, as metronomizações de Czerny e Moscheles, colocadas abaixo, se revelam demasiadamente rápidas:

²²² A antiga, e generalizada teoria de que o período barroco só conheceu dinâmicas de ‘terraço’, e que a dinâmica graduada foi inserida somente pelos compositores vienenses (como afirma Keller, 1973, p. 158) é tida atualmente como insustentável. Nesta época, entretanto, estes princípios provavelmente procuravam evitar que a música barroca fosse interpretada com inflexões características do período romântico, prática que se encontrava de certa forma solidificada na execução musical do início do século XX. A polifonia admite, e **favorece** nuances sutis de dinâmica, que oferecem plasticidade ao discurso musical.

	<i>Czerny</i>		<i>Moscheles</i>	
<i>Allegro ma non troppo</i> 6/8 =	Haslinger 1ª. e 2ª. Edição e <i>On the proper</i>	Simrock	Cramer	Hallberger
	100	92	76	92

O andamento adotado no início por Schnabel (MM. 84) soa melhor, porém é difícil concordar com os *acelerandos* que realiza a partir do c. 68, onde chega a mais de MM. 100. Dentre os pianistas que escolhem um tempo semelhante, por volta de MM. 80-84, executando a fuga de modo equilibrado, podemos citar Brendel, Solomon e Kovacevich.

Todos os intérpretes executam a fuga com um toque *legato*, em toda sua duração. Porém, naturalmente, as diferentes concepções deste toque ocasionam resultados diferentes. Além de uma considerável serenidade ao tocar, Davidson indica alguns dos requisitos para uma boa execução desse trecho:

A maturidade é absolutamente necessária. ‘Expressão’ não deve ser adicionada onde um senso considerável de distância é requerido ²²³ (Davidson, 2004, p. 169).

No c. 45, a mudança de dinâmica para o *f* e o acréscimo de oitavas faz com que muitas vezes, o tema do baixo seja desfigurado por alguns pianistas. Deve-se procurar preservar o mesmo fraseado do tema inicial, que possui uma característica de continuidade e ascensão, como realizam Kempff e Ashkenazy. O pedal deve permanecer sutil e procurar não inferir na clareza de cada nota.

Ex. 62: Sonata op. 110, III, c. 43 – 47

Alguns detalhes também são constantemente ignorados, como nos c. 68.1 e 70.1, por exemplo, onde as notas lá e si, respectivamente, costumam ser acentuadas. Não obstante, são notas de final de frase e por isso devem ser executadas de forma delicada. Mais uma vez, é preciso lembrar que cada voz possui seu desenho individual, e não deve se influenciar pelo fraseado das demais. O mesmo ocorre no c. 87.2, onde o final da frase do contralto e do soprano costuma ser acentuado.

²²³ No original: “Maturity is absolutely necessary. ‘Expression’ does not have to be added where a considerable sense of distance is required”.

É importante iniciar o *crescendo* do c. 98, apenas onde ele é indicado. Dessa forma, no trecho que se inicia no c. 85.2 até o c. 97 deve-se manter rigorosamente o *piano*. De maneira equivocada, pianistas em geral iniciam um *crescendo* após a entrada do tema da fuga no baixo (c. 93). Isto causa certo desequilíbrio, pois chega-se ao *f* muito antes do que o pretendido pelo compositor, enfraquecendo a importante entrada do tema em oitavas (c. 101) e a tensão prevista para o compasso 110.

É interessante observar que o piano Broadwood, principal instrumento de Beethoven nesta época, ainda não possuía a maior parte das notas graves das oitavas utilizadas por ele no c. 101. Estas só vieram a constar em seu instrumento Graf, que, como visto, somente recebeu no ano de 1826 (Newman, 1971, p. 41).

Ex. 63: Sonata op. 110, c. 101 – 104

O c. 110 representa, simultaneamente, o ápice da fuga, assim como o início da transição ao segundo Arioso. O longo pedal que une os arpejos de mesma harmonia, do *ff* ao *p*, pode provocar um acúmulo excessivo de som em pianos atuais, dificultando sua diminuição gradativa, que deve ser feita em um espaço de tempo relativamente curto. Contudo, apesar da maior ressonância do instrumento moderno, o som pode ser controlado através de uma pedalização sensível. Aconselhamos filtrar o pedal sutilmente. Por medida de precaução, o pianista pode segurar as notas com os dedos, evitando assim qualquer perigo de descontinuidade no som.

Ex. 64: Sonata op. 110, III, c. 109 –114

3.3.5 Arioso II

De uma maneira geral, essa seção retoma o que foi exposto no primeiro *Arioso*. Não obstante, há uma diferença fundamental, que atribui um caráter ainda mais emocionado ao trecho, implícito nas indicações de Beethoven *Perdendo le forze, dolente e Ermattet, Klagend*. Trata-se da adição de pausas que entrecortam o discurso melódico de modo semelhante a uma fala carregada de sentimento, quando soluços e a emoção embargam a voz.

