

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

**WILLIAM COELHO DE OLIVEIRA**

**Abordagens interpretativas da música sinfônica de Beethoven  
sob o prisma da música antiga**

**SÃO PAULO**

**2022**

**WILLIAM COELHO DE OLIVEIRA**

**Abordagens interpretativas da música sinfônica de Beethoven  
sob o prisma da música antiga**

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/ USP)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Música da Escola de Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo para obtenção do título de  
Doutor em Artes.

**Área de concentração:** Processos de Criação Musical

**Orientador:** Prof. Dr. Mario Rodrigues Videira Junior

**SÃO PAULO**

**2022**

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

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Oliveira, William Coelho de  
Abordagens interpretativas da música sinfônica de  
Beethoven sob o prisma da música antiga / William Coelho de  
Oliveira; orientador, Mario Rodrigues Videira Junior.  
- São Paulo, 2022.  
195 p.: il.

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

1. Beethoven. 2. Sinfonia. 3. Música Antiga. 4.  
Retórica Musical. 5. Performance Musical. I. Videira  
Junior, Mario Rodrigues . II. Título.

CDD 21.ed. - 780

**Autor:** OLIVEIRA, William Coelho de

**Título:** Abordagens interpretativas da música sinfônica de Beethoven sob o prisma da música antiga

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

**Banca Examinadora**

Prof. Dr. Mario Rodrigues Videira Junior (Presidente)

Instituição: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Prof. Dr. Mario Videira, profissional e pessoa que muito admiro, pela orientação preciosa e generosa do início ao fim desta breve e desafiadora jornada. Minha gratidão à Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Monica Lucas por horas de conversa sobre música antiga, pelas inúmeras portas que abriu generosamente para mim e pela parceria em tantos projetos que transformaram minhas concepções a respeito da música do século XVIII, especialmente a de Beethoven e Haydn. Meu agradecimento aos colegas músicos que me inspiram e que generosamente doam seu som e seu tempo para que o trabalho e as concepções deste regente possam se concretizar. Agradeço à minha família (incluindo a adotiva), à Lara e aos meus amigos por acreditarem em mim e por me impulsionarem sempre com amor, respeito e admiração. Este trabalho tem as mãos e o coração de todos nós.

## RESUMO

OLIVEIRA, William Coelho de. *Abordagens interpretativas da música sinfônica de Beethoven sob o prisma da música antiga*. 2022, 196 f. Tese (Doutorado em Artes, Programa: Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O presente trabalho busca oferecer algumas contribuições ao regente que inicia seu processo de abordagem interpretativa sobre a obra sinfônica de Beethoven. Problematiza-se a visão bastante generalizada na literatura que aborda a obra do compositor enquanto precursora do romantismo na música, e não necessariamente sustentada na tradição do século XVIII. Durante todo o trabalho, procura-se contrapor tal paradigma amplamente difundido desde meados do século XIX e ainda muito presente na construção da prática interpretativa da obra sinfônica do compositor. Sob o olhar da tradição da música antiga, mais especificamente aquela representada por Haydn e Mozart, as sinfonias de Beethoven são discutidas evidenciando seus aspectos retóricos fundados nos preceitos da poética clássica. Ao mesmo tempo, procura-se evidenciar o engenhoso desenvolvimento dos procedimentos composicionais dos mestres setecentistas, vistos por Beethoven enquanto modelos a serem copiados. Por fim, a pesquisa sugere formas de evidenciar estes elementos composicionais e como eles podem ser abordados na prática interpretativa, de modo a obter um resultado mais verossímil na performance das sinfonias de Beethoven enquanto música essencialmente construída sob os preceitos da tradição do século XVIII.

**Palavras-chave:** Beethoven. Sinfonia. Música Antiga. Retórica Musical. Performance Musical.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, William Coelho de. *Performing practice approaches to Beethoven's symphonic music through the gaze of early music*. Dissertation (PhD in Arts, Program: Music) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The present research aims to offer some contributions to the conductor who begins his process of interpretive approach to Beethoven's symphonic work. The quite generalized view in the literature that approaches the composer's work as a precursor of romanticism in music, and not necessarily based on the tradition of the 18th century, is problematized. Throughout the whole thesis, an attempt is made to oppose this paradigm widely spread since the mid-19th century and still very present at the elaboration of the interpretive practice of composer's symphonic work. Under the gaze of the ancient music tradition, more specifically that represented by Haydn and Mozart, Beethoven's symphonies are discussed, highlighting their rhetorical aspects based on the precepts of classical poetics. At the same time, the research seeks to point the ingenious development of the compositional procedures of the 18th century masters, who are seen by Beethoven as models to be copied. Finally, the research proposes ways to highlight these compositional elements and how they can be approached in the interpretive practice in order to obtain a more verisimilar result in the performance of Beethoven's symphonies as a music essentially built on the precepts of the 18th century tradition.

**Keywords:** Beethoven. Symphony. Early Music. Musical Rhetoric. Musical Performance.

## LISTA DE ABREVIATURAS

Fl.	flauta
Ob.	oboé
Kl.	clarinete
Fg.	fagote
Cfg.	contrafagote
Hrn.	trompa
Trp.	trompete
Pos.	trombone
Btb.	tuba
Pk.	tímpanos
Vl.	violino
Va.	viola
Vc.	violoncelo
Kb.	contrabaixo
Op.	<i>Opus</i>
KV	Índice Köchel
Hob	Índice Hoboken



## LISTA DE FIGURAS

### Figuras

Figura 1 -	<i>Exordium</i> de <i>As bodas de Fígaro</i> , KV 492, W. A. Mozart.....	49
Figura 2 -	Tema articulado de oboé 1 que deu origem à alcunha <i>A Galinha</i> para a <i>Sinfonia n.83 em Sol menor</i> de Joseph Haydn.....	50
Figura 3 -	Beethoven. <i>Sinfonia n. 1</i> (primeiro movimento). Reiteração de <i>f</i> s.....	56
Figura 4a -	Célula rítmica padrão.....	63
Figura 4b -	Arcada pelo senso comum.....	63
Figura 5 -	Versões distintas para o último compasso da <i>Quinta Sinfonia</i> . Breitkopf à esquerda em concordância com o manuscrito de 1808 e Bärenreiter à direita.....	70
Figura 6 -	<i>Exordium da Quinta Sinfonia</i> de Beethoven e o dobramento das cordas pelos clarinetes.....	81
Figura 7 -	Reprodução da gravura <i>Retrato de Beethoven com a partitura da Missa Solemnis</i> de Karl Joseph Stieler, 1820 (Beethoven-Haus, Bonn).....	90
Figura 8 -	<i>Sinfonia n. 26</i> de Haydn (primeiro movimento). Síncope nos oboés e violinos I e II de c.1 a c.7. Repetição nos violinos em c.13-15. O procedimento é repetido inúmeras vezes como em c.45-51, c.57-64, c.80-86 e c.92-98.....	92
Figura 9 -	<i>Sinfonia n. 82</i> de Haydn (primeiro movimento). Síncope nos violinos I e II de c.25 a c31.....	93
Figura 10 -	<i>Sinfonia n.45</i> de Haydn (primeiro movimento). Síncope nos violinos II do início a c.12. Repetição em c.17-22, c.38-43, c.56-59 (violinos I), c.73-84, c.102-105 (violinos I), c.142-157, c.169-171 e c.195-198 (violinos I).....	94
Figura 11 -	<i>Sinfonia n. 82</i> de Haydn (primeiro movimento). Deslocamento do <i>battere</i> através do uso de <i>fz</i> em violinos e violas em c.157-159.....	95
Figura 12 -	<i>Sinfonia n. 45</i> de Haydn (segundo movimento). Deslocamento do <i>battere</i> através do uso de ligadura nos violinos I em c.34-41. Repetição em violinos I e II em c.44-56, c.58-68, c.90-108, c.114-117, c.140-182 (somando o restante das cordas em c.166-176).....	95
Figura 13 -	<i>Sinfonia n.45</i> de Haydn (terceiro movimento). Deslocamento do <i>battere</i> através do uso de ligadura em oboés, violinos e violas em c.7-10. Repetição em c.15-22 (violinos I) e c.31-38 (violinos e viola).....	96
Figura 14 -	<i>Sinfonia n.52</i> de Haydn (segundo movimento). Deslocamento do <i>battere</i> através do uso de <i>f subito</i> em <i>tutti</i> em c.28-30. Repetição em c.146-148.....	97
Figura 15 -	<i>Sinfonia n.52</i> de Haydn (Minueto). Deslocamento do <i>battere</i> através do uso de ligadura, <i>f subito</i> e <i>sf</i> em <i>tutti</i> durante todo o Minueto.....	97
Figura 16 -	<i>Sinfonia n. 104</i> de Haydn (Minueto). Deslocamento do <i>battere</i> por <i>sf</i> no início do movimento.....	98
Figura 17 -	<i>Sinfonia n.52</i> de Haydn (quarto movimento). Deslocamento do <i>battere</i> através do uso de ligadura e contratempo.....	99
Figura 18 -	<i>Sinfonia n. 82</i> de Haydn (primeiro movimento). Deslocamento do <i>battere</i> através da indicação de <i>fz</i> em <i>tutti</i> nos compassos 226 e 227.....	100
Figura 19 -	<i>Sinfonia n.92</i> de Haydn (segundo movimento). Deslocamento do <i>battere</i> por <i>fz</i> em c.70. Mesmo procedimento por <i>rf</i> em c.57-64 e c.101-102.....	101

Figura 20 -	<i>Sinfonia n.92</i> de Haydn (Trio). Deslocamento de <i>battere</i> por ligadura e dinâmica ( <i>diminuendo</i> ) no início do Trio (repetições também no decorrer do Trio).....	102
Figura 21 -	<i>Sinfonia n. 82</i> de Haydn (segundo movimento). Síncope somada a deslocamento do <i>battere</i> através da indicação de <i>ff</i> em oboés, fagotes, trompas, violinos II e viola de c.184 a c.191 (também flauta em c.190).....	103
Figura 22 -	<i>Sinfonia n. 6</i> de Haydn (terceiro movimento). Sugestão de nova métrica (binária) através da harmonia e das ligaduras nas madeiras de c.17 a c.20....	104
Figura 23 -	<i>Sinfonia n.104</i> de Haydn (Trio). Deslocamento métrico por ligadura e contorno melódico nos primeiros violinos de c.75-77.....	105
Figura 24 -	<i>Sinfonia n. 42</i> de Haydn (quarto movimento). Deslocamento do <i>battere</i> em violinos por contorno melódico em violinos I e II de c.133 a c.138.....	106
Figura 25 -	Diferentes abordagens de interpretação de ligaduras para trecho do primeiro movimento do <i>Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24</i> , KV 491 de W. A. Mozart.....	108
Figura 26 -	Deslocamento métrico nos oboés no primeiro movimento do <i>Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24</i> , KV 491 de W. A. Mozart.....	109
Figura 27 -	Deslocamento métrico nos oboés no primeiro movimento do <i>Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24</i> , KV 491 de W. A. Mozart.....	110
Figura 28 -	Deslocamento métrico nos oboés no primeiro movimento do <i>Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24</i> , KV 491 de W. A. Mozart.....	111
Figura 29a -	Deslocamentos métricos no terceiro movimento do <i>Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24</i> , KV 491 de W. A. Mozart.....	113
Figura 29b -	Deslocamentos métricos no terceiro movimento do <i>Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24</i> , KV 491 de W. A. Mozart.....	114
Figura 29c -	Deslocamentos métricos no terceiro movimento do <i>Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24</i> , KV 491 de W. A. Mozart.....	115
Figura 30 -	Deslocamentos métricos no terceiro movimento do <i>Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24</i> , KV 491 de W. A. Mozart.....	117
Figura 31 -	Deslocamento métrico por contratempo nos primeiros violinos no <i>exordium</i> da <i>Terceira Sinfonia de Beethoven</i> .....	118
Figura 32 -	Deslocamento métrico por contratempo nos primeiros violinos no <i>exordium</i> da <i>Sinfonia em Sol menor n.25</i> , KV 183 de Mozart.....	119
Figura 33 -	Deslocamento métrico por contratempo nos primeiros violinos na <i>Abertura da Ópera Don Giovanni</i> , KV 527 de Mozart.....	119
Figura 34 -	Deslocamento métrico. Compassos 13 a 37 do primeiro movimento da <i>Sinfonia Eroica</i> de Beethoven.....	121
Figura 35 -	Deslocamento métrico. Compassos 38 a 60 do primeiro movimento da <i>Sinfonia Eroica</i> de Beethoven.....	124
Figura 36 -	Deslocamento métrico. Compassos 444 a 464 do primeiro movimento da <i>Sinfonia Eroica</i> de Beethoven.....	125
Figura 37 -	Deslocamento métrico. Compassos 84 a 97 do primeiro movimento da <i>Sinfonia Eroica</i> de Beethoven.....	129
Figura 38 -	Deslocamento métrico. Compassos 98 a 108 do primeiro movimento da <i>Sinfonia Eroica</i> de Beethoven.....	130
Figura 39a -	Deslocamento métrico. Compassos 109 a 117 do primeiro movimento da <i>Sinfonia Eroica</i> de Beethoven.....	132

Figura 39b -	Deslocamento métrico. Compassos 118 a 137 do primeiro movimento da <i>Sinfonia Eroica</i> de Beethoven.....	133
Figura 40 -	Deslocamento métrico no trio da <i>Sinfonia n. 68</i> de Haydn.....	135
Figura 41a -	Deslocamento métrico no quarto movimento da <i>Sinfonia n. 68</i> de Haydn....	136
Figura 41b -	Deslocamento métrico no quarto movimento da <i>Sinfonia n. 68</i> de Haydn....	136
Figura 41c -	Deslocamento métrico no quarto movimento da <i>Sinfonia n. 68</i> de Haydn....	137
Figura 41d -	Deslocamento métrico no quarto movimento da <i>Sinfonia n. 68</i> de Haydn....	138
Figura 42 -	Deslocamentos métricos no primeiro movimento da <i>Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73</i> de Johannes Brahms.....	140
Figura 43 -	Deslocamentos métricos no primeiro movimento da <i>Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73</i> de Johannes Brahms.....	141
Figura 44a -	Deslocamentos métricos no segundo movimento da <i>Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73</i> de Johannes Brahms.....	143
Figura 44b -	Deslocamentos métricos no primeiro movimento da <i>Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73</i> , de Johannes Brahms.....	144
Figura 45a -	Deslocamentos métricos no primeiro movimento da <i>Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73</i> de Johannes Brahms.....	145
Figura 45b -	Deslocamentos métricos no primeiro movimento da <i>Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73</i> , de Johannes Brahms.....	146
Figura 46a -	Deslocamentos métricos no primeiro movimento da <i>Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73</i> , de Johannes Brahms.....	146
Figura 46b -	Deslocamentos métricos no primeiro movimento da <i>Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73</i> , de Johannes Brahms.....	147
Figura 46c -	Deslocamentos métricos no primeiro movimento da <i>Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73</i> , de Johannes Brahms.....	148
Figura 47a -	Deslocamentos métricos no primeiro movimento da <i>Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73</i> , de Johannes Brahms.....	149
Figura 47b -	Deslocamentos métricos no primeiro movimento da <i>Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73</i> , de Johannes Brahms.....	149
Figura 48a -	Deslocamentos métricos no primeiro movimento da <i>Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73</i> , de Johannes Brahms.....	150
Figura 48b -	Deslocamentos métricos no primeiro movimento da <i>Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73</i> , de Johannes Brahms.....	151
Figura 48c -	Deslocamentos métricos no primeiro movimento da <i>Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73</i> , de Johannes Brahms.....	152
Figura 49 -	<i>Exordium</i> da Marcha Fúnebre da <i>Sinfonia Eroica</i> de Beethoven.....	162
Figura 50 -	<i>Sinfonia Eroica</i> de Beethoven (segundo movimento, Marcha Fúnebre).....	163
Figura 51 -	Notas ornamentais em duas sonatas de Beethoven.....	164
Figura 52 -	Ataque do arpejo nos primeiros violinos. <i>Sinfonia Eroica, Finale</i> .....	165
Figura 53 -	Relação entre andamento e caráter em <i>Tratado sobre os princípios fundamentais de se tocar violino</i> , 1756 de Leopold Mozart.....	169
Figura 54 -	Relação entre andamentos, sentimentos e estilos de execução em <i>Musikalisches Lexikon</i> .....	170
Figura 55 -	<i>Sinfonia n. 5</i> , 4º movimento, compassos 382 a 385, violinos II e violas em figuração desafiadora para o andamento indicado.....	177
Figura 56 -	<i>Sinfonia n.6</i> , 3º movimento, compasso 167, violinos em figuração desafiadora para o andamento indicado.....	178

Figura 57 -	<i>Sinfonia n.6</i> , 4º movimento, compasso 21, violoncelos e contrabaixos em figuração ágil simulando a tempestade.....	179
Figura 58 -	Parte de tímpanos em destaque (colcheias) no último movimento da <i>Oitava Sinfonia</i> de Beethoven.....	180
Figura 59 -	a. Metrônomo n.7 da coleção de Tony Bingham, fabricado em Paris c.1816. b. Representação da patente inglesa de 1815.....	183
Figura 60 -	Tempos em <i>O Cravo Bem-Temperado</i> , Livro I: pianistas comparados a músicos em instrumentos históricos.....	185
Figura 61 -	Velocidades de gravações de <i>Ach, mein Sinn</i> da Paixão Segundo São João [J. S. Bach].....	185
Figura 62 -	Gravações analisadas em Martin-Castro (2020).....	186
Figura 63 -	Distribuição de diferença de andamento entre as escolhas de andamento dos maestros e as marcações.....	187

## LISTA DE TABELAS

### Tabelas

Tabela 1	Diferenças na performance das obras de Mozart entre interpretações históricas e interpretações românticas.....	44
Tabela 2a	Deslocamentos de acentuação métrica no movimento I da <i>Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 73</i> , de Johannes Brahms.....	153
Tabela 2b	Deslocamentos de acentuação métrica no movimento II da <i>Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 73</i> , de Johannes Brahms.....	154
Tabela 2c	Deslocamentos de acentuação métrica no movimento III da <i>Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 73</i> , de Johannes Brahm.....	155
Tabela 2d	Deslocamentos de acentuação métrica no movimento IV da <i>Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 73</i> , de Johannes Brahms.....	155
Tabela 3a	Deslocamentos de acentuação métrica no movimento I da <i>Sinfonia n. 3 em Mi bemol maior, Op. 21</i> , de Beethoven.....	157
Tabela 3b	Deslocamentos de acentuação métrica no movimento II da <i>Sinfonia n. 3 em Mi bemol maior, Op. 21</i> , de Beethoven.....	158
Tabela 3c	Deslocamentos de acentuação métrica no movimento III da <i>Sinfonia n. 3 em Mi bemol maior, Op. 21</i> , de Beethoven.....	158
Tabela 3d	Deslocamentos de acentuação métrica no movimento IV da <i>Sinfonia n. 3 em Mi bemol maior, Op. 21</i> , de Beethoven.....	159
Tabela 4	Relação entre fórmula de compasso e andamento nas sinfonias de Beethoven.....	173

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
2	<b>CONCEITOS-CHAVE PARA A PERFORMANCE DA MÚSICA ANTIGA</b> .....	18
2.1	<i>AUCTORITAS</i> : OS MODELOS DE BEETHOVEN.....	19
2.2	ASPECTOS ESTILÍSTICOS DA MÚSICA DE BEETHOVEN.....	21
2.2.1	<b>Biografias e a crítica romantizada</b> .....	22
2.3	INTERPRETAÇÃO “HISTORICAMENTE INFORMADA”.....	25
2.4	BEETHOVEN, A SONATA E O DISCURSO RETÓRICO.....	26
2.4.1	<i>Inventio</i> .....	28
2.4.2	<i>Dispositio</i> .....	29
2.4.3	<i>Elocutio</i> .....	32
3	<b>A PRÁTICA DA MÚSICA ANTIGA NA ORQUESTRA</b> .....	35
3.1	HERANÇA ANACRÔNICA.....	35
3.2	HERANÇA CONTEXTUALIZADA.....	39
3.3	UTILIZAÇÃO DOS INSTRUMENTOS HISTÓRICOS.....	40
3.3.1	<b>Reconstrução da sonoridade</b> .....	42
3.3.2	<b>Acentuação e articulação nas orquestras históricas e modernas</b> .....	55
3.4	FIDELIDADE AO TEXTO.....	57
3.4.1	<b>Dinâmicas no século XVIII</b> .....	61
3.4.2	<b>Expertise técnica e domínio do estilo</b> .....	63
3.4.3	<b>Manuscritos, fontes primárias, edições de estreias (partituras e partes de orquestra), edições publicadas e edições <i>Urtext</i></b> .....	66
3.5	VIBRATO.....	74
3.6	GRAVAÇÕES.....	77
4	<b>POÉTICA MUSICAL DE BEETHOVEN: elementos essenciais</b> .....	82
4.1	ARTICULAÇÕES: NOTAÇÃO, INTERPRETAÇÃO E REALIZAÇÃO DE LIGADURAS E ACENTOS.....	83
4.2	ACENTUAÇÃO AGÓGICA EM BEETHOVEN.....	87
4.3	DESLOCAMENTOS DE ACENTUAÇÃO MÉTRICA COMO FERRAMENTA DE EXPRESSÃO DE ENGENHO.....	88
4.4	ORNAMENTAÇÃO.....	159
4.5	FÓRMULAS DE COMPASSO, ANDAMENTOS E MARCAÇÕES METRONÔMICAS.....	168
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	188
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	190



## 1 INTRODUÇÃO

Ao destacar elementos estruturais do discurso retórico na obra sinfônica de Beethoven, muitas vezes subvalorizados por diversos regentes enquanto intérpretes, este trabalho pretende destacar aspectos relativos à performance que poderiam, então, associar de maneira mais consistente sua obra à linguagem musical herdada dos mestres da segunda metade do século XVIII e, por conseguinte, enfraquecer, mesmo que de forma sutil, os tantos elos que a acorrentaram ao estilo romântico nos últimos dois séculos. A música de Beethoven sempre foi, antes de mais nada, a que melhor explorou e desenvolveu os recursos poético-musicais e retóricos empregados por seus antecessores Mozart e Haydn, especialmente este último, inúmeras vezes modelo de engenho e discurso para Beethoven.

O estilo romântico do início do século XIX influenciou uma vasta geração, não só de escritores literários, mas também de críticos e biógrafos musicais. A fortuna crítica musical do referido período, já embebida e disseminadora do estilo romântico em voga na literatura, delineia Beethoven como modelo ideal do gênio romântico na música, mestre do *pathos* e da expressão de seus próprios sentimentos. O romantismo, tão marcado pela supervalorização da individualidade e do eu-lírico, encontra a figura genial que a representaria agora também na música, e uma vasta coleção de críticas e bibliografias foram – e ainda continuam sendo – escritas sobre o “gênio de Bonn<sup>1</sup>”.

O contato de intérpretes, incluindo regentes, com este material acabou por gerar, ao longo dos últimos dois séculos, uma visão sobre a obra beethoveniana cerceada quase que exclusivamente pelas concepções do romantismo, trazendo, desta forma, diversas limitações e escolhas de caráter questionáveis na interpretação da música de Beethoven. Não raro podemos encontrar o compositor classificado como o primeiro romântico, ou o precursor da linguagem musical romântica que então surgia junto à aurora do novo século XIX. Sabe-se que Beethoven trouxe inovações em diversos aspectos da linguagem musical, inovações que, até então, não haviam sido ousadas – pelo menos não a tais extremos – pelos compositores que o antecederam. Todavia sua obra pode – e talvez deva – ser englobada pelo que posteriormente denominou-se Período Clássico.

---

<sup>1</sup> Ainda hoje é raro encontrar textos de notas de programa ou mesmo de postagens em redes sociais que não utilizem o termo “gênio de Bonn” para referenciar Beethoven quando alguma de suas obras compõe o repertório sobre o qual se discorre no texto.



A maioria das gravações da obra sinfônica de Beethoven – mesmo após as célebres “Performances Historicamente Informadas<sup>2</sup>” que datam das décadas de 70 e 80 – até hoje se mostram fortemente influenciadas por uma prática interpretativa romântica do texto musical. Essa abordagem interpretativa ainda influencia a maioria dos intérpretes, em especial os regentes, mesmo que isso aconteça em nível mais inconsciente. Essas tradições de interpretação são perpetuadas e passadas adiante, seja através de gravações e concertos, seja em cursos de análise das sinfonias de Beethoven, especialmente em aulas e *masterclasses* de regência em festivais, e dentro do ambiente acadêmico, seja na graduação ou na pós-graduação. Os jovens regentes, no intuito de seguir o modelo de seus mestres – curiosamente, uma tradição comum no século XVIII – acabam por repeti-los sistematicamente sem refletir a respeito dos motivos que levaram àquelas decisões. Até hoje imitam-se as interpretações de regentes-intérpretes mundialmente renomados como Herbert von Karajan, Claudio Abbado, Sergiu Celibidache, entre muitos outros.

Destarte, trabalhos como os de Brown (1999), Rosenblum (1988), Bonds (2006), Haynes e Burgess (2016), Lawson (1999) e Donington (1963), todos sobre práticas interpretativas baseadas nos tratados do século XVIII, bem como os próprios tratados que eles mencionam, são indispensáveis para se pensar a música de Beethoven no contexto das práticas interpretativas de seu tempo. A interpretação das obras de Beethoven, quando baseada na leitura destas obras, dá-se então de maneira hermenêutica e abre caminhos para que se possa contestar a tradição interpretativa. Assim, muitas vezes a música de Beethoven consegue se livrar das tantas camadas de tinta impregnadas por gerações de músicos filhos das perspectivas românticas – e romantizadas – sobre a interpretação de sua obra.

No Brasil, o número de trabalhos científicos a respeito da interpretação da música antiga – fundamentada na tratadística do período em questão – antes incipientes, vem crescendo substancialmente através de trabalhos como os de Lucas (2008), Carpena (2012), Held (2021), Ribeiro (2020), Faglioni (2021), Paoliello (2011), entre outros. A produção de gravações brasileiras, em mídias físicas ou mesmo online, realizadas por músicos especialistas em música antiga, seja em formações orquestrais ou em grupos de menor porte, ainda é pequena e carece de incentivos e apoio por parte das políticas públicas, apesar do esforço admirável dos

---

<sup>2</sup> O movimento da *Performance Historicamente Informada* (do inglês *HIP: Historically Informed Performance*) ou mesmo o que entendemos como performance da “música antiga” é bastante anterior aos anos 70 e 80, quando o movimento se popularizou especialmente com Gustav Leonhardt e Nikolaus Harnoncourt. Sobre a etnografia do referido movimento e suas origens, sugerimos a leitura da tese de doutorado de Mimi Mitchell, intitulada *The revival of the Baroque violin* (2019).

pesquisadores que se empenham em realizar concertos e gravações nas quais suas pesquisas e propostas interpretativas se materializem de forma prática e voltada para a sociedade.

Por fim, este trabalho pretende, através de elementos musicais encontrados na obra sinfônica de Beethoven, bem como através da análise crítica da bibliografia sobre sua obra e da tratadística da época, demonstrar que, antes de ser o precursor do romantismo, o compositor foi aquele que mais conseguiu expandir as fronteiras do estilo clássico, superando seu próprio mestre Haydn<sup>3</sup> que, à sua época, já havia expandido o discurso das sinfonias. Longe de desejar contrariar ou desprezar a relevância da obra de Beethoven para a música que posteriormente veio a denominar-se romântica, o que este trabalho pretende é contribuir, junto a outros trabalhos aqui mencionados, com um olhar diverso daquele sobre o qual a obra beethoveniana tem sido largamente analisada e interpretada desde o período romântico até os dias de hoje. As lentes oculares deste trabalho focalizam seu objeto de estudo, as sinfonias de Beethoven, através da ótica da música antiga, ou seja, à luz dos preceitos, dos procedimentos e da tratadística do tempo sobre a qual foi escrita.

Assim, com esta produção acadêmica voltada à performance musical, tenciona-se oferecer aos jovens regentes um estudo mais aprofundado sobre o contexto estilístico e interpretativo das obras de Beethoven, fundamentado em elementos estritamente musicais e retóricos do discurso, fugindo da tendência analítica generalizada de se entender sua obra baseando-se, sobretudo, nas perspectivas estritamente formais e harmônicas, ou ainda nos aspectos políticos e biográficos que às vezes – e talvez na maior parte delas – não se refletem em sua música.

---

<sup>3</sup> Em 1792 em Bonn, Haydn conhece algumas obras do jovem Beethoven e o convida a Viena para tomar aulas consigo. Beethoven estudou com Haydn durante dois anos, até a partida do mestre para a Inglaterra em 1794. Quando Haydn volta a Viena eles rompem relações e Beethoven chega a recusar reconhecê-lo como mestre.

## 2 CONCEITOS-CHAVE PARA A PERFORMANCE DA MÚSICA ANTIGA

O estilo romântico nascido na transição dos séculos XVIII e XIX e representado por poetas e filósofos como Schiller, Goethe e Hegel, transformou a maneira como os músicos, em especial os compositores, são vistos enquanto artistas. Até o final do século XVIII o artista era tido como um artífice, ou seja, um técnico altamente treinado e conhecedor das preceptivas da tradição de seu tempo, bem como da retórica aristotélica. Com a chegada de novos ideais que regeriam todas as artes a partir do século XIX, o artista passa a figurar como o gênio que, através da inspiração e da tradução de sua sensibilidade própria, expressa sua individualidade de forma livre e desamarrada de qualquer tradição ou estilo.

Ao discutir sobre a criação do gênio na origem do romantismo alemão, Andrade (2009, p. 113) cita a visão de Hegel sobre as produções de Goethe e Schiller e demonstra como a figura do gênio rompe com a prática de imitação dos modelos do passado.

Em seus cursos de estética, Hegel afirma que, antes dele, no fim do século XVIII, surgira a “época do assim chamado período do gênio, período que foi instituído pelas primeiras produções poéticas de Goethe e, então, pelas de Schiller”. Referindo-se ao momento em que os dois escritores, ainda jovens, participaram do pré-romantismo alemão, Hegel os destacava como figuras de proa do que então nascia: a estética do gênio. Por esta palavra, ele buscava denotar a quebra com a obediência às ordens classicistas para a arte. Em seu lugar estava, agora, a liberdade da criação, que se encarnava em obras como o *Götz von Berlichingen*, de Goethe, e *Os salteadores*, de Schiller, nas quais as normas tradicionais de composição eram desrespeitadas. Segundo Hegel, as “regras práticas foram então na Alemanha violentamente descartadas”, sendo que “o direito do gênio, as suas obras e os efeitos delas foram afirmados contra as pretensões presunçosas daquelas legislações e vastas torrentes de teorias” (ANDRADE, 2009, p. 113).

Na introdução da famosa tradução de Bocage para *Metamorfoses* de Ovídio, João Angelo Oliva Neto define “imitação” de maneira elucidativa e a compara com a perspectiva que o Romantismo do século XIX tem da acepção.

A imitação deve ser aqui entendida no sentido aristotélico-horaciano de composição-imitativa. Na Antiguidade e depois disso, entre o Renascimento e o Romantismo exclusive, ou seja, durante os períodos que se deixavam influir pela Antiguidade greco-latina [...], a imitação, a despeito do sentido que lhe damos hoje, respondia pela composição de novos textos. À composição de novos textos os românticos do século XIX e nós até hoje, românticos ainda ou meio romantizados, a incensar a originalidade, por entendê-la como o genial engendramento a partir do nada e de ninguém, por tomá-la como absoluto ineditismo, nós a chamamos “criação”. Mas no século XVIII, a instância da imitação não excluía – antes pressupunha – um caráter de novidade, relativa aos lugares-comuns e práticas tradicionais do gênero em que se inseria o novo texto. Esse sentido de imitação, que necessariamente elege modelos, é

que fundamenta, por bem ou por mal, o conceito paradigmático de “clássico” e o Classicismo (NETO *in* OVIDIO, 2000).

Sobre a definição do gênio romântico e o modo como este desenvolve sua criatividade no século XIX, falaremos adiante no capítulo *Biografias e a crítica romantizada*. Então será possível vislumbrar sobre como o músico-artífice do século XVIII deu lugar ao gênio inspirado do novo século.

## 2.1 AUCTORITAS: OS MODELOS DE BEETHOVEN

Como herdeiro de toda a tradição musical germânica, acumulada especialmente por Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart, mestres do século XVIII e modelos que Beethoven procurou imitar, o compositor construiu todo seu conhecimento do estilo da música do século XVIII, bem como do estilo de seus mestres e da retórica musical. Em *A Geração Romântica*, Charles Rosen pontua a importância de Bach para Mozart e destaca como o representante do chamado “barroco tardio” foi literalmente copiado por Beethoven.

[...] por volta da década de 1780, enquanto Mozart estava profundamente influenciado por Bach, Beethoven era introduzido ao *Cravo Bem-temperado*. Graças às cópias manuscritas de sua obra, muito anteriores às publicações sistemáticas que se iniciaram em 1800, Bach se tornou um compositor de peças para teclado bastante conhecido dos músicos europeus (ROSEN, 1995, p. 33).

Assim como Beethoven, Mozart não renovou o estilo de seu tempo, como afirma Harnoncourt:

Mozart, ao contrário de Wagner e Monteverdi, não foi um inovador de sua arte; ele nada precisava renovar na música, pois encontrou na linguagem sonora de sua época toda as possibilidades de dizer e exprimir o que desejava. Tudo aquilo que acreditamos reconhecer como tipicamente “mozartiano” pode ser encontrado nas obras de seus contemporâneos. [...] sem nada inventar que fosse inaudito e sem empregar técnicas musicais inéditas, ele conseguiu dar à música uma profundidade inigualável, utilizando exatamente os mesmos meios que seus contemporâneos (HARNONCOURT, 1993, p. 101).

Beethoven também conhecia profundamente a obra de Carl Philipp Emanuel Bach e seu *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar o teclado) de 1762, através de seu primeiro professor Gotlob Neefe, como aponta Sandra Rosenblum em *Performance practices in classic piano music* (1988, p. 250). Held (2021) mostra como a imitação dos mestres do passado, modelos a serem seguidos e mesmo superados, era um processo esperado no caminho de aperfeiçoamento do gosto:

O viés da emulação, ou imitação com vistas a superar modelos, configura, finalmente, outro caminho para o aperfeiçoamento do gosto. [...] Diferentemente da inveja – para o filósofo [Aristóteles], um sentimento desprezível, na medida em que aquele que a possui deseja impedir a conquista alheia – a emulação é conveniente e equilibrada, desejada por boas pessoas, com grandeza de alma (HELD, 2021, p. 42).

O autor ainda demonstra que no processo de imitação, a superação da autoridade é algo não apenas importante, mas desejável: “Posto isto, imitar não se refere a uma cópia, mas sim à aprendizagem e ao exercício de tratar a técnica de autores antigos com o fim de gerar algo novo” (HELD, 2021, p. 42). Para Beethoven, as figuras de Bach, Mozart e especialmente Haydn, representaram a *auctoritas* que deveria ser emulada por ele, para que pudesse, assim, superar os mestres do passado e chegar aonde estes não ousaram ou puderam. De fato, como será possível perceber através dos processos criativos e do discurso musical de suas sinfonias, Beethoven foi exitoso neste processo.

A respeito da poética musical, na qual Beethoven viria a se revelar um exímio “orador”, ao modelo de Bach, podemos destacar a relevância da eloquência retórica, em especial na qualidade de mover os afetos do ouvinte, como demonstra Monica Lucas em seu artigo *Alguns aspectos da execução da música para sopros do classicismo alemão e vienense*. Segundo ela “na poética musical dos séculos XVII e XVIII, a música é definida como um discurso retórico cuja matéria são as afecções humanas, codificadas numa teoria dos afetos, *Affektenlehre*” (LUCAS, 2007, p. 3-4).

A autora ainda traz trechos de dois dos principais teóricos musicais – e também compositores e intérpretes – do século XVIII: Johann Joachim Quantz com seu *Versuch einer Anleitung die flöte traversière zu spielen* (Ensaio sobre um método para tocar a flauta transversal), de 1752; e Johann Mattheson em *Der vollkommene Capellmeister* (O mestre de capela perfeito), de 1739.

A execução musical deve ser comparada com a fala de um orador. O orador e o músico têm como objetivo comum preparar e apresentar sua produção para se tornarem mestres dos corações de seus ouvintes, incitando ou acalmando suas paixões e transportando-os a um sentimento ou a outro. Portanto, é uma vantagem para ambos, se cada um tem conhecimento do trabalho do outro (QUANTZ, 1752 apud LUCAS, 2007, p. 3-4).

Já que a música instrumental não é outra coisa que uma linguagem de sons ou um discurso musical, sua intenção deve dirigir-se para um determinado movimento de alma, que, para mover, deve levar em consideração a ênfase nos intervalos, a divisão sensata das frases, o desenvolvimento adequado, etc. (MATTHESON, 1739 apud LUCAS, 2007, p. 4).

## 2.2 ASPECTOS ESTILÍSTICOS DA MÚSICA DE BEETHOVEN

Não raro um aluno de música ouvindo orientações de seu professor, ou de um grande intérprete que fala de seu repertório ou que discursa sobre seu compositor predileto, de imediato depara-se com leituras muito subjetivas e que, por mais que se tente explicar, não encontram justificativas no texto musical, muitos menos nos tratados musicais, literatura e críticas da época do compositor. Decisões arbitrárias, como mudanças agógicas, alterações de andamentos ou, por vezes, até rítmicas, são incentivadas e reproduzidas. Tais decisões baseiam-se na maioria das vezes na subjetividade do intérprete, na maneira como ele entende a “intenção” do compositor, chegando a expressar o que este compositor estaria sentindo naquele momento.

Tolher a liberdade expressiva e interpretativa de um músico é tirar dele algo importante e talvez essencial de seu ofício: a própria interpretação. Todavia, este elemento não deve vir antes ou se sobrepor ao estudo do material composicional, das características estilísticas do momento histórico sob às quais foi escrita. Como mostra Lawson (1999, p. 166), muitos intérpretes creem que não há nada que entender, já que a música se dirige diretamente aos nossos sentimentos. O autor ainda continua afirmando que o resultado é que estes intérpretes acabam retratando unicamente os componentes puramente estéticos e emocionais da música, ignorando o resto de seu conteúdo. Podemos ir ainda mais longe se considerarmos que estes componentes seriam ainda muito valiosos se fossem seguramente advindos do compositor, mas, pelo contrário, estão ligados exclusivamente à interpretação pessoal deste ou daquele executante.

Colin Lawson em *The historical performance of music* (1999, p. 165) comenta a respeito dos maneirismos musicais exagerados que intérpretes do final do século XX haviam adquirido. Ele refere-se a *rubati* extremamente alargados em finais de frase, acentuações exageradas, dinâmicas extremadas, entre outros. Da mesma forma, as decisões das quais estávamos tratando anteriormente – a tradição proveniente das gravações de regentes mundialmente renomados – podem, da mesma forma, entrar no elenco destes mesmos maneirismos. Todavia, aqui o maneirismo não se origina no exagero da interpretação de um signo ou indicação (*rit.*, *ff*, *adagio*, etc.), mas na própria criação de um signo ou indicação inicialmente inexistente no texto deixado pelo compositor.

### 2.2.1 Biografias e a crítica romantizada

Um dos críticos de Beethoven que talvez melhor representa o estilo romântico é E. T. A. Hoffmann (1776-1822). Sua resenha *O Melófono* sobre a *Quinta Sinfonia* de Beethoven é um de seus escritos que traduz de maneira evidente este estilo e que coloca Beethoven como figura prototípica do Romantismo através da música instrumental. Segundo ele, a *Quinta Sinfonia* é então a obra beethoveniana que revela “aquele romantismo mais do que qualquer outra de suas obras”. Na resenha ele também chega a imbuir todo o primeiro movimento da referida sinfonia de um “anseio apreensivo e inquieto” (HOFFMANN, 2016, p. 23-27).

Haydn e Mozart, os criadores da nova música instrumental, foram os primeiros a nos mostrar a arte em toda a sua glória; quem a contemplou com um amor pleno e penetrou na sua essência mais íntima foi – Beethoven. As composições instrumentais desses três mestres respiram um mesmo espírito romântico, o qual está justamente na mesma compreensão íntima da essência característica da arte; o caráter de suas composições, contudo, diferencia-se consideravelmente. [...] reconhecemos as sombras gigantescas que se agitam como ondas e nos circundam, cada vez mais perto, e aniquilam tudo em nós, exceto a dor do anseio infinito, na qual todo prazer, que se eleva rapidamente em sons jubilosos, diminui e submerge. [...] A música de Beethoven faz uso do terror, do temor, do horror, da dor, e suscita aquele anseio infinito, que é a essência do romantismo. Beethoven é um compositor puramente romântico (e, justamente por isso, um compositor verdadeiramente musical) (HOFFMANN, 2016, p. 21-23).

O crítico ainda descreve a música de Haydn como “uma vida plena de amor, plena de bem-aventurança, tal como antes do pecado original, numa juventude eterna; nenhum sofrimento, nenhuma dor; apenas um doce e melancólico desejo pela figura amada [...]” (HOFFMANN, 2016, p. 22). Ele também faz referência à música de Mozart e, neste caso, vale ressaltar a inequívoca comparação à música de Beethoven ao afirmar que a música do primeiro não possui um dos elementos da música do segundo, como podemos observar nesse excerto:

Mozart nos conduz às profundezas do reino dos espíritos (*Geisterreich*). O temor (*Furcht*) nos cerca: **mas sem martírio**, ele é antes pressentimento do infinito (*Ahnung des Unendlichen*). Amor e melancolia ressoam em vozes benévolas [...] (HOFFMANN, 2016, p. 22).

Hoffmann (2016, p. 55), consciente de seu posicionamento romântico, procura encontrar na música de Beethoven elementos que justifiquem e a classifiquem estilisticamente como essencialmente romântica, conforme observamos nesta afirmação: “a música de Beethoven impulsiona a alavanca do medo, do pavor, do estupor, da dor, e desperta precisamente aquele anseio infinito que é a essência do Romantismo”. Com o intuito de rebater

a crítica da “multidão” (os ouvintes da música de Beethoven) às obras do compositor tidas como “produtos de um gênio que, sem se preocupar com a forma e a escolha das ideias, abandona-se às ardentes e súbitas inspirações de sua imaginação”, Hoffmann defende que Beethoven tem total clareza de consciência de suas ideias musicais.

Marcio Suzuki, no ensaio da tradução da resenha de Hoffmann, analogamente tenta conciliar contradições a respeito da essência romântica e as habilidades composicionais do compositor:

Hoffmann foi talvez o primeiro a transformar Beethoven num autor romântico. Como conciliar então as afirmações um tanto contraditórias sobre a essência romântica infinita da música e esse enaltecimento clássico da maestria técnica? O que torna possível uma conciliação desses elementos aparentemente antagônicos é uma noção preciosa para o romantismo: o autor da Quinta Sinfonia pôde trabalhar com todo o material sonoro empregado em sua composição porque sabe separar “o seu Eu do reino interno dos sons, legislando sobre eles como um senhor absoluto” (SUZUKI in HOFFMANN, 2016, p. 40).

Em *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão* de 2009, Mario Videira desenha de que modo se configura a representação do gênio em Beethoven através diversas críticas realizadas (muitas delas no *Allgemeine musikalische Zeitung*) à sua *Quinta Sinfonia*: “os críticos musicais contemporâneos a Hoffmann consideravam as obras de Beethoven, em geral, segundo dois pontos de vista principais: ou como resultado apenas do controle racional do compositor (em detrimento da espontaneidade criativa), ou então, como resultado da fantasia irracional do gênio e da ausência de regras” (VIDEIRA, 2009, p. 160).

Oliveira (2019, p. 54-55) evoca os filósofos Hegel, Feige e Dahlhaus para demonstrar que, associada à imaginação criadora e à reflexão elevada de Hoffmann, também faria parte do processo da genialidade o artesanato musical. No trabalho de Oliveira, a autora traz a interessante reflexão de Franz Liszt (1811-1886) a respeito dos tipos de envolvimento dos compositores com a música e expressa de maneira interessante o pensamento romântico na música do século XIX.

Por seu lado, Liszt fala de três categorias de envolvimento com a música: o fabricante de som, o mero músico e o poeta entre os compositores. O primeiro dele é aquele preso às tradições e que, por isso, é incapaz de desenvolver as tradições recebidas e de criar algo novo. O segundo chega a criar combinações “incomuns”, “ousadas” e “complicadas”. Contudo, como ele não fala aos homens de suas dores e alegrias, nem de sua renúncia e desejo, ele permanece indiferente ao interesse das massas (LISZT, 1882 [1855], p. 48-49). Como critica Hegel, sua música é vazia. Por fim, apenas o poeta sinfônico seria capaz de chegar à “livre expansão do pensamento e estender os limites de sua arte (OLIVEIRA, 2019, p. 54).



Videira traz a visão de George Grove (1820-1900), editor do aclamado dicionário musical Grove, sobre a *Quinta Sinfonia* de Beethoven:

Segundo o crítico George Grove, a *Quinta Sinfonia* foi frequentemente caracterizada “como se fosse um milagre da irregularidade”, como se Beethoven “tivesse abandonado as regras ordinárias que regulam a construção de uma peça musical” e colocado no papel a primeira coisa que vinha a sua mente. [...] essas caracterizações da música de Beethoven parecem ser tributárias de uma certa concepção de gênio como puro dom da natureza e frequentemente desprovido de gosto (VIDEIRA, 2009, p. 162).

Richard Wagner anula qualquer possibilidade de vinculação do gênio beethoveniano a uma origem racional ou formativa: “Vimos que deveríamos excluir qualquer hipótese de um conhecimento racional que tivesse orientado a formação de seu impulso artístico. Devemos, portanto, considerar unicamente a força viril de seu caráter, cuja influência sobre o desenvolvimento do gênio interno do mestre já tivemos anteriormente a oportunidade de assinalar” (WAGNER, 2010 [1870], p. 46).

Mas talvez a melhor representação da concepção de gênio que explicaria as atribuições feitas à obra de Beethoven no século XIX seja o verbete da *Encyclopédie*:

O gosto está frequentemente separado do *gênio*. O *gênio* é um puro dom da natureza; o que ele produz é obra de um momento; o gosto é obra do estudo e do tempo; ele se atém ao conhecimento de uma grande quantidade de regras estabelecidas ou supostas; ele produz belezas que são apenas de convenção. Para que uma coisa seja bela segundo as regras do gosto, é preciso que ela seja elegante, acabada, trabalhada, sem o parecer: para ser do *gênio*, é preciso que ela seja algumas vezes descuidada; que ela tenha um ar irregular, escarpado, selvagem. [...] As regras e as leis do gosto forneceriam entraves ao *gênio*; ele as quebra para voar ao sublime, ao patético, ao grande. [...] Enfim, a força e a abundância, uma certa rudeza, a irregularidade, o sublime, o patético: eis o caráter do *gênio* nas artes (In: DIDEROT, 1994, p. 11-12 apud VIDEIRA, 2009, p. 162).

É curioso notar como o processo de emulação e vinculação às tradições e a associação ao gosto, práticas inerentes ao fazer musical dos compositores do século XVIII, como veremos mais adiante, passam a ser vistos pela crítica do século XIX como algo limitante e indesejável em favor da figura do gênio. A mesma corrente de pensamento ainda deixa evidente como o procedimento de imitação das autoridades seria prejudicial, sob o prisma dessa nova corrente filosófico-musical, à própria capacidade do discurso retórico de mover os afetos do ouvinte, ou minimamente representar suas “dores e alegrias”.

Mas mesmo os filósofos românticos do século XIX e parte dos críticos musicais sabiam que a figura do gênio não se sustentava apenas através da inspiração, pois esta necessita a reflexão e também o trabalho artesanal. Videira (2010, p. 100) deixa claro que para Hoffmann,

o gênio em Beethoven é fruto da união entre a imaginação criadora e a reflexão elevada. Segundo Videira, Hoffmann vai contra essa corrente de concepção do gênio, como a apresentada na enciclopédia de Grove: “A teoria de gênio de Hoffmann considera a reflexão (*Besonnenheit*) e o estudo aprofundado da técnica como elementos inseparáveis da genialidade” (VIDEIRA, 2009, p. 163).

Outra corrente de pensamento, que se associa diretamente à interpretação, nascida durante o século XIX e que perdura até os dias de hoje, é a vinculação dos aspectos biográficos de um compositor à sua obra. Conforme apontam Lucas e Monteiro (2020, p. 2), é extenso o número de livros, artigos e pesquisas de modo geral que analisam Beethoven sob o prisma de seu posicionamento político e, especialmente, de sua biografia<sup>4</sup>, todos com teor fortemente carregado pela linguagem e pelos conceitos estéticos do romantismo.

Nos estudos já produzidos sobre o compositor, encontram-se reflexões sobre seus posicionamentos políticos, relações com os ideais napoleônicos, opiniões no domínio da Estética e dos ideais filosóficos do Romantismo, emancipação do artista dos moldes sociais de patronagem aristocrática, acompanhados da ideia de artista como gênio criativo. Um aspecto muito explorado é aquele que discute sua produção à luz de sua biografia, especialmente da progressiva surdez que o acometeu e que já era total quando compôs algumas de suas maiores obras. Estes elementos têm gerado muitas camadas de compreensão e de abordagem do seu legado, de cunho político, psicológico, social, entre muitas outras (LUCAS e MONTEIRO, 2020, p. 2).

Os autores ainda trazem apontamentos importantes de Marc Evan Bonds (2020) sobre a vinculação da biografia de Beethoven à sua música e como esse vínculo é anacrônico por ter se tornado uma tendência somente a partir da morte do compositor (no ano de 1827) e, ainda, que a prática comum de se entender música como “uma espécie de biografia sonora” do compositor inicia-se apenas a partir de 1830.

### 2.3 INTERPRETAÇÃO “HISTORICAMENTE INFORMADA”

Colin Lawson (1999, p. 165) aponta que o intérprete não pode estar sujeito aos mesmos níveis de responsabilidade que exigimos acertadamente de qualquer estudioso (referindo-se aqui aos musicólogos). Segundo ele, somente os musicólogos teriam o fôlego para estudos profundos em níveis que colocariam obstáculos arbitrários no caminho do intérprete, frustrando o objetivo da interpretação. Passadas duas décadas, o que podemos seguramente observar hoje é que é cada vez maior o número de intérpretes da música antiga que se dedicam ao estudo

---

<sup>4</sup> Talvez o autor mais conhecido a fazê-lo seja Romain Rolland (1959, 1960, 1975).

aprofundado da música em seu contexto retórico e estilístico – em alguns casos, até mesmo com grande destaque no cenário acadêmico.

O embasamento histórico através do contato com tratados musicais e críticas da época é parte tão importante do trabalho desses novos intérpretes quanto o próprio desenvolvimento e manutenção da técnica ao instrumento: seja ao violino, à voz ou à regência. O intuito, longe de tentar restituir a sonoridade da época, é interpretar de maneira mais fidedigna possível todo o arcabouço gramatical do compositor partindo da fonte primária e de suas complementações encontradas nos documentos que descrevem as práticas históricas do período.

Diversos intérpretes alegam ser impossível recuperar a sonoridade da época. Para elucidar uma contraposição a tal afirmação, podemos recorrer a uma analogia proposta por Margaret Bent: “Como acontece com as línguas mortas, estas gramáticas são recuperáveis, permitindo-nos entender a literatura escrita, saber muito sobre como se interpretavam ou pronunciavam, mesmo sem saber como soavam realmente” (BENT, 1997, p. 567).

Tarling (2001) aconselha aplicações práticas aos músicos que desejam desenvolver o gosto praticado no período dos compositores que estão executando através da leitura dos tratados de época:

Ao ler os tratados é importante colher verdades musicais universais do montante de informações específicas, sobre a execução de ornamentos ou escolha de dedilhado por exemplo, a fim de absorver o bom gosto do estilo particular em questão. Tente tocar a música dos autores dos vários tratados a fim de entender a aplicação de detalhes específicos. Então, procure aplicações contemporâneas similares aos pontos ilustrados nos textos<sup>5</sup> (TARLING, 2001, p. 264).

## 2.4 BEETHOVEN, A SONATA E O DISCURSO RETÓRICO

Comente a estrutura discursiva das obras sinfônicas de Beethoven – e também das sonatas enquanto obras de mesmo gênero que as sinfônicas: “sonatas para orquestra<sup>6</sup>” – é

---

<sup>5</sup> “*In reading the treatises it is important to pick out universal musical truths from the mass of specific information, about the performance of ornaments or choice of fingering for example, in order to absorb the good taste of the particular style in question. Try to play music by the authors of the various treatises in order to understand the application of specific details. Then look for similar contemporary applications of the points illustrated in the texts.*”

<sup>6</sup> No século XVIII, tanto a sonata quanto a sinfonia tinham conotações muito distintas das do século XVII. Sonata, no contexto seiscentista, referia-se às obras escritas para o contexto (*decorum*) de câmara e que não fossem cantadas (em distinção às cantatas, essencialmente vocais). Já as sinfonias, até o século XVII, eram peças escritas para conjuntos orquestrais das mais diversas formações e destinadas às aberturas de óperas ou cantatas. A partir do século XVIII a sonata passa a descrever obras escritas para instrumentos solo, como as várias sonatas para piano, ou para duos (em geral violino e piano, mas não exclusivamente). Quando a obra possuía mais que duas linhas melódicas, passava a ser denominada usualmente como trio, quarteto, quinteto e assim por diante. Quando

analisada sob o esqueleto da Forma-Sonata, abordagem analítica proposta após a morte de Beethoven. Dessa forma, olhar suas sinfonias através do prisma da Forma-Sonata é um método anacrônico que diz pouco sobre a maneira como Beethoven – e seus antecessores – estruturavam seu discurso.

Sendo a sinfonia, pensada enquanto uma sonata, um “lugar” de demonstração da habilidade composicional e de domínio dos estilos e das técnicas de seu tempo<sup>7</sup>, não faz muito sentido olhar para ela e tentar entendê-la através de qualquer outra sistematização que não seja o conhecimento do estilo do próprio compositor e da tradição de seu tempo (até mesmo para entender quando o compositor vai contra elas, se for o caso). Portanto, é mais sensato e desejável que as obras de Beethoven – e não apenas as sinfonias – sejam observadas através das regras e códigos vigentes em seu tempo. As chaves que revelam o discurso retórico aristotélico passam, assim, a ser mecanismos mais interessantes e coerentes de análise do discurso e da retórica beethoveniana. Para tanto, faz-se necessário conhecer os códigos e preceptivas que regeram a poética musical até o século XVIII.

Os estágios relativos à construção do discurso retórico estão detalhadamente descritos nos manuais clássicos, em especial Cícero e Quintiliano. Mas as primeiras tentativas de transpor esses procedimentos – *inventio*, *dispositio*, *elocutio* – para o âmbito musical, remontam às poéticas musicais luteranas do início do século XVII (LUCAS, 2008).

Conforme apontam Lucas e Monteiro, Domenico Scarlatti (1685-1757) foi um dos grandes compositores a desenvolver a sonata para instrumento solo (neste caso, para instrumentos de teclado), mas foi Haydn quem transformou o gênero com um “planejamento tonal mais variado, com harmonias bem delineadas, preenchidas por figurações idiomáticas, e abandonou a unidade de afeto, típica daquelas obras, em favor de uma nova sensibilidade dramática que privilegiava a variedade de sentimentos” (LUCAS e MONTEIRO, 2020, p. 7).

E talvez, justamente o planejamento tonal e a variedade de afetos, propostos de maneira inédita por Haydn nesse gênero, foram os principais artifícios que inspiraram, ou melhor dizendo, que serviram de modelo para Beethoven no desenvolvimento de seu discurso retórico,

---

mais de um instrumento tocava a mesma linha melódica, ou seja, quando cada linha se destinava a um naipe e não a um instrumento solista, a sonata passava então a ter a denominação sinfonia.

<sup>7</sup> Sobre as possíveis semelhanças do concerto com a sinfonia no século XVIII – inclusive pela origem na *Sonata Concertante* – Lucas e Monteiro esclarecem que “apesar das semelhanças, devido ao fato de serem ambos gêneros instrumentais, a sonata lançava luz sobre a habilidade do compositor e sua capacidade para representar as paixões da alma. O concerto, de modo diverso, constituía o lugar mais adequado à exibição da destreza técnica dos intérpretes” (LUCAS e MONTEIRO, 2020, p. 6).

tanto em suas sonatas para piano, quanto em suas sinfonias. Beethoven parte desta base erigida por Haydn e a desenvolve ao máximo, junto a outros elementos que Haydn também já havia proposto como os deslocamentos de acentuação métrica, conforme veremos mais adiante no capítulo Poética musical de Beethoven: elementos essenciais.

A seguir, mesmo que de maneira breve e superficial, apresentamos os procedimentos ou partes do discurso advindos da retórica aristotélica e presentes no discurso musical desde a música renascentista. Além de essenciais, são uma das principais chaves de leitura do discurso beethoveniano por parâmetros que não aqueles vinculados estritamente à Forma-Sonata (e suas regiões formais e harmônicas estritamente delimitadas), modelo já tão desgastado e limitado no processo de análise do discurso pelos teóricos dos séculos XIX e XX.

#### 2.4.1 *Inventio*

Segundo Lucas (2008, p. 20), a *inventio* é trazida da retórica para a poética musical por humanistas que se debruçavam sobre Quintiliano e “se refere ao achado de argumentos para a composição do discurso”. A *inventio*, ou invenção, seria então o momento de concepção das ideias musicais e do conteúdo que o compositor evoca em seu discurso. Ainda segundo Lucas, *inventio* pode ser entendido enquanto tema (não necessariamente em sua acepção musical), ou seja, “a descoberta de um pensamento adequado à composição”. O processo que viria a ser conhecido a partir do século XIX como inspiração ou genialidade, era antes já descrito pelos códigos retóricos na adaptação musical do processo criativo do compositor. Tal processo depende, antes, muito mais do conhecimento técnicos do compositor, enquanto artífice, das regras e códigos que regem a escrita musical de seu tempo.

Beethoven, enquanto grande artífice e conhecedor das regras de composição que vigoraram durante todo o século XVIII, dispunha de conteúdo técnico suficiente para elaborar contrapontos complexos, encaminhamentos harmônicos corretos, com engenhosa distribuição dos momentos de tensão e relaxamento, deslocamentos métricos bem planejados e controlados, entre todos os recursos essenciais à composição musical do século XVIII. Sua admiração pela obra de Bach<sup>8</sup>, sua proximidade com a de Mozart, seu conhecimento adquirido através de exercícios de contraponto corrigidos pelo próprio Haydn – quando Beethoven se mudou para Viena e com ele teve aulas – e o domínio da retórica clássica foram essenciais no sentido de munir o compositor de exemplos e mecanismos com os quais desenvolver sua *inventio*.

---

<sup>8</sup> Enquanto criança prodígio, Beethoven tocava todo *O cravo bem temperado* de memória (ROSEN, 1997, p. 385).

Costuma-se hoje dizer que Beethoven nunca chegou a ser, mesmo em suas últimas obras, um grande melodista, como fora Mozart por exemplo, pois a vasta maioria de suas melodias não passam de arpejos ou escalas. Todavia essa máxima possa ser apenas uma interpretação deturpada do processo de *inventio*, substituído pelas ideias de inspiração e genialidade, conceitos que ainda hoje nos sobram como resquícios da visão romântica do século XIX a respeito do processo de composição. Mozart, mais afeito – e dedicado – à ópera e ao estilo italiano *cantabile*, aparenta ser um compositor mais capaz (para não utilizar o termo “inspirado”) em desenvolver melodias de grande força retórica e capacidade de mover mais diretamente os afetos do ouvinte.

E talvez seja exatamente por esse motivo que Beethoven se mostra um grande artífice – nesse ponto até mais capaz ou habilidoso que Mozart. Não sendo Beethoven tão próximo do estilo – ou, se ainda assim se desejar insistir, menos inspirado que Mozart – ele consegue, através de seu profundo conhecimento de contraponto, métrica, harmonia e manipulação motívica, desenvolver discursos mais extensos que os de Mozart e Haydn e, muitas vezes, mais convincentes e eficientes que os de seus antecessores e modelos.

#### 2.4.2 *Dispositio*

Enquanto músicos treinados sob as acepções da prática interpretativa romântica, podemos relacionar *dispositio*, ou seja, “disposição”, diretamente à forma musical e, mais especificamente nas sinfonias de Beethoven, à Forma-Sonata. Todavia, como afirma Lucas, “a *dispositio* retórica não corresponde à ideia romântica de forma musical. Enquanto a última constitui um molde fixo imposto à obra, a *dispositio* é uma estrutura flexível que se conforma de maneira particular a cada matéria” (LUCAS, 2008, p. 25).

No que concerne à disposição, é uma organização agradável de todas as partes e circunstâncias na melodia ou em toda a obra melódica, quase como a maneira que dispomos e desenhamos, fazendo um rascunho ou um plano para mostrar onde devem se localizar uma sala, um quarto, uma câmara, etc. Nossa disposição musical só se diferencia da disposição retórica pelo assunto, matéria ou objeto: ela deve observar as mesmas seis partes prescritas ao orador, a saber: a introdução, a narração, a proposição, o reforço, a refutação e o fim – *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmaio*, *confutatio* e *peroratio* (MATTHESON, 1737, II, 14, 4 apud LUCAS, 2008, p. 26).