A maior parte dos pianistas, contudo não respeita essas pausas. De fato este efeito não é simples, pois ao executar esta frase, as pausas não devem ser concebidas de forma ‘mecânica’, e sim como parte da frase, de modo orgânico e natural. As pausas dos c. 120 e 121, por exemplo, são frequentemente ignoradas. Davidson argumenta que:

Isto é totalmente errado, pois Beethoven poderia facilmente ter notado semicolcheias para este trecho (...) este inquestionável efeito soluçante é o que ele queria, e isto pode ser projetado através de uma pedalização cuidadosa’ ²²⁴ (2004, p. 170).

Dentre os pianistas que realizam esse efeito de maneira correta, sem perder o sentido de uma frase longa, destacamos Nelson Freire, Emil Gilels e Arthur Schnabel.

²²⁴ No original: “This totally wrong, for Beethoven could easily written sixteenth-notes here (...) this is unmistakably sobbing effect is what he wanted and it can be projected with careful pedaling”.

Ex. 65: Sonata op. 110, III, c. 119 – 124

Ainda no c. 114, Beethoven nota *L'istesso tempo di Arioso* ressaltando que o andamento para esta seção deve se manter igual ao adotado no *Arioso* precedente. Entretanto, alguns intérpretes, como Stephen Kovacevich, o realizam mais lentamente, provavelmente a fim de atingir maior expressividade.

Este mesmo tipo de discurso entrecortado por pausas é usado frequentemente por Beethoven em outras obras, como por exemplo, no segundo movimento de sua Sonata op. 2 nº. 3, como vemos abaixo:

Ex. 66: Sonata op. 2 nº. 3, II, c. 1-3

O *poco crescendo* do c. 120 pode ser considerado um exemplo de como Beethoven se tornou preciso em suas indicações. Neste caso, o compositor pretendia um aumento de volume discreto, e sabia que o uso apenas do termo *cresc* poderia suscitar excesso por parte de alguns intérpretes. É exatamente isso que ocorre com Wilhelm Kempff e Heinrich Neuhaus, por exemplo. Apesar de adotar um andamento mais lento, Kovacevich realiza um efeito interessante ao conceber todo esse trecho ainda dentro de um caráter '*perdendo le forze*'.

As pequenas ligaduras dos compassos 125 e 126 assemelham-se àsquelas do recitativo, antes do primeiro *Arioso* (c. 5). Assim, a segunda nota repetida deve ser tocada, naturalmente, de modo mais suave que a primeira.

3.3.6 Fuga II à conclusão final

Após o dramático segundo *Arioso*, a fuga retorna invertida na tonalidade luminosa de sol maior com uma sonoridade transparente e pura, acompanhada uma interessante indicação original de Beethoven, *poi a poi nuovo vivente* – ou ‘pouco a pouco voltando novamente à vida’. Partindo dos intensos contrastes presentes nesse movimento, alguns autores criam imagens, que de certa forma auxiliam na concepção da obra. Pode-se citar Davidson, por exemplo:

Ao emergir de um vale de miséria, sentimos como se estivéssemos agora no topo de uma montanha, vislumbrando um horizonte verdejante²²⁶ (2004, p. 171).

Ex. 69: Sonata op. 110, III, c. 137-143

Por ser incomum, esta indicação causa ainda certa polêmica sobre se o seu significado implicaria em mudanças no tempo, na dinâmica, ou se se refere somente ao caráter da passagem. De fato, sua tradução literal não se refere a um aumento da velocidade do andamento, como ressalta Davidson. Além disso, na partitura, Beethoven recomenda ainda *L'Istesso tempo della Fuga*, o que implica na adoção do tempo exatamente igual ao da fuga inicial. A tradução do termo em alemão *nach und nach wieder auflebend* (pouco a pouco de volta à vida) também conta a favor da volta à vitalidade, e não da retomada de velocidade (Davidson, 2004, p. 171).

Entretanto, muitos intérpretes optam por uma interpretação onde a fuga se iniciaria mais lenta, ainda influenciada pela atmosfera do *Arioso* II, e a indicação de ‘voltar à vida’, levaria paulatinamente ao tempo pretendido por Beethoven.

Este tema foi assunto de uma discussão entre William Kinderman, Charles Rosen e Alfred Brendel que permeou as páginas do New York Review of Books de 1995²²⁷. Em resumo, Brendel argumentava que o ‘renascimento’ deveria ocorrer exclusivamente dentro do

²²⁶ No original: “Emerging from a vale of misery, we feel as if we are now on a mountaintop, looking down at a distant, verdant landscape”.

²²⁷ Esta discussão consta no site <http://www.nybooks.com/articles/1710>

nível das dinâmicas, enquanto Rosen sugeria que todos os parâmetros, inclusive o tempo, deveriam ser influenciados. Russel Sherman comenta brevemente sobre esta questão, com o humor que lhe é característico:

Eu manteria a ilógica posição de que ambos os cavalheiros estão corretos, pois a verdade tem mais a ver com Einstein do que com Maelzel, o inventor do metrônomo ²²⁸ (Sherman, 1994, p. 7).

Em sua edição, Schnabel sugere uma metronomização de MM. 69 para o começo da segunda fuga, o que se revela bem mais lento que o andamento da fuga anterior. Ele explica que:

Certamente a intenção é começar devagar (e bastante suave) e só depois de por volta de quinze compassos de contínua aceleração (nunca incoerentemente) mover-se até o tempo indicado para a primeira parte da fuga ²²⁹ (Schnabel Ed., p. 816).

Este tipo de abordagem é adotado por muitos pianistas, e soa bastante natural. Outra possibilidade sugerida por Davidson é a de ver a peça ‘voltando à vida’ com um discreto aumento de sonoridade, o que não necessariamente contradiz a indicação *sempre una corda* colocada pelo compositor (2004, p. 172).

A partir do c. 152, Beethoven inicia um extraordinário efeito de adensamento da escrita que vai culminar no retorno do tempo primo com semicolcheias palpitantes no compasso 174. Este adensamento é alcançado através de um *stretto* que combina a aumentação do tema em notas simples (c. 152.2 a 160 na voz do soprano), em oitavas (160.2 a 168.2 na voz do baixo) diminuição do mesmo (152.1 a 153.1, no baixo), contração (162.2.3 a 163.2.2 no soprano), contração ainda maior (166.1.3 a 166.2.2 no soprano) e sua inversão (165.2.3 a 166.1.2 no contralto), dupla diminuição das figuras rítmicas (168.1.3 a 168.2.2 no soprano) e sua inversão variada (171.1) e o tema invertido (170.2 a 174.1 no contralto).

Todo esse intrincado procedimento contrapontístico é intensificado com a ocorrência de dois longos *crescendos* (c. 160 a 168.1.2 e compasso 172 a 174.2) além de um *accelerando*.

A textura da fuga é abandonada assim que é alcançada a tonalidade de lá b maior (c. 174) (Rosen, 1971, p. 441). Segundo Kinderman, este é um procedimento largamente utilizado nas fugas da última fase beethoveniana, que alcançam uma intensificação expressiva em sua conclusão.

²²⁸ No original: “I would maintain the overtly illogical position that both gentlemen are correct, but that the truth has more to do with Einstein than Maelzel, inventor of the metronome”.

²²⁹ No original: “The intention is certainly to begin slowly (and quite quietly) and then after about 15 bars of continuous acceleration (never jerkily) to flow at last into the tempo prescribed for the first part of the fugue”

Ex. 70: Sonata op. 110, III, c. 149 – 159.

Tovey sugere ainda que essa última fuga possui uma atmosfera que atinge um ‘clímax organístico’ com conotações estéticas de certa ‘negação do mundo’. O autor afirma que ‘como todas as visões de Beethoven, esta fuga absorve e transcende o mundo’ ²³⁰ (1931, p. 270). Dentro desta idéia, é significativo que a passagem de dupla-diminuição (c. 168) pareça relembrar a alusão ao tema cômico *Ich bin lüderlich* do segundo movimento, *Allegro molto*. Esta similaridade é claramente audível, em parte porque Beethoven comprime o tema da fuga em diminuição, excluindo a segunda das três quartas ascendentes, como vemos nos exemplos abaixo:

Ex. 71a: Sonata op. 110, II, c. 17 – 20.

²³⁰ No original: “organ-like climax (...) negation of the world (...) Like all Beethoven’s visions this fugue absorbs and transcends the world”.

Ex. 71b: Sonata op. 110, III, c. 165 – 175

Mais adiante, é importante ressaltar que o crescendo do c. 172 é iniciado muito antes, no c. 170 pela maioria dos pianistas. A maneira indicada por Beethoven faz com que o volume desta passagem se mantenha proporcional, e a entrada do baixo com o tema original em Lá b M permaneça em destaque no c. 174.