O fato de a *dispositio* ser exposta como uma estrutura flexível que é moldada e organizada de maneira agradável de acordo com a matéria, ou seja, com o assunto sobre o qual o discurso se delinea, já a liberta das amarras formais impostas pelos teóricos do século XIX

em diante. A Forma-Sonata, modelo formal delineado em meados do século XIX no intuito de enquadrar as sonatas de câmara e sinfonias do século XVIII, apesar de apresentar um arquétipo lógico para a estrutura formal dessas obras, teve de abrir diversas exceções para que a regra fosse confirmada de maneira ampla.

Em suma, a Forma-Sonata nada mais é do que uma sistematização restritiva, apesar de logicamente bem estruturada, do processo de *dispositio* da retórica clássica. Todavia, ela pretende enquadrar as obras à regra e não estabelecer diferentes procedimentos apropriados para cada obra, ou seja, para cada discurso e seu conteúdo. A *dispositio* ordena o discurso e concatena as ideias propostas por ele (*inventio*) e, portanto, deve servir à *inventio* e não estabelecer um padrão fixo, por maior ou menor sua rigidez, para todo e qualquer discurso.

Essa mudança de paradigma resolve muitos dos problemas formais encontrados por teóricos adeptos à classificação da Forma-Sonata na análise e, especialmente, no entendimento do discurso de Beethoven, tão importante e essencial para o processo de construção da performance. Tal postura é importante não apenas para o intérprete, mas para desfazer mais um dos muitos argumentos “romantizadores” de Beethoven. Assim, ele deixa de ser o compositor que revolucionou a forma (que nem mesmo era entendida como tal em sua época), e passa a ser um compositor que distende as partes do discurso musical de acordo com suas escolhas retóricas, no intuito de convencer – ou confundir, quando assim o deseja – o ouvinte de seus argumentos, ou provocar nele afetos específicos.

Deste modo, poderíamos compreender cada uma de suas sinfonias enquanto discursos retóricos distintos e independentes, com seus temas e objetivos particulares, por mais que seus processos possam ser semelhantes. Afinal, os mecanismos de convencimento já se provaram válidos e efetivos desde Aristóteles e é esperado que as fórmulas e procedimentos se repitam. Posto desta forma, seria muito mais prático e eficiente compreender o discurso de Beethoven no lugar de tentar enquadrar todas as suas sonatas e sinfonias à mesma forma – e, portanto, fôrma – ou de tentar explicar porque a “seção de reexposição” é por vezes “hipertrofiada”, assim como vários dos trechos de *Coda* (como é o caso do final do primeiro movimento da *Sinfonia Eroica*).

Assim, as seções de “Exposição”, “Desenvolvimento” e “Recapitulação/Reexposição” poderiam ser substituídas pelas partes do discurso musical segundo a retórica clássica. Lucas traz novamente Mattheson (1737) para elucidar essas sessões do discurso.

Para Mattheson, o *exordium* deve conter “a introdução e início da melodia”, em que se mostra o “sentido e a intenção da peça”. Corresponde, assim, exatamente à

descrição de Burmeister. Ambas se conformam às prescrições de Cícero, que descreve o *exordium* como “uma expressão que prepara o espírito do ouvinte para o resto do discurso” e Quintiliano, para quem esta parte do discurso deve captar o ânimo do ouvinte para o assunto que se segue. [...] Para Mattheson, a *narratio* deve apresentar um relato que descreva o assunto principal. [...] Mattheson afirma que a *propositio* deve explicar a *narratio*, quando isto se faz necessário e quando a extensão da peça o permite. [...] A parte seguinte, *confutatio*, segundo Mattheson, constitui a parte mais bela da oração; nela, as proposições iniciais são diluídas e surgem procedimentos melódica e harmonicamente estranhos. Estes devem ser contrapostos à *confirmatio*, a repetição ornamentada da narração inicial. Para Burmeister, o final do discurso merece atenção redobrada. Para ele, no epílogo, o canto deve “penetrar no ânimo do ouvinte”. Mattheson também prescreve um estilo “especialmente enfático” para a *peroratio*, o fim do discurso. Ambos estão em concordância com Cícero, que prescreve que esta parte do discurso inflame o ouvinte, causando nele forte impressão, e com Quintiliano, que afirma que o epílogo “deve mover de tal modo as paixões do ouvinte, que deixe de questionar os fatos” (LUCAS, 2008, p. 27-28).

O *exordium* é o momento da promessa no discurso, ou seja, quando se anuncia o que será debatido. Para tal é essencial que o caráter seja condizente com o tema, logo a tonalidade deve ser coerente, assim como a voz que apresentará o tema (a flauta, por exemplo, não serviria para apresentar e protagonizar um *exordium* sanguíneo), a instrumentação que dará suporte ao tema e até mesmo à métrica (compassos como 2/4 ou 3/8 não serviriam para representar algo de caráter pesado).

Já a *narratio* seria o momento da exposição persuasiva do assunto principal, na qual a lógica se sobrepõe ao *pathos*. É o lugar da brevidade, da clareza, da pureza de linguagem e da verossimilhança, ou seja, da credibilidade. A *propositio*, como explicado por Mattheson, explica a narração e traz sentido ao discurso proposto pelo orador. A *confutatio* é o momento das elucubrações e proposições por vezes contrárias às apresentadas anteriormente, quando perguntas são feitas e respostas sugeridas. É a partir deste momento do discurso retórico que surge a seção de Desenvolvimento da Forma-Sonata, por exemplo.

Para que o discurso não perca força argumentativa com as intervenções da *confutatio*, o momento que segue é o da *confirmatio*, ou seja, da confirmação do que foi proposto inicialmente, proporcionando certo conforto ao interlocutor que acompanhou as conjecturas, por vezes bastante complexas, da *confutatio*. É neste momento que, em geral, surge o *Da Capo* e que se caracteriza no Romantismo enquanto seção de Reexposição ou Recapitulação. E, de forma geral, seguindo as prerrogativas aristotélicas da repetição, o retorno é feito de forma variada. Sendo assim, o intérprete deve realizar ornamentações ou mudanças outras (dinâmica, articulação, timbre, andamento, etc.) nos casos de *ritornelo* estrito.

A fórmula do discurso se encerra, finalmente, na *peroratio*, ou peroração (epílogo), quando o orador deve ser o mais enfático possível, no intuito de não ser descreditado por seu



oponente. O orador deve resumir o discurso como um todo, gerando encantamento no ouvinte e capturando-o de maneira grandiloquente. Não é por acaso que a grande maioria das sinfonias do século XVIII termina de forma grandiosa. Alguns artifícios incomuns, mas muito eficientes, podem ser mobilizados como a proposição de novas melodias dentro do que hoje conhecemos como *Coda* no intuito de deslumbrar e arrebatá-lo o ouvinte.

Na *dispositio* o orador expõe seu tema guiado pela razão, pois é esta que encontra os argumentos, não a emoção. A ordenação coerente por si só revela a força das provas trazidas pela *inventio*.

### 2.4.3 *Elocutio*

De uma maneira simples, podemos descrever a *elocutio* – isto é, a “elocução” – como a maneira como o compositor, enquanto orador, coloca suas ideias musicais (*inventio*), já planejadas, organizadas e distribuídas no decorrer do discurso (*dispositio*) ao intérprete, enquanto “ouvinte/leitor”, através dos signos musicais. Essa etapa se reconhece especialmente pela maneira como o compositor amarra as ideias já dispostas em uma ordem e as dota de força retórica através de diversos recursos musicais, como estilo (alto, médio, baixo), ornamentação, articulação, dinâmica, expressividade, andamento, entre outros elementos. É importante ressaltar que a “elocução” deve ser diferente de acordo com o interlocutor, ou seja, ela deve partir da recepção do público, antes de mais nada (antes mesmo da própria *inventio*).

De acordo com Lucas, “as figuras encontradas na *inventio* são refinadas na *elocutio*” e “para Cícero, a *elocutio* retórica consiste em vestir os conceitos (*res*) encontrados na *inventio* e ordenados na *dispositio* com palavras (*verba*)” (CÍCERO, 1942, I, p. 142 apud LUCAS, 2008, p. 28). Logo adiante, a autora exorta Kircher quanto ao poder afetivo – ou seja, a capacidade de provocar e mover afetos nos ouvintes – das figuras retóricas usadas na *elocutio*: “figura retórica consiste em variação de uma palavra por adição, duplicação, multiplicação, repetição, de modo que ela se torne eloquente, interrogante, retumbante, proponente de coisas elevadas, admiráveis ou vis e indignas” (KIRCHER, 1650, II, 8, 2, 8 apud LUCAS, 2008, p. 30).

Diversas são as maneiras – ou procedimentos retórico-musicais – pelos quais Beethoven torna seus discursos apelativos e coerentes – e até mesmo incontestáveis – em suas sinfonias. A propriedade e decoro do caráter de cada seção ou movimento; a forma como ornamenta ou deixa de fazê-lo quando o tema requer (toda a abertura do discurso no primeiro movimento de sua *Quinta Sinfonia* é um bom exemplo); os momentos e a maneira como dispõe os

deslocamentos métricos, confundido e sucessivamente realocando o ouvinte; o fascínio que provoca no ouvinte através do prolongamento da tensão no discurso harmônico; a maneira como repete, de formas sempre distintas, a mesma afirmação (temas da *Terceira* e *Quinta Sinfonias*, por exemplo); e a sobriedade e exemplo de domínio técnico (*auctoritas*) nas técnicas mais tradicionais, como a fuga (Marcha Fúnebre da *Sinfonia Eroica*), são apenas alguns exemplos dos muitos recursos retórico-musicais utilizados pelo compositor. Todos eles, recursos aprendidos e apreendidos de Bach, C. P. E. Bach, Haydn, Mozart, e aprimorados através, não de seu gênio, mas de seu conhecimento e habilidades técnicas enquanto compositor e conhecedor do estilo e da retórica clássica.

Lucas (2008, p. 30) lembra que a principal qualidade da elocução de acordo com a maioria das preceptivas é o decoro, ou seja, a adequação do discurso à situação, ao público e ao local a que se destina. Segunda a autora, Mattheson remete a Cícero ao apresentar e descrever três estilos musicais: alto, médio e baixo.

[...] para Mattheson, o estilo alto “soará natural, caso sua escrita seja suntuosa”. Para o orador romano, o estilo médio é aquele que apraz e deleita, enquanto o Mestre de Capela deve requerê-lo fluente. Finalmente, Cícero sugere pureza e uso da matéria comum, diária, pequena, no estilo baixo, ao passo que Mattheson pede para esse estilo uma escrita “sem muitas elaborações” (LUCAS, 2008, p. 31).

Assim, na *Missa Solemnis* de Beethoven podemos encontrar um estilo discursivo sóbrio, muito distinto dos encontrados na maior parte de seus quartetos de cordas e sinfonias, por exemplo. Mas o estilo alto não se reserva apenas ao ambiente eclesiástico e situações. No segundo movimento de sua *Terceira Sinfonia*, Beethoven usa uma linguagem majestosa e séria (assim como Mozart o fez no *introitus* de seu *Requiem*, por exemplo) para ambientar a marcha fúnebre, convencendo o ouvinte através de uma escrita austera que se trata de um funeral de uma figura nobre – a princípio, Napoleão Bonaparte<sup>9</sup>.

Apesar de acabar subvertendo o próprio “decoro” sinfônico ao apresentar uma marcha fúnebre como segundo movimento de uma sinfonia – o que, à época, certamente provocou surpresa ao público conhecedor do estilo –, ele representa o estilo alto de maneira extremamente artificiosa, demonstrando não apenas um profundo domínio técnico composicional (como na fuga a partir do compasso 114), mas um coeso conhecimento de retórica e de adequação ao

---

<sup>9</sup> Como é de conhecimento geral, Beethoven, que teria dedicado sua *Terceira Sinfonia* a Napoleão Bonaparte, muda a dedicatória quando este se proclama imperador, trairdo os ideais republicanos que o compositor defendia, e troca a dedicatória pela seguinte: “*Sinfonia Eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand uomo*”, i. e. “*Sinfonia Eroica composta para festejar a memória de um grande homem*”.

estilo. Beethoven prova-se constantemente conhecedor da retórica clássica e dos mecanismos representativos da mesma na música, pois, como nos lembra Lucas, “para Mattheson, os estilos devem condizer não só com os pensamentos, ou seja, com a matéria, mas também com a intenção (a circunstância sacra, teatral ou camerística) da música” (LUCAS, 2008, p. 31).

### 3 A PRÁTICA DA MÚSICA ANTIGA NA ORQUESTRA

#### 3.1 HERANÇA ANACRÔNICA

De acordo com o Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa de Caldas Aulete (1964), o termo anacrônico refere-se a um “erro cronológico expressado na falta de alinhamento, consonância ou correspondência com uma época”. O mesmo dicionário também o define como “quando pessoas, eventos, palavras, costumes, sentimentos, pensamentos ou outras coisas que pertencem a uma determinada época são erroneamente retratados noutra época” (AULETE, 1964). A versão online ainda traz: “Erro cronológico que consiste em relacionar certa data com fatos, pensamentos, costumes etc. que não lhe correspondem”.

Desde o florescimento do estilo romântico na música do início do século XIX, que trouxe consigo a exaltação do gênio; a expressão máxima da individualidade; a exacerbação dos rompantes sentimentais; o *pathos* como conceito central da expressão composicional; o rebuscamento do discurso, entre outros; a maneira de se expressar musicalmente mudou de maneira radical e duradoura. O intérprete e seus conceitos estéticos próprios, sua inspiração e seus sentimentos passam a ter a mesma – ou por vezes até mais – importância que aqueles desejados<sup>10</sup> pelo compositor. A técnica musical, instrumental ou vocal, passa a servir então esse novo modelo, fato de forma alguma inédito na expressão artística.

É comum que novos estilos ou práticas interpretativas tragam novas escolas e são, por si só, também um impulso às modificações que ocorrem no mundo das artes, trazendo consigo inovações nas técnicas musicais e nas da luteria, assim como expansões das possibilidades. Todavia a nova prática passa a vigorar não apenas no âmbito da música então contemporânea, sendo válida para a execução de qualquer repertório, seja ele moderno ou antigo. O acréscimo de possibilidades técnicas – junto às limitações que na maioria das vezes vêm associadas a qualquer mudança – passa a ser, não mais uma ampliação de possibilidades interpretativas, mas o novo e único caminho a ser percorrido. Os novos conceitos e inovações começam a constituir a técnica básica do desenvolvimento do intérprete, limitando-o ao estilo coerente apenas com o novo período.

Inúmeros são os que interpretam – sejam escritores publicando artigos e livros, sejam maestros regendo concertos e gravações – a música de Beethoven baseados em preceitos

---

<sup>10</sup> Sejam aqueles evidenciados através da notação musical, sejam os relacionados às práticas convencionais do período em que a música foi composta.

oriundos do movimento romântico, que veio a modelar, de fato, as práticas interpretativas da música apenas após a morte de Beethoven. Deixam, assim, desde o século XIX até os dias de hoje, de se fundamentar na retórica musical e nas práticas interpretativas do século XVIII que Beethoven aprendeu e desenvolveu em sua música. Em seu célebre ensaio, escrito em 1870, Richard Wagner, expoente máximo do estilo romântico na música germânica, exalta o gênio e a impetuosidade – nas acepções mais românticas dos termos – de Beethoven em detrimento de suas habilidades enquanto conhecedor e artífice das regras e tradições da escrita musical do século XVIII, bem como de suas qualidades enquanto orador.

Decerto, jamais houve um artista que meditasse tão pouco sobre sua arte quanto Beethoven. Em contrapartida, a brusca impetuosidade de sua natureza, à qual já nos referimos, mostra-nos que ele experimentou a sujeição que essas formas impunham a seu gênio como um sofrimento pessoal e quase tão diretamente quanto as demais pressões da convenção. Sua reação, nesse caso, consistiu unicamente em dar livre curso a seu gênio interior, com todo entusiasmo, sem que nada o detivesse e sem se deixar limitar por aquelas formas. [...] Mas comparando essas obras (seus quartetos de cordas e sonatas para piano) umas com as outras, confrontando, por exemplo, a Sinfonia n.8 em fá maior a Sinfonia n.2 em ré, qualquer de nós ficaria surpreso ao ver um mundo inteiramente novo surgir sob uma forma quase idêntica! (WAGNER, 1870 in Beethoven, 2010, p. 43).

Em *Alguns aspectos da execução da música para sopros do classicismo alemão e vienense*, Monica Lucas (2007) discorre sobre como conceitos anacrônicos, característicos do estilo e do discurso românticos, afetaram a interpretação das obras de períodos anteriores.

O músico atual, cuja formação é fortemente influenciada pelos ideais românticos, principalmente pelas ideias propagadas por Wagner, tende a enxergar a música do século XVIII de um ponto de vista regido por ideias como inspiração e intuição (LUCAS, 2007).

De forma generalizada, o intérprete que inicia o estudo de seu instrumento ainda na infância desenvolve toda a sua técnica sobre preceitos estilísticos que estão exclusivamente delimitados pela música dos séculos XIX e XX. Seu próprio instrumento, na grande maioria das vezes, foi construído de forma a atender as demandas do repertório do mesmo período, como, por exemplo, um violino moderno que dispõe de cordas com sonoridade cada vez mais brilhantes e penetrantes – essenciais à quantidade de som e grande projeção requerida nas atuais orquestras ou pelas bancas em audições. Esse mesmo violinista, “construído” desde criança sob o guarda-chuva das práticas interpretativas ligadas a uma faixa muito específica e restrita na linha do tempo da composição musical, e seu violino, construído para ter mais projeção e igualdade entre as quatro cordas, executam, não apenas o repertório para os quais foram

lapidados, mas avançam em direção à música do passado, erigida sob preceitos estilísticos e retóricos completamente diferentes. Tem-se, pois, o anacronismo musical na prática interpretativa.

Como aponta Lawson (1999, p. 166), até hoje em dia os conservatórios inculcam técnicas interpretativas em vez de ensinar a música como uma linguagem. De fato, a preocupação maior dos conservatórios – que não dispõem do espaço de pesquisa acadêmica – rodeia a técnica do instrumento. Não que inexistam discussões e mesmo disciplinas ligadas à história da música, estética e performance, mas o foco sempre foi o aspecto técnico e os mecanismos mais adequados de se conseguir extrair som do instrumento. E o mais adequado costuma ser, de maneira generalizada, sonoridade cada vez mais cheia, igualdade de timbre independentemente da tessitura em que se toca, contato constante do arco com a corda ou uma coluna de ar cada vez mais constante e um fôlego cada vez maior para se executar grandes frases sem cesuras, o vibrato amplo e mesurado, entre outros. De fato, o resultado deste processo, ou talvez mesmo a origem destas escolhas e abordagens, sejam práticas interpretativas ainda herdadas do romantismo do início do século XIX, quando os instrumentos precisavam preencher salas de concerto cada vez maiores e mais cheias.

Abordagens técnicas como as citadas anteriormente não são *a priori* algo que deva ser evitado. Pelo contrário, elas permitem novas formas de se produzir e ouvir o som e, inclusive, de se interpretar o texto musical. Mas, como todo ganho vem junto a perdas, muitos aspectos essenciais à música escrita num período quando os instrumentos eram construídos de maneira diferente e as composições exigiam outros tipos de abordagem do texto que não as descritas acima, o músico moderno perde parte realmente importante de sua capacidade interpretativa. O contato constante do arco com a corda de um violino, inclusive na troca de direção, e a coluna de ar sustentada por muito mais tempo num clarinete ajudam a criar novas possibilidades para o texto musical, mas diminuem consideravelmente a capacidade de articulação<sup>11</sup> das notas, característica muitas vezes intrínseca de uma frase, de uma seção, de um movimento ou obra inteira e, não é exagero dizer, muitas vezes, do estilo ou retórica da música de certo período.

O regente que deseja olhar da forma mais direta e fidedigna possível para a obra de um compositor do passado, deve tentar se despir, ao máximo, das camadas superpostas que o tempo

---

<sup>11</sup> Para fins de esclarecimento, neste trabalho, o termo “articulação” deve ser entendido como a separação, em maior ou menor grau, entre as notas numa sequência melódica. Logo, instrumentos históricos, tanto por suas características físicas, quanto pela técnica de execução, tendem a possuir sonoridade mais destacada das notas numa linha melódica que um instrumento moderno que, por sua vez, prioriza, desde a construção do instrumento, a técnica de execução moderna, a sustentação e a projeção do som, bem como a igualdade e a continuidade entre as notas.

foi acumulando (quanto mais antigo o compositor, mais camadas) através de fatores amplos, como o surgimento de novas correntes estéticas, interpretativas e filosóficas, a mais específicos, como a tradição das gravações enraizadas em nossos ouvidos. Por outro lado, é importante que o regente também leve em consideração a importância e a relevância histórica de cada camada de tinta sobreposta à anterior. Assim como é importante tentar chegar, o máximo possível, ao ponto de origem, é também relevante compreender porque cada camada posterior foi utilizada, entendendo seu contexto histórico, o público da época e o ambiente musical dos intérpretes daquele tempo. Conhecer o processo histórico de mudanças pelas quais a prática interpretativa da música antiga passou também instrumentaliza o regente em suas escolhas e na formulação da leitura das obras que vai reger.

O crítico literário parisiense Gérard Genette (1930-2018) descreve o palimpsesto como “um pergaminho onde raspamos a primeira camada para ali escrever outra, mas que não esconde a inicial, de modo que nós podemos ler, na transparência, o antigo sob o novo” (AZEVEDO, 2016, p. 33). Apesar de contemporânea, essa descrição caracteriza bem o trabalho do regente que se debruça sobre a música antiga: ele sabe que a música que produz não é uma reprodução exata da música original, em sua época de origem, mas apenas uma representação desta. O trabalho de remover as camadas que a tradição fez acumular sobre a prática original não garante fidelidade ao resultado final, mas sim, fidedignidade, pois os músicos de hoje, com seu arcabouço de século XXI, tão somente representam o músico do passado, e não o reproduzem. Como num trabalho paciente, minucioso e árduo de restauração, o artífice vai retirando as camadas de tinta e observando com clareza cada vez maior o passado e a peça em seu formato mais próximo possível do estado original.

Sendo a analogia uma poderosa ferramenta retórica com a finalidade de dissuadir o interlocutor, permitimo-nos mais dois argumentos analógicos. Imaginemos a situação de uma encomenda a um artista plástico para que reconstrua uma estátua há muito destruída, a partir de algumas referências como fotografias, arquivos contendo relatos de pessoas que viveram na época em que a estátua existia, estudos de corpos semelhantes e suas proporções, etc. Caso o escultor resolva utilizar materiais distintos dos originais – com diferentes tonalidades, texturas, densidades, resistência, etc. – o resultado final pode até apresentar verossimilhança e aparentar boas proporções e refinamento de detalhes, mas não será uma representação fidedigna do original. O mesmo valeria para a reconstrução de uma pintura perdida do passado em que se usem, na atual, telas de formatos e proporções diferentes, cores mais vivas e mais intensas das que haviam na época, nuances mais exageradas que as apresentadas pelo quadro original, etc.

Logo, numa orquestra moderna, por mais profissional, detalhado e refinado o trabalho dos instrumentistas e do regente, o resultado final será completamente diferente do que se ouvia no século XVIII, pois os músicos já não possuem o preparo técnico e estilístico baseado na tratadística do período, nem os instrumentos têm os mesmos timbres e características de articulação e, portanto, nem a mesma eloquência.

### 3.2 HERANÇA CONTEXTUALIZADA

O estudo cada vez mais sistemático e a preocupação com os elementos das práticas interpretativas anteriores ao século XIX tornaram-se, após décadas de interpretações estilisticamente anacrônicas, uma realidade cada vez mais presente no mundo musical profissional. Na Europa, este movimento ganhou força há décadas, seguido logo após pelos Estados Unidos e, no Brasil, começa somente agora a se estabelecer no cenário musical através de esforços ainda individuais de músicos especialistas que investem no ramo já há alguns anos.

Desde a década de 1980, quando despontaram diversos regentes e grupos instrumentais como Nikolaus Harnoncourt e o *Concentus Musicus Wien*, William Christie e *Les Arts Florissant*, Gustav Leonhardt e diversos conjuntos, Franz Brüggen e a *Orchestra of the Eighteenth Century*, Roger Norrington e *London Classical Players*, John Elliot Gardiner e *The English Baroque Soloists*, *The Monteverdi Choir* e *Orchestre Révolutionnaire et Romantique*, Jordi Savall e *Hespèrion XX* e *Le Concert des Nation*, Sigiswald Kuijken e *La Petite Band*, Tom Koopman e *Amsterdam Baroque Orchestra & Choir*, entre outros, todos especializados em música antiga, as orquestras de formação moderna, com instrumentos modernos, têm se aproximado cada vez mais do repertório clássico com uma precaução considerável, como aponta Lawson (1999, p. 165).

Essa preocupação advém de uma necessidade de manter parte do repertório orquestral ainda acessível a estes conjuntos modernos que, por seu ofício e vasto repertório a ser perpassado, não podem focar-se na especialização da execução da música chamada antiga. Afim de que esta música não fique reservada às orquestras de música antiga, maestros de orquestras modernas tentam aproximar-se da sonoridade destes grupos solicitando aos músicos novas articulações, andamentos e disposições orquestrais, antes impensáveis no contexto moderno, e fora das tradições dos grandes nomes da regência do passado.

Para que o músico atual consiga entender as diferenças estilísticas que separam a interpretação da música escrita no século XVIII da do século seguinte, é crucial mudar sua



perspectiva quanto à posição do intérprete frente a uma obra musical, ou mesmo, quanto à posição que a própria arte ocupou nestes dois momentos. Até o final do século XVIII o músico era um artífice do som, não um artista da música nos moldes como até hoje o vemos. Ele era um técnico bem treinado nos preceitos e tradições que regiam a composição e a interpretação, esta última discutida amplamente na tratadística sobre a arte de execução do violino, dos teclados, da flauta, etc. Lucas (2007) descreve de maneira breve, mas muito acurada, as posições que um músico e que a própria interpretação musical assumiam, tanto no século XVIII, quanto no XIX.

No caso do músico setecentista, a execução fundamentava-se, em primeiro lugar, no conhecimento das regras musicais e na consciência estilística. Para o músico romântico, tocar é uma atividade emocional, artística, e não passível de limitação<sup>12</sup>. O músico do século XVIII, diferentemente, não era considerado como um artista no sentido da palavra no século XIX. No início do século XVIII, *ars* é compreendida segundo a visão aristotélica, como um saber teórico com aplicação prático-produtiva, e não como uma aptidão natural ou como a expressão individual e original da sensibilidade. Assim, o artista do século XVIII é um técnico que sabe executar a música com “bom-gosto”, obedecendo às regras e tradições. Quantz explica que a música “não deve ser julgada de acordo com a própria fantasia, mas, como todas as outras ciências, de acordo com um bom gosto adquirido e purificado pelas regras, pela experiência e por muito exercício” (LUCAS, 2007, p. 3).

Portanto, para se colocar no lugar de um intérprete típico do século XVIII e, com isso, compreender e reproduzir com fidedignidade a música daquele século, é fundamental que se mude o paradigma sobre o que é a própria arte e o ofício do artista. Quando Quantz usa o termo “outras ciências”, fica patente que a música é uma delas. Logo, enquanto ciência, todo o processo de pesquisa, elaboração e comunicação deve ser feito nos moldes da mesma: com metodologia, experimentação, rigor e muita prática bem fundamentada.

### 3.3 UTILIZAÇÃO DOS INSTRUMENTOS HISTÓRICOS

A preservação de instrumentos fabricados – e utilizados – durante o século XVIII até os dias de hoje, além da iconografia e dos guias de construção permite aos *luthiers* (e também *archetiers* e fabricantes de cordas de tripa animal) construir réplicas bastante fiéis. Esses instrumentos produzem – e reproduzem – timbres e coloridos orquestrais resultantes que não seriam possíveis com a utilização de instrumentos modernos, por mais que seus executantes sejam conhecedores e habilidosos enquanto intérpretes de música antiga.

---

<sup>12</sup> Neste trecho, entende-se por “limitação” aquela imposta por qualquer regra ou sugestão dos tratados de interpretação da época.

A construção da escuta do regente no que diz respeito aos timbres, ataques, articulação, projeção e possibilidades – e limitações – dos instrumentos históricos é um processo refinado e que leva algum tempo para tornar-se eficaz nas escolhas que ele fará e que guiarão sua dinâmica de ensaio, especialmente no que pede dos músicos – e o resultado final da interpretação.

Um mesmo texto, seja ele político, poético ou musical, sempre será entregue – pelo orador – e recebido – pelo público – de maneiras tão distintas quanto mais diversas forem as condições nas quais o discurso é realizado, sejam elas culturais, locais, e mesmo temporais. Da mesma forma que assim como não se pode garantir que a música que reproduzimos e interpretamos hoje dá-se de maneira idêntica à que acontecia em sua época, o regente também deve entender que é impossível reproduzir a sonoridade obtida em uma gravação, já que esta possui o bônus, se assim se pode dizer, das vantagens proporcionadas por uma mixagem posterior, bem como o ônus de ser refém dos processos eletrônicos e de compressão pelos quais os sons físicos passam durante a captação. Todo e qualquer tipo de captação afeta elementos estruturais que regem a interpretação da música antiga (e não apenas ela) como articulação, dinâmica e colorido.

No que tange a algumas das propriedades acústicas, se as diferenças de timbre entre instrumentos, de uma forma geral, devem-se à quantidade de harmônicos gerados e à proporção entre eles, logo podemos inferir que o treinamento auditivo dos músicos contemporâneos tende a ser construído tomando como base a homogeneidade, cada vez maior, dos instrumentos modernos. Além da questão acústica ligada à construção do instrumento moderno, podemos somar as técnicas de emissão modernas, o jeito comumente considerado “mais bonito ou mais elegante” de se produzir e projetar o som. Por essa lógica, ainda arraizada ao estilo romântico erigido no século XIX e sustentado até hoje pelos conservatórios, a sonoridade base ideal de um bom violinista deve ser construída de maneira a soar como um Jascha Heifetz, David Oistrakh ou Itzhak Perlman, para citar apenas alguns exemplos. A técnica e a construção da ideia da sonoridade ideal de um violinista é sedimentada a despeito do repertório a ser executado. Dessa maneira, a prática interpretativa romântica, sobre a qual a técnica básica do instrumentista é construída, serviria tanto para se tocar Mahler como para se tocar Bach – este último modificando apenas esta ou aquela articulação e utilizando um arco barroco. Não é raro, ou melhor dizendo, é muito comum que esse tipo de concepção seja transmitida ainda hoje de professor a aluno, de geração em geração.

Voltando aos harmônicos, a diversificada palheta de timbres e coloridos possíveis dos instrumentos históricos pode gerar ao ouvido do regente destreinado uma proporção de harmônicos muito distinta da dos instrumentos modernos. Essa diferença pode induzir à sensação de desafinação, ainda mais se levarmos em consideração que os harmônicos naturais não correspondem às notas de mesma altura geradas através do temperamento igual (como é afinado um instrumento moderno).

Sendo assim, o regente que pretende trabalhar com música antiga, se não pode, por qualquer razão, participar ativamente como instrumentista de um grupo relativamente diverso em naipes de instrumentos históricos (cordas, madeiras, metais, tímpanos e coro), deve, ao menos, frequentar o maior número possível de concertos de outros grupos instrumentais e orquestras que se dedicam a este repertório. Assim, poderá construir seu ouvido para os timbres resultantes e possíveis de acordo com cada formação e cada repertório. Isso evita que ele queira reproduzir, ou solicitar aos músicos, sonoridades que não seriam naturais a estes instrumentos.

### 3.3.1 Reconstrução da sonoridade

Imaginemos a sonoridade obtida por um regente que, por algum motivo, se propusesse a realizar a *Nona Sinfonia* de Gustav Mahler com uma orquestra histórica, similar às do século XVIII: naipes de poucas cordas com instrumentos históricos encordados com tripa animal e utilizando arco clássico, madeiras históricas, *corni di bassetto*, sacabuxas, trompas e trompetes naturais (sem chaves ou pistões) e tímpanos sem pedal e com couro natural. Digamos também que ela fosse completamente adaptada (de alguma maneira) para atender a todas as possibilidades técnicas desejadas pelo compositor, como tessituras, por exemplo, mas que mantivesse todas ou a maior parte das qualidades sonoras dos instrumentos históricos. O resultado final seria certamente muito distinto daquele esperado – e imaginado – por Mahler, especialmente no que se refere aos timbres.

Por mais que os instrumentos do século XXI possam tocar, sem quaisquer adaptações, a *Nona Sinfonia* de Beethoven, é de se esperar, pelas mesmas razões apresentadas pela situação hipotética – e absurda – imaginada anteriormente, que a sonoridade final seja muito diferente do que a esperada, e também imaginada, por Beethoven. Lucas (2007, p. 28) traz a mesma reflexão quando aponta que “As normas estéticas que determinam a qualidade sonora para os instrumentos modernos não se aplicam aos instrumentos setecentistas, e divergem da concepção vigente no século XVIII. As discrepâncias são grandes, o que torna possível afirmar que a

compreensão moderna do som é tão inadequada para a execução da música do classicismo quanto a situação inversa.

Além desses aspectos, o simples fato de se utilizar um instrumento histórico, partindo apenas do princípio que um músico moderno consiga tirar dele uma sonoridade consistente, não garante de modo algum que a interpretação seja coerente com o estilo e as práticas interpretativas da época. Além de uma grande afinidade com o instrumento histórico, a fim de dominá-lo tecnicamente, o músico deve conhecer a fundo os manuais históricos escritos para aquele instrumento, sendo familiar às inúmeras possibilidades de ataque, articulação, ornamentação, improvisação, entre diversos outros aspectos. Somente assim, através de seu instrumento, ele poderá se tornar um orador eloquente e representar com verossimilhança o instrumentista daquele período, seja como solista ou como integrante de um *ensemble* ou orquestra históricos.

No que diz respeito aos instrumentos de sopro históricos, por exemplo, podemos levantar inúmeros aspectos a começar pela pressão, e sua coluna de ar, um pouco mais relaxada que a dos instrumentos modernos que são extremamente exigidos quanto à projeção e à sustentação de longas linhas melódicas. A diferença na produção da coluna de ar, ao contrário do que possa parecer, não se deve tanto às modificações físicas pelas quais passaram os instrumentos de sopro e nem tanto pelo tamanho das salas de concerto, cada vez maiores entre os séculos XIX e XX. A principal razão também não advém de questões mecânicas ou acústicas, mas tem origem no pensamento musical romântico: o da sonoridade mais sustentada que articulada. No mesmo artigo, Lucas (2007, p. 30) mostra que Richard Wagner propõe “a necessidade de se aplicar esse estilo ‘correto’ e ‘universal’ à execução de obras clássicas”, o que é diametralmente oposto à sugestão de Leopold Mozart em seu célebre tratado *A treatise in the fundamental principles of violin playing* de 1756.

Com estas ideias, Wagner renuncia a uma prática de execução que valoriza os efeitos de articulação, em detrimento da execução sustentada, na qual o som deve ser mantido por toda a duração das notas – execução que ele denomina, sem nenhuma fundamentação objetiva, de “correta”. Esse estilo, que o próprio Wagner afirma ter inventado, vigora ainda hoje na prática de execução (LUCAS, 2007, p. 30).

A autora traz adiante a prescrição de Leopold Mozart:

Toda nota, também aquela mais forte tem uma fraqueza quase imperceptível antes de si: de outro modo, ela não seria uma nota, mas apenas um barulho desagradável e incompreensível. A mesma fraqueza deve ser ouvida no fim de cada nota (LUCAS, 2007, p. 30).

Interessante notar nas indicações de Leopold Mozart a utilização das palavras “desagradável” (*unangenehmer*) e “incompreensível” (*unverständlicher*) para qualificar a execução, neste caso, não desejável. Ao utilizá-las, ele deixa evidente que seu conceito estético, a respeito do que é belo ou não e, portanto, mais ou menos desejável, está intrinsecamente enraizado nas qualidades do bom e eficiente discurso retórico: ser compreensível – e propício de assimilação – e ser agradável, movendo, deste modo, os afetos do ouvinte no intuito de convencê-lo de seus argumentos. Mais importante, então, que a beleza estética da sonoridade produzida, é a eficiência do discurso retórico – que utiliza tanto sons que podem ser considerados esteticamente belos, como esteticamente feios – que chancelaria a qualidade da execução.

Na tabela a seguir, Vester apresenta as diferenças principais na execução dos instrumentos de sopro – muitas delas extensíveis também às cordas – durante o século XVIII e durante os séculos XIX e XX.

Tabela 1 - Diferenças na performance das obras de Mozart entre interpretações históricas e interpretações românticas

	Séc. XVIII	Séc. XIX-XX
1.	Estilo eloquente/dançante	Estilo <i>cantabile legato</i>
2.	Som pequeno, porém intenso	Tom grande, dramático-patético, concentrado no volume
3.	Dinâmica diferenciada por patamares	Grandes áreas dinâmicas
4.	Articulação clara com sentido estrutural	Articulação vaga e com sentido técnico
5.	Pausas de articulação, notas separadas umas das outras	“ <i>long-line playing</i> ”, notas “coladas” umas às outras
6.	Acentuação de determinados compassos, tempos e notas; barra de compasso com significado métrico/rítmico	Acentuação e significado da barra de compasso com pouca importância métrica/rítmica.
7.	Irregularidade na execução de notas curtas iguais	Regularidade na execução de notas curtas iguais

8.	Uso da “ <i>Bebung</i> ”	Uso do <i>vibrato</i>
9.	Tempos rápidos mais calmos e tempos lentos ou moderadamente lentos	Tempos rápidos ( <i>demais</i> ) e lentos ( <i>demais</i> )
10.	Execução relaxada ( <i>mit Gelassenheit</i> )	Execução fundamentada em grande pressão do diafragma
11.	Respiração concentrada no tórax	Respiração abdominal e intercostal
12.	Irregularidade das notas	Regularidade das notas
13.	Afinações temperadas	Afinação igual absoluta
14.	Afinação baixa ( $a' = 422-435\text{Hz}$ )	Afinação alta ( $a' = 440-448\text{Hz}$ )

Fonte: VESTER, 1995, p.13-14 apud MONICA, 2007.

Segundo Lucas (2007, p. 6) a concepção de volume sonoro, diferente entre os períodos, depende diretamente da pressão e volume de ar nos instrumentos de sopro que, por sua vez, devem se adequar ao tipo de instrumento que está sendo tocado para que este soe de maneira fiel e coerente para com a sonoridade ideal, para o qual foi construído.

É possível supor, na música do século XVIII, uma concepção sonora menor e mais relaxada. Vale notar que a pressão e volume de ar necessários para a execução em instrumentos antigos são muito menores que os requeridos para a execução em instrumentos modernos. O acréscimo de pressão requerido pelos instrumentos modernos (que se concentra em um apoio diafragmático mais intenso) é resultante de modificações na construção instrumental que visavam, nos séculos XIX e XX, produzir instrumentos com volume sonoro maior. Outras mudanças consistiram na busca de regularidade entre as notas e na simplificação do dedilhado, de modo a permitir maior agilidade (LUCAS, 2007, p. 6).

Grosso modo, podemos considerar alguns elementos diretamente ligados às características físicas dos instrumentos históricos, assim como as necessidades técnicas para fazê-los ressoarem de forma efetiva – não necessariamente eloquente – que os distinguem dos instrumentos modernos no que diz respeito à qualidade da sonoridade e sua emissão. Obviamente que, aqui, não entram elementos como a maneira de se executar o vibrato, a frequência do emprego do mesmo, os tipos de ataque de língua, as escolas de técnica de arco, etc., pois são artifícios diretamente ligados às práticas interpretativas correntes em cada período.

Nos instrumentos de sopros podemos considerar abrangentes os aspectos de apoio e produção da coluna de ar apresentados anteriormente, mas é talvez na embocadura que vamos

encontrar as diferenças mais significativas entre cada um deles. Para os instrumentos históricos de madeira, de forma geral, o menor número de chaves obriga o músico a encontrar dedilhados e forquilhas específicos para gerar as notas que estão fora da escala básica (instrumento em si bemol, em dó, em lá, etc.). Esses dedilhados obrigam o músico a soprar de maneiras distintas para fazer soar o harmônico correto nas notas de maior ou menor resistência. Sendo assim, cada escala tem um colorido próprio e uma abordagem de embocadura e pressão diferentes. Nos instrumentos modernos, as chaves permitem que se realize mais escalas obtendo uma sonoridade mais homogênea.

Essa homogeneização é desejável tanto para viabilidade quanto para a estética do repertório dos séculos XIX e XX, mas não para o repertório do XVII e do XVIII que conta – e espera – com os diferentes timbres e coloridos de cada tonalidade, com o propósito retórico de afetar o ouvinte de modo mais eloquente. Para Lucas (2007) tanto a homogeneização quanto o maior volume sonoro exigido pela estética romântica tornam tais técnicas de execução inadequadas para a música do século XVIII:

O volume exigido para a execução da música dos séculos XIX e XX tornou a execução cada vez menos sutil e, portanto, menos adequada para a execução da música do século XVIII. Não é totalmente correto atribuir o aumento de volume dos instrumentos exclusivamente às necessidades das salas de concerto modernas. A razão deve ser buscada também na própria concepção orquestral dos séculos XIX e XX, já que uma orquestra de instrumentos históricos também projeta seu som facilmente em uma sala de concertos moderna (LUCAS, 2007, p. 6).

Dos modelos de traverso barroco até o sistema Böhm, criado em meados do século XIX e utilizado até hoje, a flauta passou por inúmeras transformações. De todas elas, talvez as mais importantes e que influenciaram diretamente a qualidade timbrística de sua sonoridade, bem como as técnicas de dedilhado, foram o formato interno do corpo e a adição crescente de chaves. Assim como os traversos renascentistas, as flautas transversais modernas possuem corpo cilíndrico, característica que confere a elas a sonoridade pungente e brilhante com as quais nossos ouvidos, aculturados por seu largo emprego durante os séculos XIX e XX, estão habituados. Já o traverso barroco e a flauta clássica possuem um corpo cônico que confere aos instrumentos uma sonoridade mais delicada e aveludada. Com instrumentos de poucas chaves, como o traverso de uma chave, ainda muito popular no final do século XVIII e no início do XIX, o flautista deve executar variados tipos de forquilhas para conseguir produzir um maior número de notas (aquelas mais distantes da tonalidade em que o traverso está afinado). E o uso das forquilhas produz timbres muito distintos daqueles gerados nas notas da escala natural do

instrumento. Por isso os traversos possuem uma maior variedade de timbres em relação às flautas com mais chaves, já que essas últimas permitem um aumento do número de notas presentes na escala natural do instrumento.

Assim, com menos forquilhas, destinadas anteriormente à realização das notas cromáticas, o instrumento mais moderno soa de maneira mais uniforme em toda sua tessitura. Perde-se no colorido para se ganhar em homogeneidade e possibilidades mais simples de obtenção de certas notas da escala. Assim, para se executar as sinfonias de Beethoven com flautas históricas é preciso levar em consideração as diferenças entre os instrumentos quanto ao número de chaves. O uso do traveso de uma chave produzirá mais possibilidades de timbres, mas será mais desafiador em relação à afinação com o naipe e mesmo com o tutti (em trechos de dobramento com primeiros violinos, por exemplo) e também mais desafiador em passagens rápidas (justamente pela necessidade de serem necessárias diversas forquilhas para se produzir mais notas da escala cromática). Esses obstáculos podem ser contornados utilizando-se um traveso de oito chaves, mas este produzirá uma sonoridade mais homogênea e, portanto, menos rica em possibilidades timbrísticas.

Em todos os casos, o regente deve estar ciente das qualidades que terá com cada escolha, cabendo ressaltar que os desafios podem ser contornados em maior ou menor grau dependendo do nível de perícia do flautista com estes instrumentos e de sua experiência com estilo clássico. Entretanto, para executar todos os desafios técnicos introduzidos para o instrumento, não apenas nas sinfonias de Beethoven, mas também nas últimas sinfonias de Mozart e Haydn, por exemplo, a flauta de oito chaves seria a mais recomendada. De qualquer maneira, a decisão deve sempre ser tomada em acordo com o flautista e respeitando sua experiência, conhecimento e opinião.

No que diz respeito aos clarinetes, por exemplo, é muito importante que o regente tenha muita clareza quanto ao timbre característico dos clarinetes de diferentes afinações. A respeito do brilho poderíamos dizer que o clarinete barroco em ré é o de som mais brilhante, seguido – em direção ao de som mais “doce” – do clarinete em dó, clarinete em si bemol, clarinete em lá e do *basset horn* (mais aveludado deles). Todavia a escolha da palheta, no que diz respeito à sua resistência, pode não só moldar a qualidade do som e a afinação dos clarinetes, mas facilitar ou praticamente impossibilitar a produção de certas notas e escalas que dependam de pressões de ar mais extremas. Certas palhetas são menos maleáveis com relação às possibilidades de timbre e dinâmica, mas mais estáveis no que tange a afinação. Outras permitem realizar muito mais nuances na palheta de cores e dinâmicas, mas levam o instrumentista a correr mais riscos



na precisão e manutenção da afinação por sua maior maleabilidade. Quanto maior a experiência do músico e sua intimidade com aquele determinado instrumento, maior as chances de que o regente consiga obter, através dele, nuances de colorido e dinâmica mais extremas. Mas é importante conhecer os limites do que se solicita ao músico, mesmo que extremamente experiente, já que certas regiões tonais dificultam a gama de possibilidades de dinâmica e colorido.

Para os instrumentos de palheta dupla como o oboé e fagote<sup>13</sup> o trabalho de seleção e raspagem das palhetas é tão necessário quanto também o é para os clarinetes, e influencia diretamente as características sonoras como timbre, afinação e ataques, bem como permite ou dificulta a flexibilidade e dinâmicas mais extremas em determinadas regiões da tessitura desses instrumentos. Um regente que já tenha regido a abertura de *Die Hochzeit des Figaro* (As bodas de Fígaro), KV 492 (Figura 1), com uma orquestra moderna, poderá perceber claramente que, com uma orquestra clássica e instrumentos históricos, o *exordium* do qual o fagote participa junto às cordas acontece de maneira mais simples, tecnicamente falando, e com notas pronunciadamente mais claras e destacadas. O mesmo raciocínio poderia ser transposto para o oboé clássico, por exemplo, no segundo tema<sup>14</sup> do primeiro movimento da *Sinfonia n.83 em sol menor de Haydn, Hob I:83*, a partir do compasso 53 (Figura 2), que soa evidentemente mais articulado do que um oboé moderno.

---

<sup>13</sup> O fagote deixa de ser um instrumento típico do baixo contínuo do século XVII para integrar a família dos sopros na orquestra do século XVIII. Assume, então, além da função de baixo, melodias importantes escritas para o instrumento no repertório sinfônico deste período – muitas delas presentes nas sinfonias de Beethoven.

<sup>14</sup> É justamente por conta desse motivo rítmico, que Haydn escreveu endereçado ao oboé clássico – com sua maior capacidade de articulação limpa e curta, quando comparado ao oboé moderno – que a sinfonia foi batizada de *La Poule* (A Galinha). Não fosse essa clareza de articulação do oboé do século XVIII, Haydn provavelmente teria escolhido outro instrumento. Ou, então, talvez a sinfonia nem viesse receber a célebre alcunha. Obviamente o oboé moderno – e também o oboísta de nosso tempo, visto que é através de sua técnica que os efeitos são atingidos em menor ou maior grau – é capaz de simular o mesmo efeito, porém de forma menos eloquente e, portanto, convincente. Sendo assim, se formos levar em consideração os preceitos clássicos da poética musical, enquanto linguagem que imita a natureza, o oboé clássico seria um orador muito mais eficiente que o oboé moderno nessa situação.

Figura 1 - Exordium de As bodas de Fígaro, KV 492, W. A. Mozart

**Sinfonia**<sup>9)</sup>

**Presto**

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II  
in La/A

Fagotto I, II

Corno I, II  
in Re/D

Clarinete I, II  
in Re/D

Timpani  
in Re-La/D-A

Violino I

Violino II

Viola I, II

Violoncello  
e Basso

6

Fl.

Ob.

Clar.  
(in La)

Fag.

Cor.  
(in Re)

V. I

V. II

Vc.

Vc. e B.

<sup>9)</sup> Eine Detailkizze zur Sinfonia ist als Anhang III/2, S. 628, mitgeteilt.

Figura 2 - Tema articulado de oboé 1 que deu origem à alcunha *A Galinha* para a *Sinfonia n.83 em Sol menor* de Joseph Haydn

The image displays a musical score for Oboe 1, measures 52 through 56. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. The oboe part is marked 'Solo' and 'staccato', featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex eighth-note melody in the right hand. The score is presented in two systems, with the first system containing measures 52-55 and the second system containing measures 56-59.

Para a trompa e o trompete as diferenças entre o comprimento do tubo dos instrumentos naturais com relação aos modernos fazem com que os harmônicos resultantes da série harmônica sejam produzidos de maneiras distintas, em distâncias diferentes, exigindo uma considerável adaptação do músico. Tais harmônicos soarão também de maneiras distintas quanto ao timbre, gerando mais brilho ou mais “veludo” em determinadas regiões. A projeção sonora, se partimos dos preceitos estilísticos românticos e das características dos trompetes modernos, é menor nos instrumentos históricos. Por isso, é importante que o regente cuide das dinâmicas solicitadas aos músicos.

Dinâmicas extremas, em geral incomuns na escrita do período, especialmente para os trompetes, podem comprometer enormemente a afinação de certos trechos sustentados ou de ataque muito curtos. Algumas “oitavações” – se desejáveis a depender do repertório – por exemplo, são impossíveis nas regiões mais graves do instrumento, visto que a série harmônica, sobre a qual esses instrumentos geram todas as notas, vai se tornando mais cromática à medida em que se direciona para as notas agudas da série.

Também é essencial que o regente saiba que alguns movimentos de sinfonias e concertos não podem ser executados em imediata sequência (*attacca*), pois trompas e trompetes precisam trocar os tubos ou voltas de seus instrumentos, a depender da tonalidade de cada movimento. De acordo com a tonalidade do trecho, algumas notas tendem a soar com timbre

perceptivelmente distinto das demais – também por conta das notas naturais da série harmônica e de acordo com a expertise do músico. Algumas delas, inclusive, podem soar mais ou menos calantes, ou seja, com timbre abafado e menor amplitude de dinâmica se comparadas às notas vizinhas da mesma melodia. Bons compositores, todavia, conheciam essas limitações e, portanto, em uma abordagem histórica essas diferenças podem – e muitas vezes devem – ser bem-vindas à execução.

Outra situação bastante comum é quando, dentro de um mesmo movimento, há uma ou mais notas escritas que não pertencem à série harmônica dos tubos e voltas escolhidos para se tocar aquele movimento – naquela tonalidade específica – e não há tempos hábil para trocá-los. Nestes casos, o músico precisa criar essa nota na região da nota mais próxima que existe naquela série harmônica (meio tom abaixo ou meio tom acima) e, com os lábios, corrigir a afinação de modo a atingir a altura correta da nota escrita.

Nos instrumentos de cordas são as próprias cordas e o arco os principais responsáveis pelas diferenças mais significativas quanto às características sonoras dessa família. As cordas de tripa animal emitem um volume menor se comparadas às de metal, mas permitem uma maior gradação de nuances de timbres mais brilhantes ou mais “escuras”. A articulação de notas repetidas, bem como a resposta da corda de tripa quando em contato com a crina do arco, tende a ser mais definida que nas cordas metálicas.

O arco convexo utilizado até a primeira metade do século XVIII, por exemplo, exige que o músico direcione sua pressão contra a curvatura da vareta fazendo com que o resultado seja uma economia do movimento de subida e descida. Com o advento do arco *Tourte*<sup>15</sup> de vareta côncava, as possibilidades de execução em *legato* foram ampliadas, porém em detrimento da definição e articulação tão características do “arco barroco”. Ao mesmo tempo o arco *Tourte* também trouxe maior homogeneidade ao peso do arco nas regiões do talão e da ponta. Por mais que a técnica que herdamos do século XIX ainda se baseie na distinção de peso e contato da ponta e do talão no arco moderno, essa diferença é muito mais pronunciada quando utilizamos o “arco barroco” que, por esse motivo, torna-se mais desejável quando se quer realizar maior diferença de peso entre notas ligadas<sup>16</sup>.

Assim como a introdução do arco *Tourte* impôs mudanças sensíveis na sonoridade orquestral no final do século XVIII, outros elementos contribuíram para transformações na

---

<sup>15</sup> Nome utilizado em referência ao *archetier* francês François Tourte (1747-1835), a quem se atribui a invenção do novo modelo de arco no final do século XVIII e que se cristalizou, com pequenas modificações, até os dias de hoje.

<sup>16</sup> Como ficará mais claro adiante ao se discutir articulação, ligaduras e hierarquia das notas na divisão métrica.

técnica das cordas, como demonstra Clive Brown: “Em Paris na década de 1780, François Tourte aperfeiçoou<sup>17</sup> um desenho do arco que gradualmente substituiu os modelos mais antigos e tem permanecido o padrão até os dias atuais; o braço moderno virou padrão por volta de 1800; a queixeira foi introduzida aproximadamente em 1820; [...]”<sup>18</sup> (BROWN, 1988, p. 98) Logo a seguir, o autor afirma que o encordoamento de tripa animal continuou sendo padrão, surpreendentemente, até 1920, pelo menos para a corda Mi (a cobertura de prata ou cobre começou com a corda Sol, no caso do violino, e foi gradualmente se firmando nas cordas mais agudas).

Quanto à família da percussão, citamos aqui apenas os tímpanos, visto que outros instrumentos são mais raros na literatura musical do século XVIII<sup>19</sup>. A princípio destinados ao uso externo<sup>20</sup>, os tímpanos ganharam destaque nos *ensembles* e orquestras durante o século XVII<sup>21</sup> e, no século seguinte, tornou-se possível a afinação, e a reafinação quando necessário, garantindo desde então, de maneira definitiva, o seu lugar no repertório orquestral. Diferente dos tímpanos modernos que utilizam peles sintéticas ou peles animais muito finas e de espessura uniformizada, os tímpanos do século XVIII eram invariavelmente revestidos com pele animal, mais grossa e menos uniforme em espessura e densidade em todo seu corpo, o que acaba gerando – como felizmente podemos atestar e reproduzir hoje – uma sonoridade mais escura e opaca, pouco penetrante e menos ressonante<sup>22</sup> se comparada aos tímpanos modernos, além de sensíveis mudanças de timbre dependendo da região em que são tocadas.

---

<sup>17</sup> Aqui talvez seja importante entender o termo enquanto modificação, não necessariamente enquanto aprimoramento no sentido de sugerir que o arco Tourte era melhor que o arco anterior. Expressões como essa ajudam a estereotipar os instrumentos antigos como menos desenvolvidos ou evoluídos que os atuais. Sabemos que cada instrumento tem suas características para executarem de maneira adequada a música de seu tempo. Logo, podemos entender que o arco convexo do século XVII é tão menos eloquente para executar a música de Mahler quanto o arco moderno para a música de Bach, por exemplo.

<sup>18</sup> “*In Paris in the 1780s François Tourte perfect a design of bow which gradually displaced earlier types and has remained standard up to the present day; the modern neck was current from about 1800; the chin rest was introduced around 1820; [...]*”

<sup>19</sup> O próprio Beethoven só chegou a utilizar outros instrumentos de percussão, além do par de tímpanos, em sua *Nona Sinfonia* e apenas no quarto movimento (triângulo, pratos e bumbo).

<sup>20</sup> Até o final do século XVIII era comum que trompetistas tocassem também os tímpanos. Diversos tratados como o de Johann Ernst Altenburg, intitulado *Versuch einer anleitung zur heroisch-musikalischen trompeter- und pauker-kunst* (Ensaio sobre uma instrução para a arte heroico-musical do trompetista e timpanista) e publicado em 1795, atestam a função marcial dos dois instrumentos. A tradição se manteve durante todo o século XVIII nas obras de Haydn, Mozart e Beethoven nas quais as linhas de ambos instrumentos aparecem conjugadas e indissociáveis na maioria das vezes.

<sup>21</sup> Jean Baptiste Lully foi um dos primeiros compositores do período a escrever para o tímpano como um instrumento de orquestra na concepção que temos até hoje. Um bom exemplo desse uso é em sua ópera *Thésée* de 1675.

<sup>22</sup> Era comum que os timpanistas construíssem seus próprios instrumentos, podendo variar consideravelmente de tamanho – de corpo e diâmetro do aro – resultando em variações significativas de timbre.

Justamente por conta da ressonância mais curta, os *trillos* ou trinados (hoje denominados “rulos”) eram mais “fechados” (mais rápidos) no intuito de prolongar mais o pretendido efeito, o que não se faz necessário nos tímpanos atuais de grande ressonância. As baquetas tinham inicialmente cabeças de madeira e posteriormente, já no final do século XVIII, revestidas de couro, assim, suavizando levemente o ataque em comparação com a cabeça de madeira. É importante que o regente que está consciente das trocas das voltas do trompete e trompa entre movimentos de uma obra, também dê tempo aos timpanistas que, muitas vezes precisam apertar ou afrouxar as chaves que tensionam a pele dos tímpanos, a fim de mudar a afinação de um dos tambores ou mesmo dos dois.

Ainda sobre a afinação dos tímpanos, tomando como exemplo as nove sinfonias de Beethoven, em mais da metade delas é necessário que o instrumentista refine os tambores, tensionando ou afrouxando cada uma das diversas chaves ou “borboletas” presas ao aro do tambor. Nas *Primeira, Segunda, Quinta e Sexta Sinfonias*, a afinação do par de tambores é a mesma em todos os movimentos, sendo que, em alguns deles, os tímpanos não participam. Na *Oitava Sinfonia*, um dos tambores precisa ser afinado<sup>23</sup> durante a execução do segundo movimento (a depender da expertise do músico e das condições do instrumento) ou durante o então indispensável intervalo, mesmo que pequeno, entre os terceiro e quarto movimentos. Nas *Terceira e Quarta Sinfonias* o regente deve aguardar a afinagem antes do segundo e terceiro movimentos de ambas as obras e durante a *Sétima Sinfonia*, entre o terceiro e quarto movimentos. Já na *Nona Sinfonia* os tímpanos devem ser afinados antes de todos os quatro movimentos o que sugere que, provavelmente o coro, ou ao menos os solistas, entrassem no palco durante esse necessário intervalo, diferentemente de como se faz hoje em dia.

Por se restringir este trabalho às sinfonias de Beethoven, não abordaremos as diferenças colossais sobre sonoridade e emissão dos fortepianos do século XVIII em relação aos pianos modernos. Todavia, há uma crescente literatura sobre essas questões, presentes no livro já citado de Sandra Rosenblum (1988), cuja leitura indicamos.

No que diz respeito à sonoridade orquestral – resultante de todas as anteriores – o regente é aquele que, se não chega a produzir, molda a sonoridade da orquestra, em maior ou

---

<sup>23</sup> A mudança de afinação dos tímpanos não era novidade na música do século XVIII, já tendo sido empregada, entre outras, em obras como *Die Schöpfung* (A criação), de Joseph Haydn, Hob. XXI:2 (1798). Por outro lado, até então as afinações clássicas dos tímpanos eram nas notas fundamentais da tônica e dominante, portanto, a apenas uma quarta justa de distância. No segundo movimento da *Sétima Sinfonia*, Beethoven inverte o intervalo criando uma quinta justa de distância e no terceiro movimento o tambor mais agudo é afinado meio tom acima (de mi para fá), criando o intervalo, ainda mais largo, de sexta menor. Já em sua *Oitava Sinfonia*, especificamente no último movimento, ele amplia para uma oitava completa este intervalo (o que vem a repetir no segundo movimento de sua nona e última sinfonia).

menor grau de acordo com seu conhecimento e familiaridade com os diversos instrumentos que compõem uma orquestra histórica. Sendo assim, o regente que se dedica ao repertório do século XVIII deve criar sua concepção sonora, seja para cada obra em específico, como para a sonoridade geral de sua orquestra, de acordo com os preceitos estilísticos que guiaram os compositores deste período. Lucas (2007) reforça como as concepções estéticas entre o século XVIII e os que o sucederam podem ser opostas e inconciliáveis:

Nos séculos XIX e XX, qualidades como volume, projeção, beleza do som, expressividade, duração da respiração e o uso constante do *vibrato* passaram a ser enfatizadas. Essa concepção se opõe aos ideais setecentistas, de sonoridade eloquente e articulada, na qual o *vibrato* é utilizado de maneira tópica, em lugares em que possa reforçar o afeto musical (LUCAS, 2007, p. 7).

Ora, parece patente inferir que instrumentos construídos para soar de forma a atender um conjunto específico de demandas estéticas, bem como a técnica instrumental que serve os mesmos propósitos, não podem produzir com a mesma eficiência – e eloquência – uma sonoridade pensada nos domínios de outros parâmetros estéticos, por vezes diametralmente opostos. Lucas (2007), além de reforçar a necessidade do contato de músicos modernos com instrumentos antigos, sugere o mesmo raciocínio para os sopros, mas que podemos evidentemente estender às cordas no que diz respeito à utilização do arco clássico, do encordoamento de tripa animal, renúncia à utilização da espaleira e queixeira, etc.:

Ainda resta investigar se instrumentos modernos podem efetivamente ser tocados de maneira diferente da intenção para a qual foram concebidos (produzir grande volume sonoro), realizando-se experiências com a resistência de palhetas, boquilhas, bocais, tudeis etc., com o uso de menor pressão diafragmática, com uso de pouco ou nenhum vibrato e, principalmente, com uma mudança de postura mental. Nesse sentido, a experiência com instrumentos históricos pode ter um importante significado, já que a técnica necessária para tocar neles pode abrir novos horizontes para o executante moderno (LUCAS, 2007, p. 7).