Ex. 72: Sonata op. 110, III, c. 170 – 175

A indicação *tempo primo* no c. 174 indica que teoricamente, a partir deste ponto o andamento adotado seja o mesmo da fuga inicial. Entretanto, este é um trecho onde muitos pianistas concebem as semicolcheias o mais rápido e mais forte possível, o que deve ser considerado um equívoco. Embora não indicado aconselha-se que, no c. 184, o forte seja executado de maneira mais doce. De um lado isso evita que a intensidade dessa seção seja

exagerada, e por outro atribui um caráter de humanidade e de emoção necessária a essa conclusão apoteótica da obra.

Paul Badura-Skoda, sabiamente recomenda cuidado com a pedalização a partir do c. 201. Isto porque ao piano moderno a grande ressonância dos baixos pode gerar uma textura excessivamente densa, que muitas vezes acaba encobrindo a melodia. De modo geral, todo o volume sonoro da coda deve ser muito bem planejado, lembrando que o *ff* só é atingido no penúltimo pentagrama (c. 207).

Neste trecho, poucos pianistas observam o fraseado implícito da mão direita de maneira apurada, e acabam acentuando-a *martelato* de modo, provavelmente, muito distante do concebido por Beethoven (Davidson, 2004, p. 173). É importante que o intérprete relembre da textura do *leggermente* do primeiro movimento quando executa as semicolcheias da parte final, ou seja, de forma leve e *leggiera*.

Ex. 73: Sonata op. 110, III, c. 201 – 213.

O longo pedal colocado no c. 207 provavelmente possui a função de amplificar ainda mais o *ff*. Deve-se cuidar, entretanto, para que a mão esquerda mantenha a clareza em sua construção, que pode ser ofuscada tanto pelo pedal quanto pelo registro grave do piano.

Novamente, no c. 209, o pedal amplifica os arpejos de Lá b M. Contudo, o *accelerando* que alguns intérpretes acrescentam nos compassos finais pode trazer uma composição de Liszt à mente, o que estaria totalmente fora de contexto (Davidson, 2004, p.

173). O acorde final não deve durar mais que um compasso, mantendo as mãos nas teclas até que o pedal seja retirado.

A conclusão de Rosen traduz de fato o sentimento final do intérprete ao executar esta sonata:

Sua realização é um êxito: o retorno à vida é esplendidamente estático (2005, p. 299).

E acrescenta ainda que:

Das últimas três sonatas, esta é a única que tem uma página final brilhante ²³¹ (Rosen, 2005, p. 299).

²³¹ No original: “*Su realización es un éxito: el retorno a la vida es espléndidamente extático. De las últimas tres sonatas, esta es la única que tiene una página final brillante.*”

CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como principal objetivo o estudo de referências musicais, históricas, práticas, formais e estilísticas, visando à interpretação da Sonata op. 110 de Beethoven. O levantamento dessas informações foi dividido em três partes ao longo do trabalho.

Na primeira parte, acompanhamos a evolução das edições musicais, e vimos como a concepção das Sonatas de Beethoven se transformou ao longo do tempo, e – especialmente ao final do século XIX e início do XX – o quanto traduzia a prática ‘romântica’ daquela época. Recolhemos também informações sobre Beethoven, reconstruindo a possível visão que o compositor tinha sobre sua obra, e o contexto no qual a op. 110 foi composta. Para isso, analisamos cartas e depoimentos de testemunhas da época, como Czerny, Moscheles e Schindler. Descobrimos ainda o quanto os instrumentos com os quais Beethoven tomou contato eram diferentes dos atuais, e conseqüentemente, quão distantes estamos do resultado musical alcançado naquela época.

Na segunda parte, nos aprofundamos em quatro aspectos escolhidos como parâmetro para este estudo: articulação, dinâmica, tempo e a pedalização. Percebemos que raramente tratamos estes parâmetros de forma científica e que tal abordagem é extremamente benéfica para a formação do músico, especialmente dos instrumentistas.

Essas informações foram aplicadas na terceira parte da dissertação que aborda aspectos considerados relevantes para a execução da Sonata op. 110. A audição de mais de 15 gravações da obra nos situou dentro da prática atual realizada por intérpretes consagrados, mostrando grande diversidade de abordagens interpretativas. Após a conclusão de todas as etapas, notamos que nos sentimos muito mais embasados e confiantes para a construção de nossa própria concepção da obra ao piano.

Este tipo de estudo se revelou de grande importância pessoal, pois percebi o quanto minha leitura musical era condicionada à referência sonora que já possuía da obra, sem atentar com devido cuidado a detalhes fundamentais da escrita do compositor. A visão da Sonata op. 110 antes e depois da realização da dissertação é bastante distinta, confirmando que todo este processo de fato contribuiu para minha formação enquanto intérprete, assim como despertou uma consciência estilística muito mais refinada e concreta que aquela que possuía antes.

Por ser um tipo de música que sempre serviu de referência para gerações posteriores de intérpretes e compositores, o estudo das práticas interpretativas em Beethoven também nos

possibilitou vislumbrar possíveis abordagens para outros repertórios ainda não explorados de forma devida.