Ainda quanto à sonoridade orquestral, é importante citar, mesmo que brevemente, uma discussão até hoje frequente quanto aos supostos ideais de sonoridade que Beethoven imaginou para suas sinfonias. Muitos regentes ainda sustentam a validade de suas interpretações utilizando instrumentos modernos e orquestras muito maiores das que Beethoven dispunha, argumentando que o compositor sempre imaginou resultados sonoros finais mais “grandiosos”, assim como a maior parte de sua música parece sugerir.

De fato, não raro Beethoven costumava solicitar que esta ou aquela sinfonia não fosse feita com menos que certo número de violinos I, violinos II, violas, etc. Charles Rosen (1997,

p. 144) afirma que as performances atuais das sinfonias tardias de Haydn e Mozart sofrem com a crença de que as pequenas orquestras do século XVIII representavam o que os compositores tinham em mente quanto à sonoridade ideal e não às limitações que lhes eram impostas. O mesmo raciocínio de Rosen valeria, obviamente, para a música de Beethoven, assim como sua tendência de interpretação nos dias de hoje com orquestra reduzida.

Sim, sua música – e não apenas a sinfônica – soa grandiosa inúmeras vezes, como se pode notar facilmente lendo o texto musical de suas nove sinfonias. Todavia, tais justificativas não garantem desvendar o ideal sonoro de Beethoven para suas obras, mas sim o estudo sistemático e bem embasado da música de seu tempo, do estilo sobre o qual construiu sua linguagem sinfônica e, especialmente, da sonoridade com a qual seus ouvidos estavam habituados e para as quais foram treinados.

### **3.3.2 Acentuação e articulação nas orquestras históricas e modernas**

Talvez sejam a acentuação e a articulação os elementos mais facilmente reconhecíveis no resultado sonoro final entre uma orquestra histórica e uma orquestra moderna. Para além das características físicas dos instrumentos que conferem essas diferenças e para além das distintas técnicas utilizadas pelos músicos para se tocar cada instrumento, a maneira como estes entendem a colocação dos apoios durante os compassos e a forma como articulam as notas dentro de cada motivo ou melodia são os elementos que mais produzem um resultado sonoro final particular e reconhecível.

A prática interpretativa romântica prega linhas melódicas fluentes que se direcionam para pontos culminantes; a barra de compasso é vista como uma baliza para facilitar a leitura. No século XVIII, diferentemente, a barra de compasso marca um sistema de acentuações métricas que determina tempos fracos ou fortes, longos ou curtos, importantes (“bons”) ou não-importantes (“maus”) (LUCAS, 2007, p. 7)<sup>24</sup>.

A diferença de acentuação, mesmo aquela não sinalizada na partitura, deve ser rigorosamente utilizada em inúmeras situações e o músico capaz de reconhecê-las dispensa sua descrição impressa sobre as notas. E, como veremos logo adiante no capítulo Acentuação agógica em Beethoven, mesmo quando o compositor reforça esses elementos através de

---

<sup>24</sup> Em seu artigo Lucas evoca Türk e Quantz para elucidar a desigualdade de acentuação dentro dos compassos e entre eles.



acentos, *sf*, reiteração de *f*<sup>25</sup>, etc., nem sempre o resultado final é eloquente. Isso pode acontecer não apenas porque o músico não está utilizando um instrumento histórico ou porque não foi treinado na execução deste, mas simplesmente porque deixa de valorizar a acentuação através da articulação.

Figura 3 - Beethoven. *Sinfonia n. 1* (primeiro movimento). Reiteração de *f*'s

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 1. It consists of several staves, including woodwinds, strings, and a basso continuo. The score is characterized by a high density of forte (*f*) dynamic markings, which are repeated frequently throughout the passage. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks, illustrating the composer's emphasis on a consistently strong sound.

De acordo com Vester (1995 apud LUCAS, 2007) os acentos devem ser reiterados, eliminados, deslocados e acrescentados de acordo com diversas situações intrinsecamente musicais, seja pela harmonia, ornamentação, desenhos melódicos, metrificação e alterações, intervalos, novas tonalidades, etc.:

<sup>25</sup> É comum na escrita de Beethoven, também em suas sinfonias, encontrar várias indicações de *f* subsequentes sem qualquer indicação de outra dinâmica intermediando esses *f*'s. Para Rosenblum, e assim como é de se esperar de um leitor agudo, o procedimento provavelmente indica o desejo do compositor de acentos reiterados na dinâmica geral *f* (Rosenblum, 1988, p. 84).

A. acentos devem ser reiterados:

1. Em *apoggiature* longas, *appoggiature* curtas executadas no tempo “bom” e em suspensões (a acentuação deve ser mais forte em acordes mais dissonantes);
2. em grandes intervalos na voz principal;
3. em notas que não pertencem à tonalidade do fragmento em questão;
4. em modulações inesperadas;
5. em notas longas em meio a muitas notas curtas, independentemente da sua posição no compasso.

B. acentos devem ser eliminados:

1. por ligaduras que ultrapassam a barra de compasso;
2. por notas pontuadas em partes fracas do compasso;
3. por pausas na parte forte do compasso.

C. acentos devem ser deslocados:

1. por síncofes;
2. por *apoggiature* em partes fracas do compasso;
3. por hemiolas;
4. por deslocamentos imaginários da barra de compasso;
5. por sinais dinâmicos.

D. acentos devem ser acrescentados

1. quando sinais específicos (*staccatto* ou traços) são colocados sobre as notas, indicando igualdade entre elas;
2. em notas longas em partes fracas do compasso;
3. na repetição de notas da mesma duração e altura;
4. quando há sinais dinâmicos (VESTER, 1995 apud LUCAS, 2007, p. 9).

A acentuação pode ser realizada não apenas estressando a nota de modo a fazer com que soe mais tensa e destacada das demais. Ela pode ocorrer de maneira agógica, ou seja, quando o intérprete faz com que a nota sobre a qual se deseja realizar o acento soe ligeiramente mais longa do que seu valor mostra. Apesar de ser mais comum no repertório solo, a acentuação agógica também pode ocorrer no repertório sinfônico, mesmo em melodias de naipes numerosos, como as de violinos. Para isso, basta que o regente, tendo escolhido realizar a referida acentuação guiado pelo bom gosto, ensaie com o naípe até que a duração seja realizada de maneira eficiente, sem exagero. Rosenblum (1988, p. 90-91) cita Koch (1802) a respeito desse procedimento.

Há de se levar em consideração, todavia que, conforme adverte Brown (1999, p. 202), nem todas as notações são claras e específicas, como é o caso do uso, por Beethoven, das cunhas e dos pontos para indicar *staccato*. Segundo o autor, ambas teriam a mesma execução com exceção de quando há ligadura: nesse caso, Beethoven sempre utiliza pontos (*portato*). Em outros casos, o ponto não significa necessariamente *staccato*, mas apenas *non legato*.

### 3.4 FIDELIDADE AO TEXTO

É através da notação musical característica de seu tempo que o compositor descreve seu processo de *inventio*. E é também através dela que se estabelece o diálogo com o intérprete, na

maioria das vezes canal único com seu interlocutor que deverá, por sua vez, compreender e assimilar suas ideias, transmitir seu discurso e convencer o ouvinte, objetivo final e último elo desta cadeia no processo da arte da oratória. Essa notação pode ser mais ou menos detalhada ou explícita, mas isto não necessariamente tem relação com o esmero do compositor em notar tudo que deseja transmitir em seu discurso.

Contudo, todo compositor conta, em maior ou menor grau, com a expertise do orador que traduzirá seu texto de maneira correta e eloquente, já que muitas vezes considera supérfluo anotar algo que seguramente é, ou deveria ser, de conhecimento do intérprete. Enquanto a expressão do afeto está, nas obras do século XX, muito bem descrita pelo compositor, como nas detalhadas indicações de dinâmica e frases a respeito da maneira de se executar cada trecho (as sinfonias de Mahler são um bom exemplo), no século XVIII – e antes dele – o afeto é de responsabilidade do intérprete. Não que este deva produzir o afeto de acordo com suas percepções pessoais próprias, mas deve descobrir, através do estilo do compositor e da obra, quais afetos mobilizar. Para Haynes e Burgess (2016) “[...] a natureza aproximada da notação musical significa que a expressão de um afeto ou paixão frequentemente depende ainda mais do intérprete do que do compositor”<sup>26</sup> (HAYNES e BURGESS, 2016, pg. 13).

Lucas (2007, pg. 2) discorre sobre as diferenças no grau de informações contidas na notação musical a partir do século XVIII.

O compositor utiliza a notação musical para fixar e dar forma à composição. Ela contém indicações sobre a interpretação, cujo grau de precisão pode ser variável. A escrita musical ocidental moderna fixada no século XVII, não é, como a tradição a partir de Wagner propaga, um código absoluto, passível de uma única interpretação<sup>27</sup>; ela pode, pelo contrário, ser compreendida de maneiras diversas em diferentes períodos históricos, e mesmo em obras de diferentes compositores do mesmo período. Ao passo que instruções diretas em uma sinfonia de Mahler tendem a deixar poucas dúvidas sobre o tempo correto, sobre a execução do ritmo, do fraseado, da articulação, da dinâmica e da ornamentação, a notação musical do século XVIII, sendo menos explícita, gera maiores problemas de interpretação. Isto não ocorre por uma limitação do compositor ou do código de notação setecentista, mas principalmente por falta de conhecimento, por parte do intérprete moderno. Não tendo sido instruído especificamente para a execução deste repertório, ele ignora certas convenções, tão evidentes para intérpretes setecentistas, que tornavam sua indicação dispensável. Com isso, parte deste código musical permanece oculta para o músico moderno com formação exclusivamente romântica (LUCAS, 2007, p. 2).

---

<sup>26</sup> “... the approximate nature of musical notation means that the expression of an affect or passion often depends even more on the performer than on the composer.”

<sup>27</sup> Lucas (2007) faz referência a *Über das dirigieren* (1869), (Sobre a regência) obra na qual Richard Wagner “inaugurou uma nova tradição na execução da notação musical, que designou como ‘universal’. Para um detalhamento maior deste assunto, cf. VESTER, Frans. W.A.Mozart. *Over de uitvoering van de werken voor blaasinstrumenten*. Amsterdam: Broekmans en Van Poppel, 1995”.

Portanto, não basta fazer uso do manuscrito do compositor – quando existente e disponível – para garantir uma reconstrução verossímil de suas ideias. Há de se conhecer as práticas de execução correntes do período – através dos tratados, manuais e métodos de execução daquele tempo – para assegurar, além de todos os outros fatores intrínsecos à performance musical, a efetividade e eloquência do discurso imaginado e descrito pelo compositor. Ademais, não é suficiente escolher – também quando existente e disponível – o melhor dos materiais editados da obra. Toda edição já é, por si própria, uma interpretação de um material original (manuscrito ou outra fonte primária), ou seja, o editor torna-se mais um interlocutor no procedimento retórico.

É discurso corrente de muitos regentes de que a função primária do maestro é ser o mensageiro do compositor e de suas ideias. Muitos destes, então, acreditam que alterar qualquer elemento da partitura ou adicionar elementos a ela significa adulterá-la e, por conseguinte, deturpar as intenções do compositor. Acreditam que ser fiel ao compositor e suas ideias seja ser estritamente fiel à partitura – preferencialmente ao manuscrito ou à versão *Urtext* – e, com isso, fazem a música dos séculos XVIII ou XVII soarem herméticas e praticamente esvaziadas de conteúdo retórico. Daí vem a ideia, também comumente difundida por regentes – e também alguns professores de alta performance – de que a música “clássica” deve soar simples ou “dentro da caixinha”, ou seja, com pouca expressividade (que seria mais conveniente e própria do repertório romântico) ou sem tanto envolvimento do intérprete.

Também por este motivo, nota-se na programação das orquestras e coros de todo mundo uma preferência maior pelas músicas dos séculos XIX e XX, não porque, por serem mais próximas do tempo do homem contemporâneo, traduzam melhor suas emoções, mas porque a música dos séculos anteriores, fundamentalmente erigidas sobre a capacidade de mover afetos, seria menos eficiente nesta qualidade. Obviamente, uma leitura deturpada do estilo e, ao mesmo tempo, consequência de interpretações herméticas que, por assim serem, se julgam estilisticamente apropriadas à música do período clássico.

O prefácio de *Performance practices in classic piano music* de Sandra Rosenblum (1988) é escrito por ninguém menos que Malcolm Bilson, um dos mais reconhecidos pianistas e intérpretes de Haydn, Mozart e Beethoven ao fortepiano. Nele, ao tratar da falibilidade das versões *Urtext* ingenuamente abordadas, assunto a ser melhor discutido na seção *Manuscritos, fontes primárias, edições de estreias (partituras e partes de orquestra), edições publicadas e edições Urtext* do presente trabalho, Bilson problematiza o assunto:

Nem todo músico e crítico sente que a performance mudou inequivocamente para melhor nos últimos 50 anos. Alguns argumentariam que a maioria dos músicos de hoje pode ser mais fiel ao texto, mas os do passado tocavam com mais imaginação e gosto. E embora possa ser verdade que os outros músicos se entregaram a caprichos auto-expressivos, suas performances pareciam mais interessantes e variadas do que as versões mais “sóbrias” e “corretas” (elas são, de fato?) que ouvimos tão comumente agora. A verdade é que a maioria dos músicos hoje não é tão fiel ao texto quanto poderiam pensar, pois pode ser que eles não saibam como realmente *ler* o texto. Acredito que a maioria dos músicos do século XVIII acharia sua execução daquele repertório um pouco fria e sem vida<sup>28</sup> (ROSENBLUM, 1988, p. xiii-xiv).

O jovem instrumentista e o jovem regente, então, aprendem desde cedo no conservatório ou na universidade que, para soar “como se deve” e tocar “no estilo”, na música antiga não se deve tocar de forma afetada. Justamente o repertório que deveria ser movido pelo discurso retórico e pela tentativa constante de gerar afetos no ouvinte. Se ao próprio executante se tolhe o direito de se afetar pela música escondida atrás do texto musical, como este afetaria, então, a plateia?

Talvez essa falta de perspicácia seja fruto da aparente ausência de signos musicais complementares no repertório do período. A notação cada vez mais detalhada dos compositores dos séculos XIX e XX, controlando cada vez mais as qualidades do som e da interpretação através de signos específicos, orientações complementares, bulas, entre outros elementos, fez com que os intérpretes de nosso tempo considerem fidelidade ao compositor quando, e apenas se, nos atemos à leitura e execução do que está explicitamente impresso no texto musical. E, no intuito de tornar a obra mais fidedigna, costuma-se então sugerir ao intérprete a busca e a reflexão sobre a bibliografia que trata do contexto social da época em que o compositor viveu e no qual escreveu a obra, bem como seus desafios de ordem pessoal. A partir dessa abordagem generalista, de que a obra musical é resultado inequívoco da expressão do ambiente em que se encontra o compositor e não fruto de sua engenhosidade e de seu trabalho como artífice do discurso musical, é que se costuma construir então o caráter ou os estados de espíritos com os quais se deve executar a obra.

---

<sup>28</sup> “Not every musician and critic feels that performance has unequivocally changed for the better in the last 50 years. Some would argue that most players of today may be more faithful to the text, but those of the past played with more imagination and flair. And while it may be true that the other players indulged in self-expressive whims, their performances seemed more interesting and varied than the more ‘sober’ and ‘correct’ (are they, really?) versions we so commonly hear now. The truth is that most players today are not as faithful to the text as they might think, for it may well be that they do not really know how to read the text. I believe that most eighteenth-century musicians would find their playing oh that repertoire a bit cool and bloodless” (BILSON in ROSENBLUM, 1988, p. xiii-xiv).

Aparentemente a escrita do repertório dos séculos XIX e XX, cada vez mais repleta de signos e orientações ligadas diretamente à interpretação, não está relacionada somente à estética desse tempo, ou seja, ao desejo dos compositores de expressarem este ou daquele trecho desta ou daquela maneira. Parece que o compositor também deixou de confiar no intérprete e em sua capacidade de compreensão e tradução do discurso por trás da notação ou dos afetos que ele deve produzir. Entre regentes e instrumentistas ou cantores parece ocorrer o mesmo, e muitos regentes chegam a enviar, antes mesmo do primeiro ensaio, suas próprias arcadas para que as cordas sigam o que está notado, não o que está sugerido pelas figuras musicais. Obviamente todo texto musical está sujeito a interpretações e dão margem a caminhos por vezes muito diversos, todavia parece que, aos poucos e gradualmente, vão se perdendo as chaves que dão acesso aos elaborados e engenhosos caminhos que o discurso retórico traça para mover os afetos dou ouvinte e, assim, convencê-lo.

### 3.4.1 Dinâmicas no século XVIII

As indicações de dinâmicas, infrequentes e esparsas no repertório do século XVII, tornaram-se cada vez mais frequentes nos manuscritos no decorrer do século XVIII<sup>29</sup>. Para o leitor do século XXI, sobrecarregado com gravações e com as detalhadas indicações de dinâmica dos compositores de seu tempo, é essencial que se entenda que as dinâmicas indicadas durante o séc. XVIII não devem ser encaradas de forma absoluta ou lidas da mesma forma que no repertório da atualidade e, muito menos, serem descoladas de seu contexto. As indicações de *f* reiteradas em Beethoven, que seriam consideradas hoje um erro de escrita, devem ser entendidas como reforços levemente acentuados a cada repetição da indicação, da mesma forma que uma ligadura, que não vem acompanhada de acento, insinua uma acentuação natural na primeira nota, assim como requerem as preceptivas do século XVIII.

Rosenblum (1988) evoca Türk (1789) para comprovar a correlação existente no século XVIII entre afeto e a intensidade sonora:

Composições de um caráter alegre, jubiloso, vivo, sublime, esplêndido, orgulhoso, ousado, corajoso, sério, impetuoso, selvagem, furioso e afins, todos exigem um certo grau de volume. Esse grau deve até ser aumentado ou diminuído conforme o sentimento ou a paixão sejam representados de forma mais intensa ou mais moderada. [...] em cada composição em si gradações diferentes são novamente necessárias, em que todas devem estar em uma relação apropriada com o todo. Um *forte* em um

<sup>29</sup> Landon (1978, p. 273) demonstra como as marcações de dinâmica aumentaram, especialmente o *crescendo*, nas sinfonias de Haydn pertencentes ao estilo *Sturm und Drang*.

*Allegro furioso* deve, portanto, ser consideravelmente mais alto do que em um *Allegro* em que apenas um grau moderado de alegria prevalece, etc.<sup>30</sup> (TÜRK, 1789, p. 349 apud ROSENBLUM, 1988, p. 61).

Ainda é importante ressaltar que o fato de Beethoven, Haydn e Mozart apresentarem proporcionalmente menos indicações de dinâmicas intermediárias, como *mf*, *mp*, *più f* e *più p* do que *p*, *pp*, *f* e *ff*, não deve significar que elas não eram desejadas por estes compositores. Portanto, *p* pode indicar uma dinâmica que vai do *pp* ao *mp* e, da mesma maneira, *f* pode ser lido desde o *mf* ao *ff*, conforme aponta Rosenblum (1988, p. 60-61). Repetições de células (como a célebre célula temática da *Quinta Sinfonia* de Beethoven), temas, frases ou mesmo grandes sessões, por exemplo, podem receber dinâmicas distintas se o orador entende que a repetição deva ser realizada de maneira diferente de sua primeira afirmação, assim como sugere a retórica aristotélica: “É forçoso que, ao repetir-se uma coisa, se introduza variação, a qual como que abre caminho à pronúnciação ‘Este é o que nos roubou, este é o que nos enganou, este é o que enfim procurou trair-nos’”<sup>31</sup> (ARISTÓTELES, 2012, p. 211).

Koch (1802, p. 589-590 apud Rosenblum, 1988, p. 63) alerta que a ausência de indicação de dinâmica implica que se toque sonoramente, todavia sua gradação deve ser ajustada ao caráter da peça. Rosenblum lembra que em Corelli a indicação *f* somente aparece após a aparição de *p*, logo entende-se que *f* possa ser considerada uma dinâmica “normal”, nem tão forte, nem tão fraca.

Durante o século XVIII também se espera que o intérprete, conhecedor do bom gosto, realize diferentes dinâmicas, mesmo que não assinaladas pelo compositor, em momentos como modulações e dissonâncias. Nestes casos, espera-se, obviamente, uma dinâmica mais acentuada seguida de um arrefecimento (*diminuendo*) na resolução conforme aponta Rosenblum (1988, p. 67-68). A autora ainda aponta nos mesmos trechos que acordes instáveis harmonicamente ou mudanças bruscas ou inesperadas de harmonia também devem ser reforçadas pela dinâmica mais acentuada, mesmo que essa não esteja marcada. Como veremos, na obra sinfônica de

---

<sup>30</sup> “Compositions of a cheerful, joyous, lively, sublime, splendid, proud, bold, courageous serious, fiery, wild, furious, and the like, character all require a certain degree of loudness. This degree must even be increased or decreased according to whether the feeling or passion is represented more intensely or more moderately. [...] 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.”

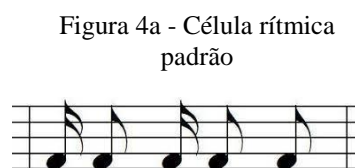
<sup>31</sup> No caso do afeto – ou humor – colérico do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia*, a repetição insistente e hiperbólica da célula temática seria apropriada àquela paixão e tem fundamento na retórica aristotélica que afirma que “As hipóboles são como os adolescentes: manifestam grande exagero. Por isso, expressam-se assim sobretudo os que estão dominados pela cólera...” (ARISTÓTELES, 2012, p. 210).

Beethoven o intérprete deve possuir a mesma agudeza de espírito para reconhecer tais trechos e executá-los com bom gosto de modo a evocar e produzir os afetos ali representados.

### 3.4.2 Expertise técnica e domínio do estilo

Todo regente tem consciência de que a despeito de sua bagagem e conhecimento musical, do gestual empregado, das informações verbais dadas nos ensaios, quem de fato produz o som são os instrumentistas e cantores. Para que se produza o som de maneira correta, ou seja, para que se toque o que está exatamente escrito na partitura e seguindo todos os sinais gráficos nela indicados, basta que se tenha músicos de alta expertise técnica. O trabalho do regente, então, parte deste ponto, para que todas as vozes estejam equilibradas – também de acordo com o que pede a partitura através de todos seus sinais gráficos – e para que todos estejam tocando juntos. Todos seguindo as indicações de tempo dadas pelo regente de forma equilibrada, através das indicações de dinâmica, e de forma coesa, de acordo com as indicações de articulação. Apesar de todos esses elementos muitas vezes estarem indicados na partitura, é função do regente moderá-los e dimensioná-los de acordo com seu entendimento do estilo. Já outros elementos, também estruturais da interpretação, como timbre, direcionamento fraseológico, tipos de ataque e terminações, por exemplo, dependem mais do domínio do estilo que o regente tem, do que propriamente dos elementos gráficos do texto musical.

Tomemos como exemplo as arcadas das cordas. Mesmo entre os compositores contemporâneos, é pouco comum que se indique na partitura as direções do arco, tornando-se esta tarefa de atribuição do *spalla* e posteriormente dos chefes de naipe, submetidos àquele. Todavia, para alguns tipos de figuras rítmicas é senso comum que se utilizem determinadas arcadas. Tomemos como exemplo uma das células rítmicas mais presentes na música popular, especialmente na brasileira, como a da Figura 4a. Intuitivamente qualquer músico de cordas friccionadas escolheria a arcada presente na Figura 4b para a execução da célula.



Este conhecimento provém do domínio da técnica de arco e é aplicado de forma praticamente indiscriminada, salvos casos de indicação contrária – seja por parte do compositor,



que deseja uma acentuação diferente da usual, seja a pedido do regente, que entende a figura de uma maneira não convencional naquela situação, seja pelo próprio *spalla* por questões técnicas e de unidade entre as cordas.

Uma outra maneira de demonstrar o mesmo argumento é citar a prática comum, a partir do século XIX, de antecipar (e por vezes também alongar) o segundo tempo do compasso ternário nas valsas vienenses. Não há nada na partitura que indique essa prática, mas é senso comum que se deve realizar o efeito na maioria dos casos. Outro exemplo é a tradicional prática do *inegalité* no repertório francês dos séculos XVII e XVIII, no qual certas sequências de notas de igual valor são tocadas de maneira desigual, ou seja algumas notas são mais longas que as outras<sup>32</sup>.

Clive Brown em *Classical & romantic performing practice 1750-1900* (1999) afirma, entre muitos outros exemplos, que a maneira de se interpretar os sinais gráficos da partitura (ou a ausência deles) varia de acordo com cada época ou mesmo de acordo com a interpretação pessoal de cada compositor. Longe de querer inferir que as notações em cada período da história são claras e inequívocas mas, muito pelo contrário, conforme demonstra Brown no capítulo 6 de sua referida obra, o que se mostra de fato claro é que os compositores tinham seus próprios ideais quanto à interpretação de certos signos.

Mesmo nas situações em que certas notações, como as de articulação por exemplo, podiam conduzir a dúvidas ou mesmo estarem ausentes, o que se nota, através da análise comparativa das obras de um mesmo compositor ou em sua correspondência, é que todos eles tinham ideias mais ou menos claras com relação a como deveriam soar certas figuras musicais. Brown exemplifica isso através de um exemplo da correspondência entre Johannes Brahms e Joseph Joachim, violinista amigo do compositor e intérprete de suas obras.

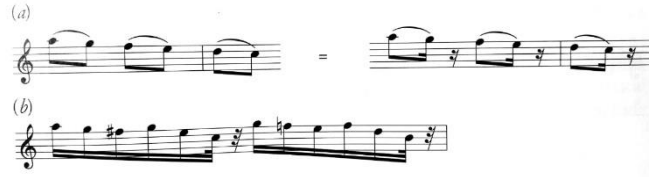
A correspondência de Brahms com Joachim em 1879 fornece uma perspectiva reveladora do final do século XIX sobre as diferentes atitudes frente à execução de ligaduras de fraseado de um pianista que foi também um grande compositor e um violinista com considerável talento na composição. Joachim, abordando a questão do ponto de vista do executante, reconheceu a dificuldade de decidir se ligaduras eram uma indicação de legato comum ou de fraseado, observando que era “capcioso decidir através de ligaduras que basicamente significam: estas e aquelas várias notas no mesmo golpe de arco, ou por outro lado, onde elas significam uma significativa divisão de grupos de notas, por exemplo: (Ex. 6.33[a]) poderia da mesma maneira

---

<sup>32</sup> Saber onde e quando aplicar a prática do *inegalité* pode ser desafiador para o músico moderno não acostumado com essa tradição de execução que nem sempre, ou quase nunca, é sinalizada no texto musical. Todavia, mesmo informações aparentemente sem relação direta com esta prática podem, na verdade, guiar por completo a maneira de se executar, ou não, o *inegalité*. Um dos exemplos é trazido por Tarling (2001, p. 163-164) ao citar Michel Corrette (1738) sobre a relação direta entre a fórmula de compasso e a realização do *inegalité* de acordo com cada figuração: mínimas, semínimas e colcheias (CORRETTE, 1738 apud TARLING, 2001, p. 163-164).

soar ligado, mesmo quando tocado com diferentes golpes de arco, enquanto que ao piano isso teria de soar aproximadamente assim em todas as circunstâncias: (Ex. 6.33[b]). Brahms discordou, comentando que “a ligadura sobre várias notas não reduz o valor de nenhuma delas. *Ella* significa *legato*, e se faz de acordo com os grupos, frases ou o humor (*Gruppe, Periode oder Laune*). Apenas acima de duas notas ela reduz o valor da última: (Ex. 6.34[a]). Com grupos de notas mais longos: (Ex. 6.34[b]) haveria uma liberdade e um refinamento na execução, o que, com certeza, é geralmente apropriado”. Em outras palavras, Brahms considerava o encurtamento da última nota em pares obrigatório, independentemente se houvesse ou não uma pausa ou marca de staccato assinalada, e em um grupo mais longo como opcional<sup>33</sup> (BROWN, 1999, p. 233-234).

Ex. 6.34.



Ex. 6.33.



Portanto, uma orquestra formada por músicos que conhecem o estilo de cada compositor e as tradições de cada período tende a atingir um nível de performance alto no que tange a prática da música antiga. Nessa situação, além de um tempo mais curto de preparo do programa, o regente não sente necessidade de solicitar sonoridades ou abordagens inerentes àquela prática específica, atendo-se, assim, a questões interpretativas de maior especificidade e a outros elementos que transpõem a visão do músico que tem à sua frente apenas o pentagrama de seu instrumento ou de seu naipe.

<sup>33</sup> “*Brahms's correspondence with Joachim in 1879 provides a revealing late nineteenth - century perspective on the different attitudes towards the execution of short phrasing slurs of a pianist who was a great composer and a violinist with considerable talent in composition. Joachim, approaching the matter from the point of view from the executant, acknowledge the difficulty of deciding whether slurs were an indication for general legato or for phrasing, observing that it was 'tricky to decide with slurs where they merely mean: so and so many notes in the same bow-stroke, or on the other hand, where they signify meaningful division of group of notes, for instance: (Ex. 6.33[a]) could just as well sound connected, even when played with different bowstrokes, while on the piano this would have to sound approximately thus in all circumstances: (Ex. 6.33[b]).' Brahms disagreed, remarking that 'the slur over several notes does not reduce the value of any of them. It signifies legato, and one makes it according to groups, phrases, or whims (Gruppe, Periode oder Laune). Only over two notes does it reduce the value of the last one. With longer groups of notes would be a freedom and refinement in performance, which, to be sure, is generally appropriate.' In other words, Brahms regarded the shortening of the last note in pairs as obligatory, whether or not a rest or staccato mark was indicated, and in a longer group as optional.*”

### 3.4.3 Manuscritos, fontes primárias, edições de estreias (partituras e partes de orquestra), edições publicadas e edições *Urtext*

**Sócrates:** A conclusão é que a educação é a arte que diz respeito exatamente a isso, a essa conversão (da alma como um todo), e a como pode a alma mais fácil e eficientemente ser levada a realizá-la. Não é a arte de introduzir visão à alma. A educação tem como certo que a visão já está presente na alma, mas essa não a dirige corretamente e não arroja o seu olhar para onde deveria; trata-se da arte de redirecionar a visão adequadamente (Platão, 2015).