Dentro do âmbito da musicologia brasileira, por exemplo, este é um campo de estudo ainda pouco reconhecido. Isto porque, geralmente, o procedimento utilizado para a compreensão das indicações de um compositor compreende o amadurecimento de seu repertório através dos intérpretes, o que não ocorre com frequência. Muito do repertório brasileiro ainda se encontra em manuscritos, e obras de valor foram colocadas em circulação através de primeiras edições e gravações pela primeira vez.

É importante que, através desta experiência, estejamos cada vez mais aptos a aplicar o mesmo procedimento na música brasileira. Dessa forma estaremos certamente contribuindo para futuras gerações de musicólogos e intérpretes, que encontrarão recursos mais palpáveis que os nossos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADURA-SKODA, Paul. *A tie is a tie is a tie – Reflections on Beethoven's pairs of tied notes*. In: *Early Music*, February, 1988. Londres: Oxford University Press, 2003.
- BANOWETZ, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Cartas, diários, cadernos de conversação e reminiscências de contemporâneos*. Trad. Wanderley Rodrigues da Silva. São Paulo: Editora Veredas, 2006.
- BENTO, Daniel. *Beethoven, o princípio da modernidade*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.
- BLOM, Eric. *Beethoven's Pianoforte Sonatas Discussed*. Nova York: Da Capo Press, 1968.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Trad. S. Moutinho, C. Pagano, L. Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BRENDEL, Alfred. *Music sounded out*. Londres: Robson Books Ltd., 1990.
- _____. *Thoughts and afterthoughts*. Londres: Paperback, 1976.
- BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performance Practice (1750-1900)*. New York: Oxford University Press, 1999.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- CROMBIE, David. *Piano: Evolution, Design, Performance*. Londres: Backbeat, 1999.
- CZERNY, Carl. *On the proper performance of all Beethoven piano works*. Londres: R. Cocks & Co, s.D. Fac-símile editado por Paul Badura Skoda, Viena: Universal Edition, 1970.
- DART, Thurston. *Interpretação da Música*. Trad. Mariana Czertok. 2ª. Edição, São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DAVIDSON, Michael. *The Classical Piano Sonata*. Londres: Kahn & Averill, 2004.
- DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. Londres: Faber, 1974.
- FALLOWS, David. "Cantabile." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 16 Jan 2009 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04746>
- _____. "Moderato." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 16 Jan 2009 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18833>
- FROHLICH, Martha. *Beethoven's 'Appassionata' Sonata*. Nova York: Oxford University Press, 1991.

GIESEKING, Walter; LEIMER, Karl. *Piano Technique*. Nova York: Dover Publication, Inc., 1972

GRAYSON, David. *Mozart Piano Concertos no. 20 in D minor, and no. 21 in C major, K467*. Nova York: Cambridge University Press, 1998.

HOBBSAWN, Eric J. *A era das revoluções: 1789-1848 (1977)*. 9ª edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

JANDER, Owen e CARTER, Tim. "Declamation". *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. 16 Jan 2009
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07369>

KELLER, Hermann. *Phrasing and Articulation*. Trad. Leigh Gardine. New York: W. W. Norton and Company, 1973.

KINDERMAN, William. *Beethoven*. Los Angeles: University of California Press, 1995.

_____. *The final trilogy*. In: BEETHOVEN, L. van. *The Last Piano Sonatas*. Alfred Brendel, piano, s.l: Philips, 446093-2, 1996. cd.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. Trad. H. Ziskind. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LIMA, Sonia Albano. (org.). *Performance & Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

MARSTON, Nicolas. *Schumann: Fantasie op. 17*. Nova York: Cambridge University Press, 1992.

NEUMANN, Frederick. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteen Centuries*. Nova York: Schirmer Books, 1993.

NEWMAN, William. *Beethoven on Beethoven*. London e Nova York: W. W. Norton, 1991.

_____. *Performance Practices in Beethoven's Piano Sonatas*. Nova York: W. W. Norton, 1971.

RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, Style*. Nova York: Schirmer Books, 1980.

RINGER, Alexander. *Beethoven and the London pianoforte school*. Londres: Oxford University Press, 2003.

RATTALINO, Piero. *Historia Del Piano*. Trad. Juan Godó Costa. Madrid: Idea Books S. A., 2005.

RETI, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. Nova York: The Macmillan Company, 1951.

ROSEN, Charles. *Las Sonatas para piano de Beethoven*. Trad. Barbara Ellen Roos. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2005.

_____. *A Geração Romântica*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *The Classical Style*. Londres: Faber and Faber Limited, 1971/1976.

_____. *Sonata Forms*. Nova York, Londres: W. W. Norton & Company, Inc., 1988.

ROSENBLUM, Sandra. *Performances Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

SAMSOM, Jim. *Chopin: The four ballades*. Nova York: Cambridge University Press, 1992.

SONNECK, O. G. Ed. *Beethoven: Impressions by his Contemporaries*. Nova York: Dover Publications, INC., 1967.

STOWELL, Robin. (org.). *Performing Beethoven*. Nova York: Cambridge University Press, 1994.

TAUB, Robert. *Playing the Beethoven Piano Sonatas*. Portland: Amadeus Press, 2002.

TOVEY, Donald Francis. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 1998.

_____. *Beethoven*. Londres: Oxford University Press, 1944.

VIDAL, João Vicente. *A idéia do 'clássico' no classicismo*. Rio de Janeiro, 2002. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Música do Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

WILLIAMS, John-Paul. *The Piano: An Inspirational Guide to the Piano and Its Place in History*. New York: Billboard Books, 2002.

WHITTALL, Arnold. "Declamation." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. 16 Jan. 2009
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1853>

YOUNG, Percy. *The concert tradition*. 2ª. Edição, Nova York: Roy Publisher's, 1969.

Dicionários

GROVE. *Grove Music Online*. Oxford University Press: [online]. Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (2007-2009).

MICHAELIS. *Moderno Dicionário Inglês*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2007.

Polyglottes Wörterbuch der musikalischen Terminologie. Budapest: Akadémiai Kiadó und Bärenreiter Kassel, 1980.

Discografia

ANDERSZEWSKI, Piotr. *Bach (English Suite BWV 811), Beethoven (op. 110) e Webern (Variation op. 27)*. Varsóvia: Virgin Classics, 5456322, 2004.cd.

ASHKENAZY, Vladimir. *Beethoven Piano Sonatas*. S.l.: Deutsche Grammophon, 425600-2, s.d. cd.

BISHOP KOVACEVICH, S. *Beethoven Sonatas*. Philips re-issue, 45697777-2, 1998, orig. 1971.cd.

BRENDEL, Alfred. *Beethoven: The last piano sonatas*. s.l.: Philips, 446093-2, 1996. cd.

FREIRE, Nelson. *Beethoven Piano Sonatas, op. 27 no. 2, 53, 81a e 110*. Chaux de Fouds: Decca, 02894758155, 2006. cd.

GILELS, Emil. *Portrait of Maestro Gilels*. Berlin: Olympia, MKM 186, orig.1975, 2006. cd.

KEMPF, Wilhelm. *Die Klaviersonaten Nr. 23-32*. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 4292062, 1965. cd.

PIRES, Maria João. DUMAY, Augustin. *Beethoven: Complete Violin Sonatas*. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 471495-2, 2002. cd.

RICHTER, Sviatoslav. *Sviatoslav Richter: Beethoven, Schubert e Schumann*. s.l.: Re-edition EMI, 7527224, orig. 1961, 2002. cd.

SHERMAN, Russell. *Beethoven: Piano Sonatas op. 7, 54 e 110*. s.l.: G. M. Recordings, 2000. cd.

SCHNABEL, Arthur. *Beethoven Piano Sonatas*. s.l.: EMI recording, re-issue CHS 763765-2, 1991, orig.1934, cd.

SOLOMON. *Beethoven Klaviersonaten op. 90, 101, 106, 109, 110, 111*. Londres: EMI, CHS 7647082, 1954-1962. Digital Remastering, 1993.cd.

UCHIDA, Mitsuko. *Beethoven Sonatas op. 109, 110 e 111*. s.l.: Philips, 2006.cd.

SONATE

Komponiert 1821

Opus 110

Moderato cantabile molto espressivo

31.

p con amabilità (sanft)

p

cresc.

p leggermente

cresc.

18

8

20

p molto legato

cresc.

8

24

p cresc.

sf

f

1 2 5 4 312 312 312 31 1 2 3 4

29

sf

sf

sf

p

8

32

cresc.

dim.

p

dolce

4 3 1 2 3 2 5 4 12 5 3 2 1 4 5 1 3 5 4 2

35

dimin.

5 1 3 5 1 2 3 5 1 3 5 1 3 1 4 1 3 1 1 3 3 3

Musical score for "The Rose Tree" in 2/4 time, key of B-flat major. The score is written for voice and piano. The voice part begins with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment begins with a bass clef and a key signature of two flats. The score includes a tempo marking of 45 and a dynamic marking of *cresc.*. The piano part features a series of chords and a melodic line. The score is divided into measures by bar lines.