Uma das principais funções do regente, além de manter todos tocando juntos, é estabelecer a interpretação. Esta, destacada de gostos pessoais ou opiniões, deve ser guiada pelo conhecimento a respeito do tipo de música que está sendo interpretada quanto às convenções da época em que foi escrita e de sua inserção histórica através das escolas de instrumento, práticas de improvisação, tratadística do período, formação dos músicos, entre outros fatores.

Como na música popular em que, na maioria das vezes, os únicos indícios do texto impresso são o texto poético e as cifras que apenas representam os acordes, mas não a maneira como eles devem ser tocados, a música dos séculos XVI, XVII e XVIII necessita das mesmas habilidades de um músico conhecedor da música popular. Este último deve conhecer o básico no que se refere às tradições em voga no período, as “levadas”, os *riffs*, os modismos, o sotaque (do idioma, do arco e da língua, esta última em seu duplo sentido, a do idioma e a que articula a coluna de ar num instrumento de sopro), os afetos e tudo que provém deles (andamento, articulação, agógica, etc.).

Assim, o regente que desconhece os princípios que fundamentam determinado estilo é como o músico que, lendo as cifras de uma música de jazz ou de uma canção popular, fatalmente tocará acordes nas inversões erradas; proporá ritmos distintos (às vezes corrompendo o estilo); desconhecerá a métrica ao não perceber ou errar as repetições não notadas, mas que deveriam ser óbvias; abusará da dinâmica nos lugares equivocados e se olvidará de dar atenção a ela em outros; escolherá andamentos que tirarão a obra do contexto original (dança, prece, celebração, funeral, caça); enfim, produzirá afetos não imaginados ou até mesmo diametralmente opostos aos que o compositor imaginou e, noutras vezes, simplesmente deixará de mover os afetos do ouvinte, quando este era, talvez, seu principal objetivo.

Além disso, todo compositor, em maior ou menor grau, espera que o executante entenda e compreenda as figuras musicais e certos lugares-comuns, tornando desnecessária a delimitação de todas as variáveis interpretativas de cada trecho musical (talvez possamos tomar como exceções algumas das obras do serialismo total de Messiaen, Boulez e Stockhausen). O

mesmo demonstra Brown (1999) a respeito do refinamento do fraseado de Joachim, que trabalhava no solo de seu *Concerto para violino em Ré maior, Op. 77*:

Há também uma sugestão de que, como compositor, Brahms não se preocupava em especificar todos os refinamentos de fraseado pois ele esperava que o intérprete contribuísse, em que ele acrescentou: “Para mim, tais considerações não são inúteis (*unnützig*). Mas você tem a vassoura na mão e nós temos muito o que varrer”<sup>34</sup> (BROWN, 1999, p. 234).

Quanto menos elementos notados, maior deve ser o conhecimento do regente. Se compararmos o nível de notações adjacentes (para além das notas na pauta, articulações e dinâmicas) na música do século XX, entenderemos o quanto isso se faz necessário quando se intenta realizar música como ela foi, de fato, imaginada, e não apenas uma releitura adaptada aos tempos modernos que, ainda hoje, tendem a seguir os ideais românticos da subjetividade individual, da expressão do intérprete enquanto artista, visionário, incompreendido e gênio.

Mesmo quando se busca ler através de um manuscrito ou *fac-símile*, ou quando se lê um tratado de época, é importante entender que o não-dito é tão importante quanto o que se lê no texto. A esse respeito, Tarling (2001) comenta:

Se o leitor instrumentista de cordas espera encontrar todas as respostas lendo os livros de instruções e tratados, ficará desapontado. O que não é dito é quase tão importante quanto as instruções afirmadas. As convenções não escritas devem assumir um papel tão importante quanto as instruções escritas<sup>35</sup> (TARLING, 2001, p. 260).

A busca pela fonte primária como ponto de partida da elaboração da performance é uma das tarefas essenciais de todo músico minimamente interessado pela música antiga. Nelas, seja o *fac-símile* do manuscrito no qual inexistente qualquer intervenção de um terceiro – os editores ou mesmo os próprios copistas – seja a versão *Urtext*, na qual as alterações editoriais consideradas essenciais são sinalizadas de maneira clara, supõe-se que o músico poderia, então, entrar em contato com o que há de mais próximo do original do pensamento e intenções do compositor. Sandra Rosenblum adverte aos editores que “já que é impossível ler a mente do compositor, é aconselhável a um editor diferenciar a interpretação de uma fonte da própria fonte

---

<sup>34</sup> “There is also a suggestion that, as a composer, Brahms did not concern himself with specifying all the refinements of phrasing that he might expect the performer to contribute, for he added: ‘With me such considerations are unprofitable (*unnützig*). But you have the broom in your hand and we have much to sweep up.’”

<sup>35</sup> “If the string-player reader expects to find all the answers by reading the instruction books and treatises, he will be disappointed. What is left unsaid is almost as important as the positive instructions. Unwritten conventions should assume as important a role as written instructions.”

por meios tipográficos<sup>36</sup>” (ROSENBLUM, 1988, p. 86). Este apontamento, por si só, mostra a importância da utilização de edições *Urtext*, visto que editores podem – e geralmente o fazem – realizar mudanças relevantes quanto à execução, de acordo com sua interpretação do texto.

Obviamente deve-se levar em consideração o quanto este ou aquele compositor deixa mais ou menos óbvias suas intenções através da notação. Quanto mais avançamos para frente no tempo, mais específica e detalhada costuma ser a notação dos compositores; quanto mais atrás voltamos no tempo, menor tende a ser o grau de detalhamento, já que o compositor entendia que os músicos de seu tempo conheciam a maneira de se executar esta ou aquela figura musical, enfim, eram detentores da linguagem e das convenções e normas (estilos, preceitos retóricos, tratadística, etc.) da música de seu tempo. Enquanto músicos modernos que, muitas vezes, executam músicas de muitos períodos e estilos, torna-se cada vez mais difícil – talvez impossível – que conheçamos elementos antes óbvios de cada estilo ou período.

Além disso, é importante estar ciente de que sempre haverá limitações inerentes a qualquer tipo de notação, quer seja através do sistema ocidental da notação musical, quer seja em outras linguagens como a poesia. Sendo assim, conhecimento do estilo não é fator prescindível quando se pretende realizar música antiga – mesmo sendo de um período mais recente e, de qualquer maneira, também “histórica” – seja partindo de um manuscrito, de uma edição tradicional, de uma edição crítica ou de uma edição *Urtext*.

Mesmo levando em consideração todas essas limitações, a consulta ou utilização de manuscritos, de *fac-símile* ou da versão *Urtext* não garante a fidedignidade estilística da execução. Afinal, todo compositor escreve pensando nos músicos de seu próprio tempo e, sabendo que diversas questões interpretativas são de domínio geral, espera, portanto, que todo músico seja possuidor desses conhecimentos, estilos e técnicas. Sendo assim, o compositor considera dispensável notar inúmeras indicações no que se refere à execução, ciente de que qualquer músico minimamente letrado saberá executar o trecho da maneira que se espera.

Ainda sobre a escolha entre uma obra editada e um *fac-símile*, por exemplo, é importante saber que nem sempre, mesmo para um leitor experiente, a edição fac-similar é o melhor caminho, como aponta Tarling (2001):

Ao olhar para edições facsimilares, é um exercício útil compará-las com edições modernas da mesma obra. Por este meio, o instrumentista é mais capaz de julgar a utilidade ou não de certas práticas editoriais modernas (ou do século 19). Uma boa edição crítica moderna deve fornecer informações editoriais que realçam o texto, com

---

<sup>36</sup> “Since it is impossible to read a composer’s mind, it is advisable for an editor to differentiate the interpretation of a source from the source itself by typographical means.”

explicações claras sobre qualquer marcações de andamento adicionadas, ligaduras, marcas de articulação, etc. Se for difícil ou impossível dizer onde o editor interveio, desconfie e trate todas as marcações com cuidado. No entanto, a experiência de um bom editor não deve ser subestimada quando decisões sobre finalizações de ligadura duvidosas têm de ser feitas, ou quando decidir sobre acidentes que se encaixam em uma progressão harmônica difícil. Use *fac-símiles* de toda forma, mas não se iluda pensando que eles são automaticamente “melhores” que uma boa edição moderna. Procure edições facsimilares que forneçam notas editoriais, pois elas proporcionam lições valiosas sobre como abordar o uso de facsimiles.<sup>37</sup> (TARLING, 2001, p. 257).

Uma intervenção editorial que bem serve de exemplo é o caso da versão *Urtext* da Breitkopf na indicação da dinâmica dos tímpanos no compasso 324 (letra C de ensaio), onde começa o trecho que serve de ponte do terceiro para o quarto movimento da *Quinta Sinfonia*. Beethoven indica *ppp* para cordas (enquanto restante da orquestra se mantém em pausas), mas indica apenas *pp* para os tímpanos que, pela escrita, possui obviamente um elemento musical a ser destacado. Ele contém o motivo inicial do primeiro movimento deslocado e é a única linha com movimento rítmico durante os primeiros 15 compassos do trecho (quase 4 quadraturas completas).

A edição *Urtext* da Breitkopf, realizada sob o comando do musicólogo Clive Brown, traz a indicação de *pp(p)* para a linha de tímpanos no referido trecho. Tais indicações, visam apresentar não só sugestões do próprio editor, mas alterações realizadas em outros materiais históricos que não o manuscrito do compositor. Essa indicação em especial, trata-se desse caso. O terceiro *piano* foi inserido posteriormente por um revisor, como indica Clive Brown no prefácio desta edição, sobre o material original de Beethoven utilizado nas execuções da *Quinta Sinfonia*, estas feitas em récitas posteriores à estreia e também durante algum tempo após a morte do compositor. Já a edição Bärenreiter de 2001, assinada por Jonathan del Mar, traz a indicação original do manuscrito.

Outra conhecida intervenção editorial ainda na *Quinta Sinfonia* é no último compasso da obra. Ali costuma haver uma diferença para a linha do tímpano entre diferentes edições facsimilares e grande parte dos editores escolhe notar da maneira mais simples. É o caso da mínima

---

<sup>37</sup> “When looking at facsimile editions it is a useful exercise to compare these with modern editions of the same work. By this means, the player is better able to judge the usefulness or otherwise of certain modern (or 19<sup>th</sup> century) editorial practices. A good modern critical edition should provide editorial information which enhances the text, with clear explanations of any added tempo markings, slurs, articulation marks, etc. If it is difficult or impossible to tell where the editor has intervened, be suspicious and treat all marking with caution. However, the expertise of a good editor should not be underestimated when decisions on dubious slur ends have to be made, or when deciding on the accidentals which fit in with a difficult harmonic progression. Use facsimiles by all means, but do not be deceived into thinking that they are automatically ‘better’ than a good modern edition. Look for facsimile editions which have editorial notes supplied with them, as these provide valuable lessons in how to approach the use of facsimiles.”

preenchida com 32 fusas e seguida com indicação de *tremolo* (*tr*) em pelo menos 3 fontes (versões históricas, incluindo a versão autografa de 1808) dentre as diversas analisadas por Clive Brown na Breitkopf. Em muitas edições – incluindo a Bärenreiter *Urtext* editada por Jonathan del Mar – neste último compasso dos tímpanos consta apenas uma semibreve com indicação de *tremolo*. Apesar de poder passar despercebidamente pelo ouvido pouco treinado, a execução de notas rápidas mesuradas e o *tremolo* diferem grandemente e, em especial quando escritas para percussão, costumam ser realizadas de formas distintas, já que percussionistas se debruçam sobre o estudo preciso das divisões rítmicas em notas longas – figuração que encontram com vasta frequência em praticamente todo o repertório para tímpanos e percussão de modo geral.

Figura 5 - Versões distintas para o último compasso da *Quinta Sinfonia*. Breitkopf à esquerda, em concordância com o manuscrito de 1808 e Bärenreiter à direita.



São raras as vezes, durante praticamente todo o século XVIII, em que os compositores indicam dinâmicas em suas obras, o que não significa que eram executadas em uma única dinâmica do começo ao fim – estando ou não definida a dinâmica no início. E, muitas vezes, as indicações de dinâmica marcavam práticas que se relacionam à dinâmica resultante, mas não à maneira como cada músico ou naipe deve moldar o volume sonoro. Como exemplo podemos tomar as indicações de *f* e *p* exclusivamente para os momentos em que deve tocar o *concertino* (solistas) e para os momentos em que se deve somar o *ripieno* (*tutti*) nos concertos grossos como os de Corelli, Geminiani, Scarlatti, Muffat, Händel e Locatelli.

O regente que se depara com uma cantata de Bach desprovida de qualquer indicação de dinâmica deve entender que o compositor esperava dos músicos conhecimento mínimo de elementos básicos de retórica para ornamentar, seja através da dinâmica, do uso de trinados, de pequenas improvisações e diminuições, os trechos que obviamente pediam uma condução dos afetos do ouvinte distinta dos trechos vizinhos. Lançando mão do mesmo bom gosto – referente mais ao conhecimento do estilo que de uma preferência particular – que Bach esperava de seus bons músicos, o regente deve então optar por enfeitar ou valorizar o discurso através de elementos musicais que enfatizem o texto poético de maneira coerente e bem equilibrada, mesmo quando não exista qualquer indicação de dinâmica, articulação ou caráter.

Quanto às indicações de andamento e dinâmica, edições fac-similares podem ser verdadeiramente vazias como demonstra Tarling (2001, p. 248-249) assim como diversas outras informações que comumente são bem detalhadas em edições modernas. Nas edições barrocas as marcações de andamento estão “frequentemente ausentes. Fórmulas de compasso contém informações relevantes sobre o andamento. Palavras sobre o andamento, quando usadas, modificam as instruções da fórmula de compasso”, já nas edições modernas, “instruções escritas de andamento podem ser adicionadas para ajudar o músico moderno não familiarizado com as convenções antigas de andamento. Podem ser enganosas de acordo com a experiência do músico.” Já as dinâmicas nas edições barrocas são “muito esparsas e usadas apenas para efeitos especiais (ecos e tempestades)”. E as edições modernas, possuem “detalhadas adições editoriais de dinâmica para o músico que pode assumir que, por não haver dinâmicas impressas, tudo deve ser tocado no mesmo nível (de dinâmica). Repetições em geral marcam piano”<sup>38</sup> (TARLING, 2001, p. 248).

No caso das sinfonias de Beethoven, Brown (1996) alerta que deve se tomar cuidado ao escolher ter como base este ou aquele manuscrito, pois mesmo os materiais de orquestra revisados por Beethoven após ensaios e estreias costumavam conter diversas incongruências<sup>39</sup>.

Em Viena, por um período durante a vida de Beethoven e talvez por um curto período após sua morte, teria sido possível ouvir uma versão da Quinta Sinfonia que diferia das execuções dadas a partir das edições impressas; mas mesmo o material orquestral manuscrito usado em Viena para a estreia e para muitas apresentações subsequentes, que havia sido verificado por Beethoven e posteriormente revisado por outros, nunca esteve livre de erros e falhas de cópia<sup>40</sup> (BROWN, 1996, p. 38).

---

<sup>38</sup> “Baroque tempo markings: frequently absent. Time signature contains relevant information about tempo. Tempo words, when used, modify time-signatures instructions. Modern tempo markings: Word tempo instructions may be added to assist modern player unfamiliar with old tempo conventions. May be misleading, according to the experience of the player. Baroque dynamics: Very sparse, and used for special effects only (echos and storms). Modern dynamics: Detailed editorial dynamics added for the player who may assume that because there are no printed dynamics, everything should be played at the same level. Repeats often marked piano.”

<sup>39</sup> Noutras situações que não envolvam erros, conhecer os manuscritos e, se possível, as revisões feitas por Beethoven nas partituras orquestrais e mesmo nas partes de orquestra em suas sinfonias é um elemento importante, se não essencial, para a tomada de decisões interpretativas. Não é fato tão conhecido pelos intérpretes (apesar de Jonathan del Mar indicar o contrário) que o compasso de número 4 do *exordium* do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* não existe em algumas das fontes primárias (fontes A, PX<sup>1</sup>, PY, B e P, segundo classificação da Bärenreiter) mas somente noutras (PX<sup>2</sup> e E). Numa delas, o compasso adicional teria sido colocado por Beethoven apenas alguns dias antes da performance, como indica del Mar (1999, p. 37). Tendo conhecimento disso, o regente pode entender o material “original” de maneira distinta e talvez encarar o prolongamento da segunda afirmação (c.3-5) de maneira distinta da primeira (c.1-2). Sendo assim, talvez ele resolva esperar menos tempo na segunda fermata (ao contrário do que as gravações oriundas da “tradição” costumam fazer), já que existe a possibilidade de Beethoven ter imaginado as duas afirmações, ao menos a princípio, dotadas de mesma importância.

<sup>40</sup> “In Vienna, for a period during Beethoven’s lifetime and perhaps for a short time after his death, it would have been possible to hear a version of the Fifth Symphony that differed from performances given from the printed editions; but even the manuscript orchestral material used in Vienna for the premiere and for many subsequent



A maneira como Beethoven se mostra preocupado e detalhista no que diz respeito às dinâmicas é algo que se pode notar com clareza e muita facilidade quando da leitura de suas obras, especialmente as sonatas e as sinfonias. As indicações de alteração de dinâmica são muito mais frequentes – e exacerbadas, polarizando extremos – em suas sinfonias que nas de seus antecessores, como podemos comparar ao analisar a notação das sinfonias de Mozart e Haydn, por exemplo.

Lucas e Monteiro apontam que a amplitude sonora, no que diz respeito às dinâmicas, das sinfonias de Beethoven são consideravelmente maiores que as de Haydn e Mozart, embora estes já moldassem seus temas através de uma notação mais cuidadosa das dinâmicas: “[...] ninguém antes havia feito uma orquestra soar tão forte ou tão suave, por tanto tempo, e explorado com tanta insistência a oposição entre esses extremos [...]” (LUCAS e MONTEIRO, 2020, p. 22). Pode-se inferir que as indicações de dinâmica na obra de Beethoven são partes tão importantes e essenciais de sua retórica musical como também é a maneira como o compositor lida com a harmonia, com a articulação e com os deslocamentos de acentuação métrica.

Voltando à escolha da edição a ser utilizada numa interpretação, se o intuito é se aproximar de maneira mais fidedigna possível da prática histórica da época em que a obra foi composta, esta deve ser criteriosa e sagaz. Se consideramos que em toda edição as decisões tomadas pelo editor já alteram, em maior ou menor grau, o resultado interpretativo, por vezes é mais fidedigno guiar-se por um material elaborado por um editor conhecedor do estilo que guiar-se por uma versão *Urtext* ou por um manuscrito e seguindo estrita e unicamente o que foi deixado pela caligrafia do autor. Por esse caminho, todo o engenho que se espera (e que o próprio compositor esperava) do intérprete é deixado de lado e o discurso corre o risco de perder se não toda, boa parte da força retórica que o sustenta.

O sofisma criado pela aura de infalibilidade oferecida pela utilização de versões *Urtext* e manuscritos no que diz respeito à fidedignidade para com os desejos do compositor pode ser comparado ao argumento retórico utilizado por Platão na alegoria da caverna em *A República*. No mito, Platão, através de um discurso metafórico entre Sócrates e Glauco – um dos irmãos de Platão – apresenta nossa visão de mundo a partir de dois pontos de vista hipotéticos e distintos. O primeiro é o do ignorante (que se guia pelo senso comum), representado por prisioneiros em uma caverna e que têm sua percepção de mundo exclusivamente através de

---

*performances, which had been checked by Beethoven and later revised by others, was never freed from mistakes and copying errors.”*

sombras que são projetadas à frente deles por outras pessoas e objetos dispostos atrás deles. Os prisioneiros estão impedidos de ver as pessoas e os objetos diretamente, e enxergam tão somente suas sombras, bem como ouvem apenas os sons ecoados da mesma parede onde se projetam as sombras, mas que são originados, obviamente, daqueles que estão atrás dos prisioneiros. As sombras e os ecos, portanto, apresentam-se como a única realidade de mundo possível para os prisioneiros. O segundo ponto de vista é o do observador externo, que conhece o ambiente exterior à caverna e também a realidade destes prisioneiros, ou seja, é o próprio filósofo (o que se guia pela busca da verdade), conhecedor da luz, o que tem acesso ao conhecimento.

A percepção de fidedignidade dos músicos que se utilizam de manuscritos e de versões *Urtext* para garantir a fidelidade de sua interpretação aos preceitos da época em que a música foi escrita ou aos desejos expressos – e indicados na partitura – pelo compositor, pode ser comparada a destes prisioneiros no mito. Eles enxergam a única realidade que lhes é possível, a projetada e ecoada na parede da caverna, em geral produzida pela visão romântica e deturpada de que a fidelidade esteja ligada à leitura estrita do código, não à interpretação do discurso. Podemos pensar que a tradição e os sofismas são o senso comum criado durante os séculos XIX e XX sobre a interpretação da música antiga, aparentemente desprovida de indicações acessórias de interpretação. Este senso comum é representado pelos objetos e pessoas cujas sombras são projetadas na parede, bem como as vozes ecoadas nelas. Elas tornam-se, então, a realidade incontestável para quem as recebe. Não há como os prisioneiros saberem que as sombras são apenas projeções de objetos e pessoas reais se as sombras são a única realidade que eles experimentam.

Por isso a luz do conhecimento, ou seja, o contato profundo com o repertório e seu estilo, evidenciados pela tratadística, pela iconografia, pelo modelo dos mestres, entre outros mecanismos anteriormente já propostos, é essencial para que o músico disponha das chaves que lhe permitirão enxergar, ouvir e traduzir o código proposto no texto musical. A utilização de manuscritos e versões *Urtext* no processo interpretativo da chamada música antiga é, sim, elemento importante, e por vezes, indispensável para garantir, se não a fidelidade – objetivo ideal e, portanto, inatingível – ao menos a fidedignidade ou a verossimilhança com a música feita à época de sua composição. Mas sem as chaves que permitem interpretar o texto musical dessas versões é impossível decifrar o código de maneira coerente e efetivamente convincente.

Em *Baroque string playing for ingenious learners*, Judy Tarling levanta os diversos motivos pelos quais o músico escolhe, por exemplo, tocar a partir de um *fac-símile*:

Uma das principais sensações que o intérprete experimenta ao tocar a partir do fac-símile é que, dessa forma, significa que ele está de alguma forma mais próximo do compositor e dos intérpretes da época. Outra razão para tocar a partir do fac-símile é descobrir a extensão da influência de um editor moderno. É importante descobrir por si mesmo a contribuição exata que o editor fez para a performance por meio da adição ou remoção de ligaduras, outras marcas de articulação, dedilhados ou mesmo coisas básicas como barras de compasso. Muitos detalhes ficam claros quando vistos em uma edição não adulterada do século 18, que pode ter ficado obscurecida ao longo dos séculos por acréscimos editoriais que se tornaram, eles mesmos, prática aceita<sup>41</sup> (TARLING, 2001, p. 248).

### 3.5 VIBRATO

Dentre os muitos elementos que mudaram ao longo do tempo e influenciaram enormemente a maneira como os grupos modernos soam atualmente, destacamos a técnica do vibrato nos sopros e, mais nitidamente, nas cordas. Discutir vibrato na música setecentista é um tema ainda bastante controverso entre intérpretes, especialmente entre aqueles que não tiveram contato mais profundo com a bibliografia sobre o tema e com os tratados do período.

Até o século XVIII a aplicação do vibrato, tanto nos instrumentos de sopro quanto nas cordas, era controlada, e não fazia parte da técnica básica como atualmente. Sua utilização era voltada retoricamente à valorização do afeto que estivesse sendo pronunciado naquele momento, logo, o vibrato era realizado em momentos específicos e pontuais com intencionalidade e agudeza. Clive Brown em seu artigo *Bowing styles, vibrato and portamento in nineteenth-century violing playing* (1988) menciona como a estética do século XIX fez com que os músicos se desinteressassem pelo “vibrato seletivo”, ou seja, o vibrato apenas em determinados momentos e com finalidades retóricas próprias, não como uma prerrogativa estética de uso constante e sistêmico.

A história do vibrato durante o século passado é, em muitos aspectos, mais direta, já que parece ter havido um amplo consenso de opinião sobre sua utilização, mas uma avaliação objetiva das atitudes e práticas do século XIX nessa área foi seriamente prejudicada por preconceções estéticas modernas. Por essa razão, o papel altamente significativo que o vibrato seletivo desempenhou no pensamento dos músicos do

---

<sup>41</sup> “One of the principal feelings the performer experiences whilst playing from fac-símile is that by this means he is somehow closer to the composer and performers of the period. Another reason for playing from facsimile is to find out the extent of a modern editor’s influence. It is important to discover for oneself the exact contribution the editor has made to the performance by way of adding or removing slurs, other articulation markings, fingerings or even such basic things as bar-lines. Many details become clear when seen in an unadulterated 18<sup>th</sup>-century edition, which may have become obscured through the intervening centuries by editorial accretions which have themselves become accepted practice.”

século XIX foi negligenciado pelos artistas modernos, e todo um nível de expressividade perdido<sup>42</sup> (BROWN, 1988, p. 97).

O vibrato contínuo passa, no século XIX, a ser parte constituinte da técnica básica em todas as notas de duração média ou longa, tornando-se padrão em toda performance, com exceção dos raríssimos casos nos quais o compositor indica o contrário. O vibrato contínuo é, dessa forma, uma prescrição para a produção sonora, e não mais um artifício retórico e expressivo como o vibrato seletivo. Todavia, mesmo no decorrer do século XIX, músicos referenciais em seus instrumentos ainda advertiam sobre o uso indiscriminado do vibrato.

Brown mostra como Leopold Auer (1845-1930), aluno do célebre violinista Joseph Joachim (1831-1907) e defensor da antiga função estética do vibrato, critica o uso contínuo do vibrato e o atribui aos músicos que desejam “esconder sua má técnica de produção sonora e de afinação” (AUER, 1921, p. 22 apud BROWN, 1988, p. 111). Sobre a função do vibrato na música, ele escreve:

Como o portamento, o vibrato é primordialmente um meio usado para aumentar o efeito, para ornamentar e embelezar uma passagem ou nota cantada. Infelizmente, tanto cantores como músicos de instrumentos de cordas frequentemente abusam desse efeito, assim como o fazem com o portamento, e ao fazê-lo têm sido instados a ser uma praga da mais inartística natureza, da qual noventa a cada cem solistas vocais e instrumentais são vítimas. [...] o vibrato é um efeito, um embelezamento; ele pode emprestar um toque de *pathos* divino ao clímax de uma frase ou ao decorrer de uma passagem, mas apenas se o músico tenha cultivado um delicado senso de proporção em seu uso [...] e eu seriamente os aconselho [seus alunos] não abusar [do vibrato] mesmo no caso de notas sustentadas e subsequentes em uma frase<sup>43</sup> (AUER, 1921, p. 22-24 apud BROWN, 1988, p. 111).

Clive Brown também evoca o célebre Carl Flesch (1873-1944) quanto ao impacto do uso do vibrato contínuo por outro afamado violinista, Fritz Kreisler:

Não devemos esquecer que, mesmo em 1880, os grandes violinistas ainda não faziam uso de um vibrato propriamente dito, mas empregavam uma espécie de *Bebung*, isto

<sup>42</sup> “*The history of vibrato during the last century is in many ways more straightforward, since there appears to have been a broad consensus of opinion about its use; but an objective assessment of nineteenth-century attitudes and practices in this area has been seriously hindered by modern aesthetic preconceptions. For that reason, the highly significant role which selective vibrato played in the thinking of nineteenth-century musicians has been overlooked by modern performers, and a whole level of expressiveness lost.*”

<sup>43</sup> “*Like the portamento the vibrato is primarily a means used to heighten effect, to embellish and beautify a singing passage or tone. Unfortunately, both singers and players of string instruments frequently abuse this effect just as they do the portamento, and by so doing they have called into being a plague of the most inartistic nature, one to which ninety out of every hundred vocal and instrumental soloists fall victim. [...] the vibrato is an effect, an embellishment; it can lend a touch of divine pathos to the climax of a phrase or the course of a passage, but only if the player has cultivated a delicate sense of proportion in the use of it [...] and I earnestly advise them not to abuse it even in the case of sustained notes which succeed each other in a phrase.*”

é, um vibrato de dedo no qual a altura [da nota] era submetida a apenas uma oscilação quase imperceptível. Vibrar em notas relativamente inexpressivas [...] era tido como impróprio e inartístico<sup>44</sup> (FLESCHE, 1957, p. 120 apud BROWN, 1988, p. 112).

Ainda no mesmo artigo, Brown demonstra como Charles de Bériot (1802-1870), violinista belga que estudara com Rodolphe Kreutzer e Giovanni Battista Viotti, admoestava enfaticamente o uso inadequado e frequente do vibrato em seu *Método de violino* de 1858:

Vibrato é um feito com o artista que sabe como usá-lo com efeito, e se abster dele quando é necessário; mas torna-se uma falha quando muito frequentemente empregado. [...] Nós devemos, então, empregar o vibrato apenas quando a ação dramática o impõe: mas o artista não deve se tornar afeito em ter essa perigosa qualidade, que ele deve usar somente com a maior moderação<sup>45</sup> (BÉRIOT, 1858, p. 242 apud BROWN, 1988, p. 114).

Como podemos observar, a utilização do vibrato contínuo e sem objetivo estético pontual e bem definido ainda era criticada por grandes violinistas do século XIX, mesmo aqueles que, como Bériot, tivessem passado pelo Conservatório de Paris, que já carregava o estilo romântico do século XIX. Seu uso indiscriminado e sem intenção direcionada a pontos de tensão ou valorização melódica, harmônica ou de articulação (em *marcato* ou *sf*, por exemplo) era uma prática amplamente condenada por respeitadas violinistas ainda na segunda metade do século XIX.

O amplo número de admoestações a esse respeito nos métodos de violino da época deixa claro dois movimentos importantes: o uso do vibrato constante já era uma prática sobremaneira recorrente no século XIX (de outra forma não haveria tantas recomendações contrárias nos métodos de violino); e os violinistas treinados na tradição remanescente do século XVIII, e que obtiveram prestígio no século XIX sabiam que a prática do vibrato contínuo era condenável em todo repertório.

Com o passar do tempo, a prática antes reprovável parece passar a ser aceita de maneira constante na execução, desde que não fosse exagerada ou afetada em demasia, e acaba por se tornar técnica básica para produção de som, não apenas para os instrumentos de cordas friccionadas, mas também nos instrumentos de sopro.

---

<sup>44</sup> “We must not forget that even in 1880 the great violinists did not yet make use of a proper vibrato but employed a kind of *Bebung*, i.e. a finger vibrato in which the pitch was subjected to only quite imperceptible oscillation. To vibrate on relatively inexpressive notes [...] regarded as unseemly and inartistic.”