43

3

4

2

3

p

2

3

3

2

1

5

2

[illegible]

50

3

3

4

5

3

1 2 3 3 2

1 1 2 1

1 4 3 2

56

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass clef, in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is in the Treble clef, and the accompaniment is in the Bass clef. The piece consists of 16 measures. The melody features a series of eighth notes in the first half and a series of quarter notes in the second half. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the first half and a series of quarter notes in the second half. The piece ends with a double bar line.

58 *cresc.*

59 *p cresc.*

60 *p*

61 *p*

62 *cresc.*

63 *dimin.*

64 *pp*

65 *pp*

66 *pp*

67 *pp*

68 *pp*

69 *pp*

70 *pp*

72 1 5 2 5 3 1 4 2 1 2

74 *cresc.*

76 *p molto legato* *cresc.* *ritenente a tempo* *zurückhaltend* *p espressivo*

80 *cresc.*

84 *p cresc.* *trm trm* *trm trm trm trm* *sf* *f*

88 *sf* *sf* *sf* *p*

*) C statt (wie in allen Originalvorlagen):
nach einer möglicherweise auf Beet-
hoven zurückgehenden, späteren Korrektur.

*) C instead of (as in all original sources),
acc. to later correction, possibly by Beethoven.

*) Do au lieu de (comme dans toutes les pièces orig.):
d'après une correction ultérieure qui,
peut-être, remonte à Beethoven.

91

cresc. *dim.* *p* *dolce*

94

42

97

cresc. *dim..*

101

p *dim.* *pp* *p leggiermente*

106

7

108

cresc..

110

113

Allegro molto

117

121

125

129

*) Orig. Ausg., 3. Gruppe: 3., 7. Note Terz c³/es³.

*) Orig. ed., 3rd Group: 3rd, 7th notes third c³/es³.

*) Éd. orig., 3^{me} groupe: 3^{me}, 7^{me} notes tierce do³/mi³.

41

p

f

*Rev.**

75

f *f* *p* *p* *dim.*

Red. *

84

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is in the Treble staff, and the bass line is in the Bass staff. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final triplet of eighth notes marked '1 3' and 'pp' (pianissimo). The bass line consists of quarter notes and rests. A handwritten asterisk (*) is placed below the first bass note. The score is numbered 84 in the top left corner.

***) Stellung gemäß Originalausgabe; im Autograph hier und an vergleichbaren Stellen auf Zählzeit eins.**

*) Position as in orig. ed.; in autograph here and in analogous passages on 1st beat.

*) La position comme l'éd. orig.; dans l'autographe, ici et pour les passages analogues sur l'^{er} temps.

92

una corda

p tutte le corde

f

102

a tempo

sf *p* ritar - dan - do *f* *sf*

112

f *sf* *p*

123

133

a tempo

ritar - dan - do *ff* *sf*

1. 2.

144

Coda

f 1 *sf* 1 *sf* 1 *sf* 1 *dim.* 1 *p poco ritar - dan - do*

Red.

Adagio ma non troppo

una corda

4 5 3 4 3 4 3 1 2 4 3 2 4

④ Recitativo più adagio Andante

cresc.

5 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

⑤ Adagio

ritar - dando cantabile

tutte le corde dimin. una corda

sempre tenuto

⑥ Meno adagio Adagio Adagio ma non troppo

cresc. ten. dim. smorzando p tutte le corde

12 16 12 16

⑧ Klagender Gesang Arioso dolente

cresc. - dim. p

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

11

14

17

20

23

p

p cresc.

decresc.

cresc.

dim.

pp

Seq.

*) Achtelnote in der Eigenschrift, Sechzehntel in der Originalausgabe.

*) Eighth-note (quaver) in autograph; sixteenth-note (semiquaver) in original edition.

*) Dans l'autogr.: croche, dans l'édition originale: double croche.

Fuga

Allegre ma non troppo

Allegro ma non troppo

p

sempre p

[illegible]

38

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass clef, in 3/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The melody is in the Treble clef, and the bass line is in the Bass clef. The score includes fingerings (1-5) and articulation marks (accents, slurs). The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

58

63

68

73

78

83

*) Mittelstimme nach einer von Beethoven rev. Abschrift u. Orig. Ausgabe. Eigenschrift:

*) Middle voice according to copy rev. by Beethoven and orig. ed.; Autogr.:

*) Voix moyenne d'apr. une copie rev. par Beethoven et l'éd. orig.; Autogr.:

98

99

99

105

L'istesso tempo di Arioso

111

Ermattet, klagend
Perdendo le forze, dolente

116

119

dim. p *poco cresc.*

122

pp *poco cresc.*

125

p cresc. dim. p

128

poco cresc. dimin.

131

una corda cresc. Ped.

134

*dimin. **

L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente

(137) *Nach und nach wieder auflebend
sempre una corda*

L'inversione della Fuga. Die Umkehrung der Fuge

*) T. 168-174: m. d. und m. s. nach Eigenschrift.

*) Bars 168-174: m. d. and m. s. according to autogr.

*) Mes. 168-174: m. d. et m. s. d'après l'autogr.

170 *m. d.* *p* *m. s.* *cresc.* *poi a poi*
nach und nach

173 *più moto.* *tempo primo* *f* *sf*
wieder geschwinder

176 *sf* *f*

179 *sf* *sf* *(sf)*

182 *f* *sf*

186 *sf*

189

193

197

201

205

209

sf

sf

ff

Red.

Red.

*) *es*! nach Originalausgabe; in beiden Eigenschriften und in Abschrift *des*!

**) *es*! in Eigenschr. (*des*! ausdrücklich verbessert in *es*!) sowie in einer eigenh. Zweitschrift; *des*! in der von Beethoven rev. Abschrift sowie in Orig.-Ausgabe.

*) *e* *b*! as in original edition; both autographs and copy give *d* *b*!

**) *e* *b*! in autogr. (*d* *b*! expressly changed to *e* *b*!) as well as in a 2^d manuscript copy; *d* *b*! in copy rev. by Beethoven as well as in orig. ed.

*) *mi* *b*! selon édition originale; dans les deux autographes et dans la copie, *ré* *b*!

**) *mi* *b*! dans l'autogr. (*ré* *b*! expressément corrigé en *mi* *b*!) ainsi que dans une copie autogr.; *ré* *b*! dans copie rev. par Beethoven et dans l'éd. orig.

5 *Adagio ma non troppo* 1

una corda.

Recitativo più adagio

molto

adagio

tutti le corde rifor- don- do una corda

dimin. - - - - -

sempre finuto

org.:

Dimin. molto meno

tutti le corde

B.M. 2/143 Op. 110

Andante (Ritornello)

org.:

Dim.:

p.:

org.:

all.:

org.:

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with complex notation, including many beamed notes and rests. The notation is dense and appears to be a transcription of a vocal or instrumental piece. The score is written in a single system across four staves. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is not clearly visible but appears to be common time (C). The notation includes many beamed notes, suggesting a fast or rhythmic passage. There are some handwritten annotations in Italian, including "ma non troppo" and "tempe presto".

ma non troppo

tempe presto

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with complex notation, including many beamed notes and rests. The notation is dense and appears to be a transcription of a vocal or instrumental piece. The score is written in a single system across four staves. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is not clearly visible but appears to be common time (C). The notation includes many beamed notes, suggesting a fast or rhythmic passage. There are some handwritten annotations in Italian, including "ma non troppo" and "tempe presto".

ma non troppo

tempe presto

Handwritten musical score on aged paper, page 3. The score is written in a system of six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The paper shows signs of wear and aging.

3

Handwritten musical score on aged paper, page 4. The score is written in a system of six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The paper shows signs of wear and aging.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *con.* and *pi.*

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *pi. mi*, *dim.*, *con.*, and *pi.*. The notation includes various musical symbols and clefs.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a system of staves, with some staves containing dense, overlapping notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *dim. p.*, *mol. cry.*, *mol. cry.*, *dim.:*, *mol. cry.*, and *dim.:*. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

Handwritten musical score on aged paper, continuing the notation from the previous page. The score includes staves with notes, rests, and dynamic markings. The notation is complex, with many notes and rests. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration. The score is written in a system of staves, with some staves containing dense, overlapping notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *dim.*, *mol.*, *cry.*, and *dim.:*. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

Handwritten musical score on page 6, featuring multiple staves with complex notation, including various clefs, key signatures, and rhythmic markings. The notation is dense and appears to be a manuscript draft.

Handwritten musical score on page 11, featuring multiple staves with complex notation, including various clefs, key signatures, and rhythmic markings. The notation is dense and appears to be a manuscript draft. The page includes the following text annotations:

- molto allargato a tempo comodo*
- meno mosso*
- P. mano sinistra*

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The notation includes various clefs, key signatures, and time signatures. The text "org. solo" is written above the first staff, and "anf. in. anf. wieder aufsteigend" is written below it. The score is heavily annotated with slurs, ties, and other musical symbols. The page number "13" is visible in the bottom right corner.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The notation includes various clefs, key signatures, and time signatures. The text "org. solo" is written above the first staff, and "anf. in. anf. wieder aufsteigend" is written below it. The score is heavily annotated with slurs, ties, and other musical symbols. The page number "13" is visible in the bottom right corner.

Handwritten musical score on page 108. The score is written on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Coco" is written on the sixth staff. The page number "108" is visible in the top right corner.

Handwritten musical score on page 109. The score is written on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page number "109" is visible in the top right corner.