<sup>45</sup> “Vibrato is an accomplishment with the artist who knows how to use it with effect, and to abstain from it when that is necessary; but it becomes a fault when too frequently employed. [...] We must then employ vibrato only when the dramatic action compels it: but the artist should not become fond of having this dangerous quality, which he must only use with the greatest moderation.”

Marcus Held em seu trabalho sobre a influência de Francesco Geminiani no estilo inglês da música instrumental setecentista, demonstra como o bom gosto, oriundo da corrente filosófico-musical, deve guiar as escolhas do intérprete de acordo com características de cada trecho a ser executado. Assim, orientações aparentemente generalizadas presentes na tratadística poderiam levar a aceções enviesadas por parte do intérprete. A respeito do uso do vibrato, Geminiani adverte:

“Quando realizado sobre notas curtas, [o vibrato] contribui apenas para tornar seu som mais agradável e, por essa razão, deve ser usado o mais frequentemente possível” (GEMINIANI, 1749 apud HELD, 2017, p. 188-189). Tendo em vista o contexto engenhoso e de bom gosto no qual se insere Geminiani, mais frequentemente possível, portanto, significaria, diferentemente do que comentamos em Held (2017), apenas quando o bom gosto assim permitir (HELD, 2021, p. 175).

É de se esperar, portanto, que a utilização do vibrato na música de Beethoven, bem como na de todos os compositores do século XVIII, deva se dar de maneira não apenas equilibrada, mas tão somente nos trechos em que se deseje realçar esta ou aquela nota, ou conferir a elas beleza, à maneira de um ornamento.<sup>46</sup>

### 3.6 GRAVAÇÕES

O regente que trabalha com música antiga deve ter plena consciência de que, assim como não se pode garantir que a música que reproduzimos e interpretamos hoje dá-se de maneira idêntica à que acontecia em sua época, também é impossível reproduzir a sonoridade obtida em uma gravação, já que esta possui o ônus, se assim se pode dizer, das vantagens proporcionadas por uma mixagem posterior, como o ônus de ser refém dos processos eletrônicos e de compressão pelos quais os sons físicos passam durante a captação. Todo e qualquer tipo de captação afeta elementos estruturais que regem a interpretação da música antiga (e não apenas ela) como articulação, dinâmica e colorido.

Vem daí a importância de que o regente que pretende trabalhar com música antiga, se não pode, por qualquer razão, participar ativamente como músico instrumentista de concertos de música antiga, que ao menos frequente o maior número possível de concertos de outros grupos que se dedicam a este repertório. Desta forma o treinamento auditivo, no que tange a

---

<sup>46</sup> A leitura completa do referido artigo de Brown (1988) é recomendada àqueles que desejam se aprofundar no processo histórico do uso do vibrato entre os séculos XVIII e XIX e traz muitos outros exemplos não citados aqui dados os objetivos e escopo deste trabalho.

qualidade do som dos instrumentos históricos, será muito mais fidedigno, pois evita-se que o regente queira reproduzir sonoridades que não seriam naturais a estes instrumentos.

O engenheiro de som é responsável pelo resultado final de uma gravação, portanto corresponsável pela interpretação. Ele altera especialmente dinâmicas, mas pode até mesmo alterar andamentos e “corrigir” afinações. Caso sua experiência não seja profunda em música antiga, ele pode entender diferentes coloridos como diferenças de afinação entre instrumentos de naipes diferentes, por exemplo, já que o espectro de colorido de instrumentos históricos tende a ser mais variado que o dos instrumentos modernos. Isso vale tanto ao pensarmos em cada instrumento de maneira isolada como quanto à orquestra como um todo que, assim como um órgão de tubos, pode ter mais ou menos opções de “registrações” possíveis, pela resultante da soma daquelas escolhidas.

Um engenheiro de som com pouca experiência com instrumentos históricos – e sua resultante sonora final no contexto orquestral – pode, assim, alterar minimamente as afinações de cada instrumento, de modo a criar mais homogeneidade sonora entre este e aquele naipe – no caso de notas de mesma altura, ou em oitavas, ou até mesmo em melodias dobradas. Esse procedimento, que pode descaracterizar enormemente a sonoridade final, pode ser feito antes mesmo da entrega de uma primeira prévia de mixagem para o regente que, por sua vez, pode entender que o timbre esperado ou desejado não tenha acontecido neste ou naquele trecho por inexperiência dos músicos, quando, na verdade, o resultado foi equivocadamente gerado em estúdio.

Enfim, um bom engenheiro de som deve sempre ter um bom ouvido – e por que não bom gosto? – para corrigir desafinações quando necessário. Todavia, o desenvolvimento de seu ouvido (harmônico e melódico) deve se dar também através da experiência com música antiga. Quando, então, entramos na questão dos temperamentos utilizados em música antiga, as dificuldades que um engenheiro de som, com pouco ou nenhum treinamento em música antiga pode enfrentar na distinção entre timbre e afinação, são elevadas à máxima potência.

Salas de concerto modernas tendem a ser projetadas e construídas de modo a valorizar diversos aspectos. Para além da projeção do palco em direção ao fundo da plateia – o que não necessariamente era um elemento essencial para um violoncelo do século XVIII, ou mesmo para uma obra sinfônica no contexto orquestral – a homogeneidade de som é um aspecto desejado pelos arquitetos de salas de concerto. Esta qualidade acústica de uma sala, ou seja, a capacidade que a própria sala oferece ao misturar os diferentes sons que são produzidos no palco, deve ser então equilibrada com a boa definição de cada um deles, de modo que eles não

se misturem a ponto de se tornarem indistinguíveis um do outro – como por vezes acontece em concertos realizados em grandes espaços, como certas igrejas ou ginásios.

Assim, as características específicas desta ou daquela sala de concerto onde a obra será gravada deve ser levada em consideração no momento de se decidir por qual caminho seguir no momento do posicionamento dos microfones e na mixagem posterior. Apenas após ficar definido de onde se quer que o ouvinte escute essa orquestra, se da plateia de uma grande sala de concertos (o que seria um pouco anacrônico se estamos falando a respeito de música antiga), ou se do próprio palco, como se estivesse imerso no próprio corpo orquestral, é que se define onde os microfones deverão ser posicionados e quantos serão necessários.

O procedimento ideal para gravações de música antiga é que o regente acompanhe todo o processo de mixagem, desde o arquivo bruto à versão final, solicitando que o engenheiro de som mostre o resultado parcial de cada intervenção. Na verdade, idealmente é importante que o regente conheça diferentes modelos de microfones e de disposição dos mesmos ou que ele possa ouvir, junto ao engenheiro de som, o resultado bruto da captação de cada um deles para, então, escolher o que melhor preserva as características timbrísticas não apenas da orquestra como um todo, mas de cada família ou naipe de instrumentos. Assim, pode-se chegar à conclusão de que um modelo é mais indicado para o oboé mas não para a trompa. Logo, os modelos de microfones escolhidos, sua disposição e distribuição e a mixagem posterior devem ser selecionados de maneira criteriosa, tanto pelo engenheiro de som quanto pelo regente, de modo a resultarem num produto final o mais próximo possível do que se ouve ao vivo.

Em gravações de obras do século XVII, por exemplo, quando as cordas utilizam arcos barrocos é desejável que a definição da captação seja levada mais em conta que a própria homogeneização do som. Como sabemos, a curvatura convexa do arco barroco gera grande tensão na crina e, por isso, a articulação é mais pronunciada que em um arco clássico ou moderno, ambos côncavos. As cordas de tripa animal tendem a ter uma tensão diferente das atuais metálicas e o contato do arco com elas, bem como modo de vibração da corda de origem animal, também tende a gerar um resultado ligeira mas perceptivelmente mais articulado que a corda metálica. Se todo o processo de escrita composicional das obras de um período leva em consideração as características e possibilidades dos instrumentos para qual se escreve (e estes, por sua vez, respondendo também às exigências técnicas e estilísticas da música composta em seu tempo), o processo de captação desse som para posterior reprodução deve se dar da mesma maneira, valorizando as características intrínsecas do instrumento e reproduzindo-as da maneira mais fidedigna possível.



Há de se atentar durante a mixagem para a proporção entre as famílias de instrumentos, especialmente entre cordas e sopros, de modo a proporcionar um resultado final mais fiel ao que se ouve no palco. De modo geral nossos ouvidos tendem a ser educados tomando por natural uma proporção entre cordas e sopros muito distinta do que se costumava realizar na música do século XVII por exemplo. O período romântico deixou-nos uma herança de uma sonoridade orquestral em que as cordas estão muito mais presentes que os sopros, já que nas gravações das obras do período costumava-se usar (e ainda se faz) muito mais cordas que sopros (em proporção, se comparado às orquestras de que Beethoven dispunha para suas sinfonias, por exemplo). Isso resulta numa diferença brutal de colorido orquestral, especialmente nos trechos em *tutti*.

A própria instrumentação de certos trechos da música setecentista indica que as orquestras tendiam a ter poucas cordas e, por isso, os compositores do período dobravam suas linhas em instrumentos como clarinetes e fagotes, por exemplo. O *exordium* da *Quinta Sinfonia* de Beethoven é um claro exemplo deste procedimento.

Figura 6 - *Exordium da Quinta Sinfonia* de Beethoven e o dobramento das cordas pelos clarinetes

Allegro con brio.  $\text{♩} = 108.$

The image shows a page of a musical score for the beginning of the Fifth Symphony by Beethoven. The tempo is marked 'Allegro con brio' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The score is arranged in a system with 13 staves. From top to bottom, the staves are: Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarineti in B (B-flat Clarinets), Fagotti (Bassoons), Corni in Es (E-flat Horns), Trombe in C (Trumpets in C), Timpani in C. G. (Timpani in C), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola (Viola), Violoncello (Cello), and Basso (Double Bass). The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and the strings (Violins I and II, Viola, Cello, Double Bass) are playing a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds are marked with a forte (ff) dynamic. The strings are also marked with a forte (ff) dynamic. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat major or D minor).

A proporção sopros/cordas deve ser levada em consideração em diversos aspectos. Um deles diz respeito às dinâmicas específicas de certas vozes. Num trecho em que se escreve *piano* para flauta e *piano* para *tutti*, há de se levar em consideração o número de cordas presentes em comparação ao que Beethoven dispunha à época da composição, ou mesmo de que ele dispunha nas estreias das obras. Se as cordas são mais numerosas, obviamente a dinâmica da flauta deve ser aumentada em proporção equivalente.

Todavia, como sabemos, há de se considerar o quanto é possível alterar a dinâmica sem afetar aspectos importantes da sonoridade do instrumento para aquele texto, pois ele não deve deixar de respeitar o caráter e articulações e, muito menos, correr o risco de falhar na produção das notas durante a execução. Tomemos como exemplo novamente a abertura do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia*. Por essa lógica, se o regente dispõe de um número de cordas maior do que o que Beethoven teve à época, deve então pedir que os clarinetes toquem em

*fortississimo (fff)*, e não em *fortissimo (ff)*, como consta na partitura, de modo que seu timbre ainda seja ouvido no tema inicial.

Entretanto, é possível obter esse efeito sem que os clarinetes corram o risco de “guinchar”, baixar a afinação ou prejudicar a articulação das notas repetidas? Mesmo com exímios clarinetistas e excelentes instrumentos históricos, a solução apresentada acima seria arriscada. Talvez, mesmo com o número “original” de cordas, ainda assim essas encobririam quase que totalmente os clarinetes. Neste caso, o regente pode propor que os clarinetes mantenham o *ff* indicado, mas que as cordas toquem apenas *forte (f)* e, para não prejudicar o caráter sanguíneo do tema inicial, que estas utilizassem a região do talão, toquem mais próximas ao cavalete e de maneira um pouco mais articulada, ou seja, utilizando menos arco e com as notas ligeiramente mais curtas. Deste modo, sua sonoridade seria ainda agressiva como Beethoven sugere, mas sem encobrir a presença e o colorido dos clarinetes.

#### **4 POÉTICA MUSICAL DE BEETHOVEN: elementos essenciais**

A maior parte dos elementos de grande força retórica na poética beethoveniana provém de procedimentos presentes ou mesmo já consagrados na música setecentista, especialmente na obra de Haydn. Todavia, Beethoven desenvolve tais elementos de maneira particular levando-os, em muitos casos, a extremos antes inéditos em seus predecessores. As surpresas harmônicas e deslocamentos de acentuação métrica, por exemplo, já estavam presentes nas sinfonias haydnianas, mas a maneira como Beethoven alarga o discurso harmônico e reitera os deslocamentos métricos é única e sem precedentes, o que mostra como o compositor emulou as autoridades (*auctoritas*) nessas técnicas, copiando os mestres e superando-os.

Diferentemente do que muitos autores afirmam, Beethoven não rompe com seus antecessores. Como aponta Rosen (1997, p. 380-381), Beethoven nunca abandonou a forma haydniana e grande parte de sua técnica composicional. Diferentemente do rompimento que a geração de Schumann e Chopin gerou com a linguagem musical de seus antecessores, Beethoven não começou qualquer movimento radical de afastamento do estilo de Mozart e Haydn. Mais adiante, Rosen (1997, p. 516) aponta Franz Schubert como o mais significativo precursor do estilo romântico e o grande exemplo de compositor pós-classicismo, posição que muito autores sistematicamente outorgaram a Beethoven.

Ainda sobre a relação de Beethoven com a música de seu tempo, Rosen reitera que “em geral, pode-se dizer que a originalidade de Beethoven se revela na maioria das vezes, não

frustrando as convenções que ele aprendeu enquanto criança, mas ampliando-as além da experiência ou das expectativas de qualquer um de seus contemporâneos”<sup>47</sup> (ROSEN, 1997, p. 460). Sobre as práticas harmônicas do compositor, Rosen acrescenta que “Beethoven, de fato, aqui ampliou os limites do estilo clássico para além de todas as concepções anteriores, mas ele nunca mudou sua estrutura essencial ou a abandonou, como fizeram os compositores que o seguiram”<sup>48</sup> (ROSEN, 1997, p. 382).

O discurso harmônico de Beethoven em suas sinfonias é assunto amplamente discutido e analisado na bibliografia sobre suas obras e não é, portanto, tema perscrutado neste trabalho. Nosso interesse aqui é demonstrar como a valorização dos deslocamentos métricos e da acentuação agógica, através dos procedimentos de realização das articulações assinaladas pelo compositor, são elementos indispensáveis à performance de sua obra sinfônica, pois se tratam de ferramentas de expressão de engenho de Beethoven e elementos-base do discurso retórico e da poética musical em suas sinfonias.

#### 4.1 ARTICULAÇÕES: NOTAÇÃO, INTERPRETAÇÃO E REALIZAÇÃO DE LIGADURAS E ACENTOS

Antes de assumir qualquer função estética, descritiva ou mesmo retórica, as articulações em música têm a função primária de destacar e delimitar motivos, melodias ou gestos musicais, assim como a harmonia e os padrões rítmicos muitas vezes o fazem. Ratificando Türk em seu *Klavierschule* (TÜRK, 1789), Rosenblum atribui à articulação o mesmo papel de delimitação de motivos e ideias musicais por agrupamento, separação ou acentuação de determinadas notas (Rosenblum, 1988, p. 144). A autora ainda afirma que para muitas das obras do período Clássico ou anteriores a ele, nas quais faltam algumas ou a maioria das indicações de articulação, o intérprete deve suplantar essa ausência examinando os padrões de realização do período e o estilo do compositor em obras similares, da mesma maneira como já sugerimos anteriormente com relação às dinâmicas.

A maneira como cada compositor expressa ou anota suas articulações pode variar enormemente, em especial durante o século XVIII, período no qual os sinais de dinâmica,

---

<sup>47</sup> “In general, one may say that Beethoven’s originality reveals itself most often not by frustrating the conventions that he learned as a child, but by magnifying them beyond the experience or expectations of any of his contemporaries.”

<sup>48</sup> “Beethoven, indeed, here enlarged the limits of the classical style beyond all previous conceptions, but he never changed its essential structure or abandoned it, as did the composers who followed him.”

articulação, fraseado, acentuação, ligaduras, etc., tornaram-se cada vez mais presentes e variados. E entre os compositores, cada um dos sinais, ou a forma como são utilizados, ou o contexto no qual são inseridos, pode representar intenções distintas e que devem ser realizadas de maneira particular durante a performance do músico engenhoso. No prefácio já mencionado de Bilson para o livro de Rosenblum, o fortepianista fala sobre essas diferenças e também sobre onde deveríamos, enquanto intérpretes, buscar ajuda no momento de interpretar os sinais gráficos e a forma de executá-los:

A notação musical pode comunicar ideias bem específicas, mas essas ideias variam de época para época e de compositor para compositor, e sem ajuda para decifrá-las o “ur” das [edições] *Urtext* é de pouco valor. O período Clássico vienense em particular é incrivelmente rico em fontes de informação; D. G. Türk, Leopold Mozart, C. P. E. Bach e Quantz nos contam em grande detalhe *como ler a notação*; sem tal informação, a música não pode ser entregue de forma apropriada; e pode perder grande parte de sua expressividade e paixão. Pois cada uma dessas fontes demanda expressividade e paixão; esse é o objetivo de fazer música: provocar o ouvinte.<sup>49</sup> (BILSON in ROSENBLUM, 1988, p. xiv).

Durante o século XIX a ligadura, em especial as grandes ligaduras que unem muitas notas, passaram a ser utilizadas também como indicadoras de frase, demarcando seu início e fim, e não apenas como indicação de articulação *legato*. Todavia, em diversas ocasiões, uma grande ligadura pode tanto delimitar certa frase ou melodia, por vezes até mesmo de maneira “acidental”, como pode expressar o desejo do compositor de que aquela sequência de notas se destaque do que vem antes e do que vem depois dela, como corrobora o relato de Rosenblum:

Embora frases complementares e periodicidade fossem de importância primordial na música Clássica, e embora longas ligaduras fossem usadas, ligaduras parecem não ter adquirido o propósito específico de designar as extensões da frase. Sua função primária permaneceu aquela de significar o toque *legato*. Assim, a existência de ligaduras em toda a extensão da frase permanece mais excepcional do que se espera e pode ser coincidente com outros propósitos. Algumas ligaduras de frase provavelmente originaram-se como uma expressão do estilo melódico corrente do *cantabile* concebido com essa sonoridade[...]<sup>50</sup> (ROSENBLUM, 1988, p. 168).

<sup>49</sup> “Musical notation can convey quite specific ideas, but these ideas vary from period to period and from composer to composer, and without help in deciphering them the ‘ur’-est of urtexts is of little value. The Vienesse Classic period in particular is incredibly rich in source information; D. G. Türk, Leopold Mozart, C. P. E. Bach, and Quantz tell us in great detail how to read the notation; without such information the music cannot be rendered properly; and it can lose a great deal of its expressivity and passion. For every one of those sources calls for expressivity and passion; that is the point of music making: to stir the listener.”

<sup>50</sup> “Although complementary phrases and periodicity were of primary importance in Classic music, and although longer slurs were used, slurs seem not to have acquired the specific purpose of designating phrase lengths. Their primary function remained that of signifying *legato* touch. Thus, the existence of phrase-length slurs remains more exceptional than expected and may be coincidental with other purposes. Some phrase-length slurs probably arose as an expression of the developing *cantabile* melodic style conceived with that sound...”

Na música de Brahms, muitas vezes se interpreta uma grande ligadura como indicação de fraseado, quando em muitos casos o compositor está sinalizando que a frase, melodia, aquele específico conjunto de notas ou um gesto musical deve ser destacado do que o precede e do que o sucede e que o trecho deve ser tocado utilizando a articulação *legato*. Como destaca Rosenblum, “embora a direção [da nota] forte-para-fraca da ligadura se torne menos perceptível à medida que as ligaduras crescem em duração, a implicação do ataque e saída ainda é geralmente válida para ligaduras sobre incisos longos...”<sup>51</sup> (ROSENBLUM, 1988, p. 164).

Em diversos casos está claro que Brahms deseja, com a ligadura, destacar uma melodia ou motivo, mais que delimitar uma frase ou parte dela (encarando frase como um elemento formal). E, por destacar, podemos entender o termo para além do sentido de dar destaque ou trazer ao primeiro plano, mas, de fato, separar certo trecho do que vem antes e depois. Desta maneira, Brahms pode passar a soar como compositor que tem Beethoven como modelo – e este, por sua vez, Haydn – antes de necessariamente apresentar-se como um inovador de estilo pela maneira como interpreta, através da notação, seu discurso.

De acordo com Rosenblum (1988, p. 158) praticamente todos os compositores dos períodos pré-Clássico e Clássico, como C. P. E. Bach, Hummel e Türk consideram que a primeira nota de uma ligadura deva ser levemente acentuada<sup>52</sup> mesmo, e especialmente, quando se inicia em uma parte fraca do compasso ou do tempo. Rosenblum lembra que no período Clássico, a métrica, no que diz respeito à acentuação natural dos tempos fortes do compasso (primeiro tempo, por exemplo), é parte essencial do estilo e quando a ligadura impõe uma acentuação, mesmo que leve, a uma nota colocada na parte fraca do tempo, isso gera um estresse de valor expressivo inestimável para a interpretação e entendimento do texto musical (o que a autora classifica como “tensão estética”), efeito já apontado por Türk (1789) e Leopold Mozart (1756) e que Beethoven lança mão sistematicamente como recurso expressivo em suas sinfonias.

Rosenblum (1988) lembra que “Beethoven usou ligaduras para uma modelagem rítmica e linear com maior força e variedade do que seus antecessores, frequentemente perturbando o estresse métrico esperado, às vezes criando efeitos ilusórios”<sup>53</sup> (ROSENBLUM, 1988, p. 161).

---

<sup>51</sup> “Although the strong-to-weak direction of the slur become less noticeable as slurs grow longer, the implication of attack and release is still generally valid for slurs over longer incisives...”

<sup>52</sup> “The note over which the slur begins is very gently (almost imperceptibly) accented” (Türk, 1802, p. 355).

<sup>53</sup> “Beethoven used slurs for rhythmic and linear shaping with greater forcefulness and variety than did his predecessors, often upsetting the expected metric stress, sometimes creating illusory effects.”

A autora ainda cita um trecho do célebre tratado de Leopold Mozart sobre a arte de tocar violino, no qual ele é ainda mais enfático quanto ao efeito da ligadura na acentuação ao demonstrar 33 diferentes tipos de ligaduras (e conseqüentemente, acentuações e resultados expressivos distintos) para um trecho simples de três compassos ternários em colcheias<sup>54</sup> (Rosenblum, 1988, p. 159).

Como veremos no próximo capítulo, as acentuações nas obras de Beethoven devem ser executadas mesmo quando o compositor não sinaliza *marcato* ou *sf*, já que a colocação deslocada de uma ligadura pode e deve, segundo os princípios anteriores, gerar uma acentuação natural da primeira nota desta. Lucas (2007) também cita Leopold Mozart para inferir o mesmo:

Leopold Mozart, semelhantemente, nos diz que “a primeira de duas, quatro ou mais notas ligadas deve ser sempre um pouco mais forte e mais longa; o som das restantes deve soar atrasado ir se perdendo”<sup>55</sup>. Esta ideia é válida mesmo quando a ligadura se inicia em uma parte fraca do compasso. Com isso, a ligadura pode indicar um deslocamento rítmico ou mesmo uma mudança temporária na fórmula do compasso. A última nota de uma ligadura é sempre a mais piano e a mais curta, de modo que haja uma articulação clara entre esta nota e a próxima. (LUCAS, 2007, p. 11).

Já para a saída da ligadura, ou seja, na última nota – que deve obrigatoriamente soar mais fraca que as anteriores – Rosenblum (1988) esclarece que deve haver uma separação de modo a deixar claro o agrupamento – realizado visualmente pela ligadura – e, por vezes, deixar a música respirar. Ela ainda acrescenta que o fechamento da ligadura, ou seja, a duração da última nota e o tamanho da separação que deve existir entre o final da ligadura e o trecho que segue, pode variar consideravelmente a depender do tempo e do caráter da peça, da articulação dos arredores, do tipo de motivo, do tamanho da ligadura e mesmo de seu posicionamento na frase ou período em questão<sup>56</sup> (ROSENBLUM, 1988, p. 159).

O intérprete há de ter em conta que a padronização de notação e conseqüente realização do mesmo tipo de acento pode se apresentar de maneira distinta entre compositores, ou mesmo de forma controversa em obras do mesmo compositor. A utilização de cunhas (*staccatissimo*: ▼) e pontos (*staccato*: •) pode gerar debates a respeito da melhor maneira de executar a articulação devido a fatores históricos na utilização dos respectivos sinais. Até o século XVII a cunha era o sinal mais comum para indicar o *staccato*, mas o ponto também era empregado em diversas situações com o mesmo intuito. Já os compositores franceses

<sup>54</sup> MOZART, L. 1951, p. 123-124.

<sup>55</sup> MOZART, VII, I, 19.

<sup>56</sup> A autora resume aqui as definições de Mattheson em *Der vollkommene Capellmeister* de 1737, p. 380-404.

costumavam utilizar pontos não para indicar articulação, mas para sinalizar que figuras iguais deveriam ser tocadas com a mesma duração e não de maneira desigual (*inégalité*) como era de se esperar em diversas situações. Rosenblum (1988, p. 184) aponta que Louis Adam deixou mais precisas, em 1804, as maneiras de execução de cunhas e pontos com ligaduras (*portato*)<sup>57</sup>.

Quando se leva em consideração que, não raro, editores e editoras de renome amplamente utilizados nos apresentam obras com alterações de articulação, seja omitindo, alterando ou sugerindo-as, permanece de inteira responsabilidade do intérprete a pesquisa intensa das obras e estilos do período, bem como de outras peças do mesmo compositor no intuito de delimitar suas escolhas e definir sua interpretação de maneira crítica e contextualizada. Assim, baseado em estudo profundo e somando a ele sua bagagem musical e experiência – e não dependendo exclusivamente dela – o intérprete pode atingir um resultado coerente e fidedigno com o discurso e com o estilo próprio do compositor.

#### 4.2 ACENTUAÇÃO AGÓGICA EM BEETHOVEN

O *Dicionário de música Zahar* (1985) traz a definição de agógica como “movimento expressivo no interior do ritmo, precipitando-o ou atrasando-o”, assim, a agógica, representada pela mudança de andamento (*accelerando* ou *ritardando*), estaria associada ao ritmo. Já Henrique Autran Dourado, em seu *Dicionário de termos e expressões da música* (2004) define agógica como “acento criado pelo aumento da duração do tempo, e não pela intensidade”, sugerindo uma associação estrita com a acentuação rítmica. Para outros autores, agógica é simplesmente a parte da música relativa aos andamentos – cinética musical. Reunindo estes conceitos podemos propor, então, que a acentuação agógica dá-se quando, ao diminuir ou aumentar o valor de duração de uma certa nota musical, tem-se a mudança na acentuação rítmica da pulsação natural que um determinado trecho musical propõe.

A hemíola poderia, desta forma, ser considerada uma acentuação agógica pois, ao aumentar o valor de determinados tempos do compasso, cria uma nova acentuação que pode sugerir três compassos binários numa escrita original de dois compassos ternários. A hemíola, bem como deslocamentos rítmicos diversos são recursos utilizados desde muito antes de Beethoven, porém compositor utiliza esse recurso de deslocamento rítmico de modo sistemático, consistindo num procedimento intrínseco de sua escrita sinfônica.

---

<sup>57</sup> A nota sob a cunha perderia  $\frac{3}{4}$  de seu valor, sob o ponto  $\frac{1}{2}$ , e a ligada com ponto  $\frac{1}{4}$  (ADAM, 1804, p. 154-155).



Em *Humor e agudeza em Joseph Haydn* (2008, p. 157-172), Monica Lucas demonstra como Haydn deturpa ou, em suas palavras, “deforma” a estrutura do minueto, que é base de seus *scherzi* nos *Quartetos de Cordas Op. 33*. O resultado é que, segundo a autora, “o observador agudo extrai grande prazer destas peças por só reconhecer, por trás da estrutura deturpada, o paradigma da dança. Este prazer é alto-cômico<sup>58</sup>. Vale notar que quanto mais rígida é a estrutura, mais os desvios saltam aos olhos.” (LUCAS, 2008, p. 80). Um dos exemplos apresentados por Lucas (2008, p. 168-171) é o *Scherzo Allegro* do Quarteto em Ré maior, no qual a utilização do *sforzando* e mesmo do *staccato* no *levare* desloca a acentuação natural do compasso ternário, gerando uma “confusão métrica”.

#### 4.3 DESLOCAMENTOS DE ACENTUAÇÃO MÉTRICA COMO FERRAMENTA DE EXPRESSÃO DE ENGENHO

A maneira como Beethoven expande o discurso harmônico é já bastante conhecida e extensamente analisada pela maioria dos teóricos que se debruçam sobre suas obras, especialmente sobre suas sinfonias. Poucos, contudo, o fazem de forma contextualizada, ou seja, partindo das preceptivas do século XVIII. A maioria dos teóricos adota uma abordagem da obra sinfônica de Beethoven a partir do olhar analítico formal (e tonal, na maneira em que este elemento se vincula à forma) e anacrônico da Forma-Sonata. Lucas e Monteiro trazem o teórico Heinrich Koch (1749-1816), contemporâneo de Beethoven, para elucidar as características tonais das sinfonias no século XVIII e demonstram como o compositor, partindo das sinfonias de Haydn e Mozart, expande o discurso tonal.

“No âmbito da harmonia, explica que a sinfonia se caracteriza por um planejamento tonal bem configurado, com o emprego de harmonias claramente reconhecíveis e hierarquicamente organizadas” (Koch, 2001 [1802], col. 1386-1387). Esta prescrição tem como modelo a transparência e a direcionalidade harmônica perceptível nas sinfonias de Haydn e Mozart, que obtém estas qualidades mediante o uso de progressões de acordes mais lentas do que as dos compositores que lhe haviam precedido. Beethoven alarga ainda mais o passo das mudanças de harmonia, conferindo maior tensão a cada acorde. Neste sentido, a impressão geral de grandeza e energia gerada por suas sinfonias não vem tanto do uso de acordes mais complexos, mas sim de sua duração e, sobretudo, de seu emprego mais eficaz.” (LUCAS e MONTEIRO, 2020, p. 22).

---

<sup>58</sup> No fim do século XVIII, a relação entre a música de Haydn e a ideia de alto-cômico torna-se lugar-comum. Suas agudezas são muito apreciadas porque são peculiares do compositor e geram o puro prazer estético, sem finalidade edificadora (LUCAS, 2008, p. 79).

Assim, pela diversidade de análises harmônicas já realizadas por inúmeros teóricos, mesmo que tomando a Forma-Sonata como modelo de delimitação de regiões harmônicas, o escopo deste trabalho almeja explorar recursos retóricos abordados de forma menos frequente na bibliografia especializada, como os deslocamentos de acentuação métrica que, como esperase poder comprovar, são tão importantes na obra sinfônica de Beethoven quanto o discurso harmônico em sua poética musical.

Em diversos momentos de suas sinfonias, conforme veremos adiante, Haydn lança mão do deslocamento de acentuação métrica como recurso expressivo e de agudeza. Beethoven, como em muitos outros artifícios através dos quais referencia – e reverencia – Haydn enquanto modelo de autoridade de engenho<sup>59</sup>, utiliza esses deslocamentos de acentuação métrica de forma admirável e excepcionalmente extensa. Poderíamos dizer que o deslocamento da acentuação natural dos compassos através da adição de *sforzandi*, acentos, *staccati* e mesmo da distribuição e tamanho de ligaduras (notas de início e fim do arco) são em Beethoven marcas fortemente características e irrefutáveis de sua obra, especialmente das sonatas. Seja nas sonatas para piano, quanto nos quartetos e nas sinfonias ou concertos – respectivamente sonatas para quatro instrumentos de cordas e sonatas para orquestra – Beethoven dispõe do artifício de forma consistente e demonstra completo domínio do recurso.

Rosenblum ressalta a importância da manipulação da acentuação métrica na obra para piano de Beethoven:

“A indicação de Beethoven de acentuação métrica regular, muitas vezes por meio do traço [cunha ou *staccatissimo*], fala da sua concepção, de sua importância. Beethoven também era um mestre em manter, manipular e mover a acentuação com ligaduras curtas e ocasionalmente através das hastes, para não falar de seu uso de *sf* e outras indicações de acento, que compõem um total de um terço dos sinais de dinâmica nas sonatas para piano.” (ROSENBLUM, 1988, p. 99).

Nas sinfonias, quartetos e sonatas Beethoven encontra espaço para – e tem a obrigação de – demonstrar seu engenho, mais que necessariamente seu domínio estilístico, estético e de decoro como numa missa, por exemplo. Em sua mais conhecida gravura, Beethoven escolhe ser retratado segurando sua *Missa Solemnis* (Figura 7) justamente por se tratar de uma peça cujo estilo (estilo alto, em termos de *decorum*) exige do compositor completo domínio das normas, das chaves, do decoro eclesiástico, da escrita polifônica, bem como dos modelos de suas arias e recitativos.

---

<sup>59</sup> Uma das principais maneiras de desenvolvimento do gosto em música, segundo a concepção clássica, é a emulação, na qual procura-se imitar um modelo ou *auctoritas*, como demonstra Held (2021, p. 41-43).

Figura 7 - Reprodução da gravura *Retrato de Beethoven com a partitura da Missa Solemnis* de Karl Joseph Stieler, 1820 (Beethoven-Haus, Bonn)



Mas não é nesta obra, que ele mesmo considerava sua “grande obra”, que Beethoven se mostra, de fato, o grande e engenhoso compositor que era. Não é nela que encontramos as ideias mais criativas, nem os argumentos mais expandidos – e por isso mais interessantes e convincentes. Também não é através dela que a plateia tem seus afetos movidos de forma tão constante e de maneira tão intensa como nas sinfonias. Portanto, não é a duração extensa e a necessidade de utilização de um coro na referida missa que a torna preterida até hoje na programação das orquestras de todo mundo em detrimento de suas sinfonias. Estão aí as constantes performances de sua *Nona Sinfonia* – obra também extensa e que demanda coro e solistas – como prova de que seu engenho sinfônico encontrou muito mais espaço e força retórica nas sinfonias do que em obras como sua grandiosa *Missa Solemnis*.

O deslocamento de acentuação métrica, ou seja, a transferência intencional e calculada por parte do compositor dos pontos de apoio rítmicos de um compasso, ou da métrica-padrão

que rege e guia a escuta do ouvinte, é uma das ferramentas de demonstração de domínio técnico – e de engenho e agudeza – mais utilizadas por Beethoven, especialmente em suas sinfonias. Jogar com as expectativas do ouvinte e, por vezes, até mesmo levá-lo à confusão, é recurso retórico já conhecido e amplamente utilizado por compositores do século XVIII como Mozart e, especialmente, Haydn<sup>60</sup> em suas sinfonias e quartetos de cordas. Todavia, em Beethoven esse humor é utilizado de forma ainda mais consistente – e constante – que nas obras dos compositores que lhe serviram de modelo. Beethoven expande a utilização desse recurso retórico a ponto de podermos considerá-lo uma marca indelével de todo discurso do compositor. Vale lembrar, uma vez mais, que isso valeria para as obras cujo decoro bem acomodam a utilização do humor, não sendo, portanto, uma máxima e muito menos uma constante em obras sacras, como a já citada *Missa Solemnis*.

Nas obras sinfônicas de Mozart, e especialmente Haydn, referências sobre as quais Beethoven construiu – e expandiu – seu discurso e demonstrou o poder de sua engenhosidade, o deslocamento de acentuação métrica já era ferramenta retórica usual do discurso, mas certamente não da forma sistemática como no discurso beethoveniano. A maneira como o regente enxerga este artifício retórico deve, então, guiar a maneira como o interpreta, solicitando e demonstrando aos músicos para quais pontos de apoio devem direcionar suas linhas, especialmente no que diz respeito à articulação, não apenas do ponto de apoio, mas também nas notas “fracas”. Deste modo, há de se direcionar a escuta, a fim de se evidenciar o procedimento deixado pelo compositor através da hierarquização das notas do trecho no qual ocorre o deslocamento.

Lucas (2008) lembra que “Haydn utiliza várias maneiras agudas de romper com as regras do minueto em seus *scherzi*: com relação ao ritmo, ele reagrupa tempos, criando estruturas polirrítmicas, em que compassos binários se opõem a ritmos ternários ou a ritmos binários não coincidentes” (LUCAS, 2008, p. 171). Muitos destes procedimentos serão posteriormente imitados e desenvolvidos de forma enfática e insistente em Beethoven em suas sinfonias. Apenas para citar alguns exemplos, trazemos aqui certos trechos de sinfonias de Haydn nos quais o deslocamento de acentuação métrica é evidente nos procedimentos empregados de sugestão de nova métrica, síncope ou deslocamento do *battere* através de ligaduras, contornos melódicos *sf*, *rf*, *fz*, *f subito* ou através da harmonia.

---

<sup>60</sup> Sobre o humor na obra de Haydn, recomenda-se a leitura de *Humor e Agudeza em Joseph Haydn*, de Monica Lucas (2018).

Figura 8 - *Sinfonia n. 26* de Haydn (primeiro movimento). Síncope nos oboés e violinos I e II de c.1 a c.7. Repetição nos violinos em c.13-15. O procedimento é repetido inúmeras vezes como em c.45-51, c.57-64, c.80-86 e c.92-98

**Sinfonia No. 26**  
(Lamentatione)

*Allegro assai con spirito I*      Joseph Haydn  
(1732 – 1809)

The image displays a page of a musical score for the first movement of Haydn's Symphony No. 26. The score is written for a full orchestra and includes parts for 2 Oboes, Bassoon, 2 Horns in D, Violins I and II, Viola, and Violoncello/Contrabass. The tempo is marked 'Allegro assai con spirito' and the movement is labeled 'I'. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-15) shows the beginning of the piece with various instruments including 2 Oboes, Bassoon, 2 Horns in D, Violins I and II, Viola, and Violoncello/Contrabass. The second system (measures 15-25) continues the orchestration with Oboe, Bassoon, Horn, Violin, Viola, and Violoncello/Contrabass. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation like 'tr' (trill). A rehearsal mark 'a2' is present at the start of the first system, and a measure number '15' is at the start of the second system.

Figura 9 - *Sinfonia n. 82* de Haydn (primeiro movimento). Síncope nos violinos I e II de c.25 a c31.

The image displays a musical score for the first movement of Haydn's Symphony No. 82. The score is arranged in two systems, each containing staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Timpani (Timp.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.).

The first system covers measures 20 to 25. A section labeled 'A' begins at measure 20. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The violins I and II have a melodic line with a syncopation starting at measure 25. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation marks like accents and slurs. The second system covers measures 26 to 31, continuing the syncopated melodic line in the violins and the rhythmic accompaniment in the other instruments. The score concludes with a double bar line at measure 31.

Figura 10 - *Sinfonia n.45* de Haydn (primeiro movimento). Síncope nos violinos II do início a c.12. Repetição em c.17-22, c.38-43, c.56-59 (violinos I), c.73-84, c.102-105 (violinos I), c.142-157, c.169-171 e c.195-198 (violinos I).

**Symphonie N<sup>o</sup> 18 (45)**

Joseph Haydn  
(1732 - 1809)

**Allegro assai**

Oboi

Corno I in  $A$   
La

Corno II in  $E$   
Mi

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e  
Contrabasso

5

Ob.

Cor.

Vl. I

Vl. II

Vi.

Vlc.  
e Cb.

10

Figura 11 - *Sinfonia n. 82* de Haydn (primeiro movimento). Deslocamento do *battere* através do uso de *fz* em violinos e violas em c.157-159

Figura 12 - *Sinfonia n. 45* de Haydn (segundo movimento). Deslocamento do *battere* através do uso de ligadura nos violinos I em c.34-41. Repetição em violinos I e II em c.44-56, c.58-68, c.90-108, c.114-117, c.140-182 (somando o restante das cordas em c.166-176)



Figura 13 - *Sinfonia n.45* de Haydn (terceiro movimento). Deslocamento do *battere* através do uso de ligadura em oboés, violinos e violas em c.7-10. Repetição em c.15-22 (violinos I) e c.31-38 (violinos e viola)

**Menuetto**  
**Allegretto**

Oboi

Corni in Fis  
Fas

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

Ob.

Cor.

VI.I

VI.II

Vla.

Vlc. e Cb.

10

15

Figura 14 - *Sinfonia n.52* de Haydn (segundo movimento). Deslocamento do *battere* através do uso de *f subito* em *tutti* em c.28-30. Repetição em c.146-148

The score for Figure 14 shows the woodwind and string parts of the second movement of Symphony No. 52 by Haydn. The woodwinds include Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The strings include Violin (Vn.), Viola (Via.), and Violoncello e Contrabaixo (Vlc. e Cb.). The score is marked with dynamics such as *f*, *p*, *f subito*, and *sf*. A *tenuto* marking is present over the strings in measures 28-30. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Figura 15 - *Sinfonia n.52* de Haydn (Minueto). Deslocamento do *battere* através do uso de ligadura, *f subito* e *sf* em *tutti* durante todo o Minueto.

The score for Figure 15 shows the woodwind and string parts of the Minuetto from Symphony No. 52 by Haydn. The woodwinds include Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The strings include Violino I (Violino I), Violino II (Violino II), Viola, and Violoncello e Basso (Violoncello e Basso). The score is marked with dynamics such as *p*, *f*, *f subito*, and *sf*. A *tenuto* marking is present over the strings in measures 28-30. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Figura 16 - Sinfonia n. 104 de Haydn (Minueto). Deslocamento do *battere* por *sf* no início do movimento

MENUETTO Allegro III

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in A  
(actual sounds)

2 Fagotti

2 Corni in D  
(actual sounds)

2 Trombe in D  
(actual sounds)

Timpani in D, A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Figura 17 - *Sinfonia n.52* de Haydn (quarto movimento). Deslocamento do *battere* através do uso de ligadura e contratempo

**IV**

**FINALE**  
**Presto**

2 Oboi

Fagotto

Corno I in C alto

Corno II in E $\flat$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

\* see bar 104

Ob.

Fag.

Cor.

Vn.

Vla.

Vic. e Cb.

Figura 18 - *Sinfonia n. 82* de Haydn (primeiro movimento). Deslocamento do *battere* através da indicação de *fz* em tutti nos compassos 226 e 227

The image displays two systems of a musical score for the first movement of Haydn's Symphony No. 82. The first system covers measures 220 to 225, and the second system covers measures 230 to 231. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.).

Key features of the score include:

- Measure 220:** The woodwinds and strings begin with a *p* (piano) dynamic. The bassoon part has a first ending (*1.*) and a second ending (*a2*).
- Measures 221-225:** The woodwinds and strings play a rhythmic pattern. The dynamic shifts to *fz* (forzando) in measure 221, then returns to *p* in measure 222, and *fz* again in measure 223. A *0* above the flute staff in measure 225 indicates a breath mark.
- Measure 226:** A double bar line is followed by a repeat sign. The woodwinds and strings enter with a *fz* dynamic.
- Measures 227-230:** The woodwinds and strings continue with a *fz* dynamic. The bassoon part has a *a2* marking. The dynamic shifts to *f* (forte) in measure 228.
- Measure 230:** The woodwinds and strings continue with a *fz* dynamic. The bassoon part has a *a2* marking.
- Measure 231:** The woodwinds and strings continue with a *fz* dynamic. The bassoon part has a *a2* marking.

The score is published by W. Ph. V. 117.

Figura 19 - *Sinfonia n.92* de Haydn (segundo movimento). Deslocamento do *battere* por *fz* em c.70. Mesmo procedimento por *rf* em c.57-64 e c.101-102

The image displays two systems of musical notation for the second movement of Haydn's Symphony No. 92. The top system shows measures 69-70. In measure 69, the music is marked *fz* (sforzando). In measure 70, there is a dynamic shift to *p* (piano). The bottom system shows measures 101-102. In measure 101, the music is marked *fz*. In measure 102, there is a dynamic shift to *p*. Both systems include a *dim.* (diminuendo) marking in the lower staves, indicating a decrease in volume. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 20 - *Sinfonia n.92* de Haydn (Trio). Deslocamento de *battere* por ligadura e dinâmica (*diminuendo*) no início do Trio (repetições também no decorrer do Trio)

The image displays a musical score for the Trio section of Haydn's Symphony No. 92. The score is arranged in a system with five staves. The top two staves are for woodwinds: the first is for the Flute (Fag.) and the second for the Cor Anglais (Cor. (G)). Both woodwinds are marked 'Soli' and play a melodic line with slurs and ties, starting at a piano (*p*) dynamic. The bottom three staves are for strings: Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), and Violoncello/Contrabasso (Vc. Cb.). The string parts are marked 'Pizz.' (pizzicato) and also start at a piano (*p*) dynamic. The Violin I part includes a section marked 'Arco' (arco) later in the measure. The score illustrates the displacement of the beat (battere) through slurs and ties, and the dynamic marking of *diminuendo* (diminuendo) is indicated by a hairpin symbol.

Figura 21 - *Sinfonia n. 82* de Haydn (segundo movimento). Síncope somada a deslocamento do *battere* através da indicação de *fz* em oboés, fagotes, trompas, violinos II e viola de c.184 a c.191 (também flauta em c.190)

The image displays two systems of musical notation for the second movement of Haydn's Symphony No. 82. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Fg. (Bassoon), Cor. (Trumpet), VI.I (Violin I), VI.II (Violin II), Vla. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system covers measures 184 to 191, and the second system covers measures 190 to 191. The notation includes various rhythmic values, including syncopated notes, and dynamic markings such as *fz* (forzando), *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). The *fz* markings are prominently featured in the Oboe, Bassoon, Trumpet, Violin II, and Viola parts, indicating a shift in the beat (battere) and a change in dynamics. The Flute part also shows *fz* markings at measure 190. The Violoncello and Contrabaixo parts provide a steady bass line with some syncopation. The Violin I part has a melodic line with some syncopation. The Viola part has a rhythmic accompaniment with syncopation. The Oboe and Bassoon parts have a rhythmic accompaniment with syncopation. The Trumpet part has a rhythmic accompaniment with syncopation. The Violin II part has a rhythmic accompaniment with syncopation. The Viola part has a rhythmic accompaniment with syncopation. The Violoncello and Contrabaixo parts provide a steady bass line with some syncopation.



Figura 22 - *Sinfonia n. 6* de Haydn (terceiro movimento). Sugestão de nova métrica (binária) através da harmonia e das ligaduras nas madeiras de c.17 a c.20

The image displays a musical score for the third movement of Haydn's Symphony No. 6, focusing on the woodwind section from measures 17 to 20. The score is written for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (D). The woodwind parts are marked with 'Soli' and 'Tutti' dynamics. The Flute part features a melodic line with a fermata over the first measure and a '20' annotation above the second measure. The Oboe part has a 'Soli' marking and a '2.' marking above the second measure. The Bassoon part has a 'Soli' marking and a 'f' dynamic marking below the second measure. The Cor Anglais part has a 'Soli' marking and a 'f' dynamic marking below the second measure. The string parts (Violins I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass) are shown below the woodwinds, with a 'Tutti' marking and a 'f' dynamic marking above the first measure of the strings. The score is in G major and 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#).

Figura 23 - *Sinfonia n. 104* de Haydn (Trio). Deslocamento métrico por ligadura e contorno melódico nos primeiros violinos de c.75-77

The image displays a musical score for the first violin part of the Trio section of Haydn's Symphony No. 104, measures 68 through 77. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 68-75) features a first violin line with a melodic line and a second violin line with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 76-77) continues the melodic line in the first violin and includes pizzicato passages in the second violin and cello/bass parts. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *p* and *pizz.*

68

76

*p*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

Figura 24 - *Sinfonia n. 42* de Haydn (quarto movimento). Deslocamento do *battere* por contorno melódico em violinos I e II de c.133 a c.138

The image displays a musical score for the fourth movement of Haydn's Symphony No. 42, specifically measures 133 to 138. The score is arranged in a system with staves for Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Violins (Vn.), Violas (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The music shows a melodic contour in the strings that causes the conductor's beat to shift relative to the bar lines.

No primeiro movimento do *Concerto para Fortepiano n. 24 em Dó menor, KV 491*, Mozart utiliza o deslocamento de acentuação métrica de forma breve, mas repetida – por quatro instâncias – entre os compassos 330 e 343 (letra F de ensaio). Se o regente entende a grande ligadura de flauta, violas e baixos (e da mão esquerda do fortepiano) como desejo do compositor de que o trecho soe tão ligado quanto as linhas das madeiras, a acentuação tenderá a acontecer naturalmente na parte forte de cada tempo do compasso (tempos 1, 2 e 3), ou seja, nas notas da

tétrade de Sol maior com sétima em primeira inversão (no caso da primeira aparição do recurso no compasso 330) e não nas dissonâncias (notas Lá bemol e Dó).

Porém, se o regente entende que se trata de um deslocamento de acentuação métrica, decisão justificada tanto pela ausência da grande ligadura nos violinos I e II, quanto pela valorização das dissonâncias em detrimento das consonâncias, justificáveis nos quatro trechos onde a tensão harmônica é evidente e parte essencial do discurso, pode então optar pela utilização de ligaduras de duas em duas colcheias, começando pela dissonância e tendo como resultado sua natural acentuação<sup>61</sup>. Neste caso, flauta e baixos utilizariam a mesma articulação, gerando maior concatenação da proposta retórica do que manter algumas vozes dentro de uma grande ligadura (flauta, violas e baixos) e outras completamente desligadas (violinos I e II), mesmo possuindo o mesmo desenho melódico e proposta de tensão e relaxamento harmônicos.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Se bordaduras forem estritamente interpretadas como momentos melódicos de tensionamento harmônico, diversos outros trechos poderiam justificar a acentuação da dissonância, incluindo a utilização de ligaduras de duas em duas notas como é o caso do compasso 386, no qual Mozart utiliza essa articulação nos violinos I e II (a dissonância do Lá bemol é acentuada). Já noutras situações, as bordaduras, apesar de manterem o papel de tensionamento harmônico, não devem ser acentuadas, mas tratadas apenas como ornamentos e, portanto, não convém mudar acentuações através de ligaduras, como é o caso do compasso 487.

<sup>62</sup> A utilização de ligaduras para criar leves deslocamentos de acentuação é recurso amplamente empregado para criar interesse e diversidade na pulsação e, conseqüentemente, no discurso. Um exemplo simples e muito frequente, não apenas na música de Mozart, pode ser encontrado no terceiro movimento do referido concerto nos compassos 138-139, quando a mão direita da linha de Fortepiano propõe leve acentuação no 4º e no 2º tempo dos compassos citados. Neste caso, mesmo não sendo a ligadura de expressão, e sim de valor, o resultado é tão, ou mais, expressivo quanto em outros casos que se valem de ligaduras de expressão, como a própria denominação sugere. Um exemplo ligeiramente mais complexo, resultando em contratempos, é o caso das ligaduras de valor nos retardos que criam maior interesse, não apenas pela forma menos direta e óbvia de resolução das harmonias, mas pelo resultado rítmico final, como pode ser encontrado no mesmo trecho solo no compasso 135.

Figura 25 - Diferentes abordagens de interpretação de ligaduras para um trecho do primeiro movimento do *Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24, KV 491* de W. A. Mozart

Mozart ainda utiliza o deslocamento de acentuação métrica em trechos isolados do mesmo concerto, como no caso mais sutil dos oboés entre c.459-461, com deslocamento da acentuação para o 3º tempo dos compassos 459 e 460, ou mais evidentemente em oboés, clarinetes, violinos e violas entre c.482-485. No início do último movimento, Mozart induz, através do modo como utiliza as ligaduras, o ouvinte a confundir – ou a ouvir dois argumentos contrastantes – a pulsação métrica do movimento *alla breve*. Deliberadamente, ele apresenta o tema principal nos primeiros violinos, e logo após junto à flauta, com ligaduras no 4º e no 2º tempo do compasso<sup>63</sup>. Assim, o *tutti* orquestral, que toca nos tempos fortes do compasso (1º e 3º tempos), parece soar em contratempo. Ele repete o recurso após a terceira “Casa 2” (c.32) e em trechos subsequentes, mas de forma muito similar ao início, ou seja, não mais confundindo

<sup>63</sup> Recurso repetido no final do discurso a partir do *levare* do compasso 201 (letra E de ensaio) nas cordas. Aqui, por ser realizado em todas as cordas, poderia ser considerado mais afirmativo e conclusivo, o que convém em termos de retórica, ao trecho de encerramento de um discurso.

o ouvinte, e sim reforçando o argumento inicial – ou, novamente, os dois argumentos contrastantes.

Figura 26 - Deslocamento métrico nos oboés no primeiro movimento do *Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24, KV 491* de W. A. Mozart

The image displays a musical score for two oboes, starting at measure 452. The score is written in D minor (three flats) and 4/4 time. The first system shows the oboe parts with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system shows the oboes playing a series of eighth notes, illustrating a metric shift. The piano accompaniment is also visible, consisting of a right-hand part with chords and a left-hand part with a steady eighth-note bass line.

Figura 27 - Deslocamento métrico nos oboés no primeiro movimento *do Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24, KV 491* de W. A. Mozart.

The image displays a page of a musical score, numbered 481 at the top left. It features multiple staves for various instruments, including two oboes. The score is written in C minor (three flats) and 4/4 time. The oboe parts are characterized by a complex rhythmic pattern that shifts metrically, often playing eighth notes and sixteenth notes in a way that creates a sense of displacement relative to the underlying pulse. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *a2* (second attack), and articulation marks like accents and slurs. The notation is dense, with many notes beamed together, particularly in the oboe staves, illustrating the intricate rhythmic texture of the piece.

Figura 28 - Deslocamento métrico nos oboés no primeiro movimento do *Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24, KV 491* de W. A. Mozart

W. A. MOZART

Konzert für Klavier und Orchester in c

KV 491

Vollendet Wien, 24. März 1786

Allegro

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Flauto, Oboi, Clarinetti in Sib|B, Fagotti, Corni in Mi|E, Trombe in Do|C, Timpani in Do, Sol|C, G, Klavier, Violino I, Violino II, Viole, and Violoncello e Basso. The score begins with a key signature of three flats (C minor) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The Oboe part is marked with a 'p' (piano) dynamic and shows a metric displacement in the first few measures. The Fagotti, Klavier, Violino I, Violino II, Viole, and Violoncello e Basso parts are also marked with a 'p' dynamic. The score is written in a single system with multiple staves.



Apesar do deslocamento de acentuação métrica ser um recurso utilizado de maneira consistente por Mozart no trecho em questão, ele não é empregado de forma sistemática no restante da obra, como demonstra ser na *Sinfonia Eroica* de Beethoven, por exemplo. Beethoven, de maneira distinta da de Mozart, procura continuar levando o ouvinte a confundir a pulsação métrica ao apresentar novos deslocamentos de acentuação métrica, mesmo quando sobre o mesmo tema, motivo ou ideia principal.

Assim, diferentemente de Mozart, seu discurso tende mais a confundir – ou reforçar argumentos opostos ou, no mínimo, contrastantes – o ouvinte que, em Mozart sente-se mais “reconfortado”. Desta forma, Beethoven consegue não apenas distender o discurso, mas também a tensão nele contida – e acumulada – resultando num convencimento mais poderoso e eficiente do ouvinte quando a confirmação, ou seja, o desfecho do discurso se apresenta. Justamente por saber problematizar e tensionar ao máximo – tanto em duração quanto em capacidade de mover afetos – cada argumento, e conseqüentemente o discurso como um todo, Beethoven demonstra um domínio retórico tão completo e controlado como ainda não se havia ouvido até então.

Outra forma de deslocar a acentuação métrica natural é através da utilização de acentuações (*sf*, *sfp*, *sfz*) em tempos fracos do compasso. É um recurso utilizado amplamente por Beethoven, como será demonstrado adiante, e que Mozart utiliza de forma muito menos frequente. É o caso dos compassos 98 e 100 do terceiro movimento do já referido concerto na parte do Fortepiano. Já no compasso 106 – letra C de ensaio – o mesmo efeito é conseguido na orquestra sem a indicação de acentuação particular, mas ainda como antes através da harmonia em contratempo (começando no tempo 2 e mudando apenas no 4º tempo do compasso) e da utilização da pausa. A pausa também pode ser solicitada à orquestra, caso o regente entenda que apenas faltou a indicação do *staccato* para as cordas no 1º tempo do compasso, assim como em todo o compasso anterior.

Essa escolha pode ser perfeitamente justificada se o regente observar o compasso 110, quando Mozart define colcheia para o 1º tempo das cordas e não semínima como antes. O mesmo acontece com clarinetes e fagotes nos compassos de número 114, 116 e 117 e, posteriormente nas próprias cordas nos compassos 122, 124 e 125. Por outro lado, o compasso 110, e apenas este, pode ser tratado de forma especial, sendo seus análogos anteriores, a saber compassos 108 e 106, todos executados sem qualquer tipo de separação ou acentuação do 1º para o 2º tempo.

Figura 29a - Deslocamentos métricos no terceiro movimento do Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24, KV 491 de W. A. Mozart

9. 145

100

Figura 29b - Deslocamentos métricos no terceiro movimento do *Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24, KV 491* de W. A. Mozart.

The image displays two systems of musical notation for the third movement of Mozart's Piano Concerto No. 24 in C minor, KV 491. The first system begins at measure 107 and the second at measure 114. The notation includes staves for the piano and orchestra, with various rhythmic values and dynamic markings such as *sfp* (sforzando piano) visible in the piano part. The score illustrates metric displacements, where the piano part's rhythm is offset from the orchestra's accompaniment.

Figura 29c - Deslocamentos métricos no terceiro movimento do *Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24, KV 491* de W. A. Mozart.

121

125

The image displays two systems of musical notation for the third movement of Mozart's Piano Concerto No. 24. The first system, labeled '121', shows measures 121 through 124. The second system, labeled '125', shows measures 125 through 128. Each system includes staves for the piano and orchestra. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the orchestra part is written in a grand staff (treble, alto, and bass clefs). The key signature is D minor (three flats). The time signature is 4/4. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and syncopated rhythms. The orchestra part provides harmonic support with sustained chords and rhythmic accompaniment. The dynamic marking 'sfp' (sforzando piano) is used in the piano part. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accents.

Outra forma de utilização do deslocamento de acentuação métrica pode ser conseguida através do uso de escalas ou arpejos situando a nota inicial, em geral a nota fundamental do acorde – ou no caso de um arpejo, a nota mais grave do contorno, independentemente da inversão – em tempos fracos do compasso ou na parte fraca de um de seus tempos. Mozart, no mesmo concerto, lança mão do recurso, por exemplo, no trecho que compreende os compassos 244 a 249 e sua repetição em c.261-266, deixando suas intenções bem claras através da utilização da ligadura de expressão, delimitando o ponto de partida e o ponto de chegada da escala. O compositor ainda reforça o deslocamento nas colcheias dos compassos 248 e 249 utilizando a ligadura na colcheia, que faz parte do tempo fraco, logo, valorizando-a.

Figura 30 - Deslocamentos métricos no terceiro movimento do *Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.24, KV 491* de W. A. Mozart

The image displays two systems of musical notation for the third movement of Mozart's Piano Concerto No. 24 in C minor, KV 491. The first system shows the piano part with a dotted line indicating a metric shift. The second system starts at measure 247 and shows further metric shifts in the piano part.

O deslocamento de acentuação métrica, todavia, nem sempre é utilizado com a intenção de quebrar um padrão pré-estabelecido ou de confundir as expectativas do ouvinte. Por vezes, e em muitas delas, diga-se de passagem, a intenção é apenas gerar maior diversidade e interesse rítmicos, apresentar ou reforçar diferentes articulações e subdivisões, criar maior complexidade rítmica para determinado trecho, naípe ou linha instrumental. Dentre muitos exemplos,

podemos citar a utilização dos dois compassos de contratempos que Beethoven escreve para os primeiros violinos logo na abertura do discurso no primeiro movimento de sua *Terceira Sinfonia*. O mesmo recurso é empregado, por exemplo, na abertura do discurso da *Sinfonia n. 25 em Sol menor*, KV 183, de Mozart, nas linhas de violinos e viola em contraste com a regularidade métrica dos baixos e também na Abertura da Ópera *Don Giovanni* nos primeiros violinos (c.11-14).

Figura 31- Deslocamento métrico por contratempo nos primeiros violinos no *exordium* da *Terceira Sinfonia de Beethoven*

Allegro con brio.  $\text{♩} = 60$ . Vollendet im August 1804.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Corno 3º in Es.

Trombe in Es.

Timpani in Es. B.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

Figura 32 - Deslocamento métrico por contratempo nos primeiros violinos no *exordium* da *Sinfonia em Sol menor n.25, KV 183* de Mozart

**Sinfonie in g**  
KV 183  
Vollendet Salzburg, 5. Oktober 1773

**Allegro con brio**  
*a<sup>2</sup>*

The score displays the following parts and their initial rhythmic patterns:

- Oboi:** Starts with a half note, followed by a quarter rest, then a quarter note.
- Fagotti:** Starts with a quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note.
- Corni in Sib/B and in Sol/G:** Both start with a half note.
- Violino I and II:** Both start with a quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note. This pattern shifts to a half note in the subsequent measures.
- Viola:** Starts with a quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note.
- Violoncello e Basso:** Starts with a quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note.

Figura 33 - Deslocamento métrico por contratempo nos primeiros violinos na *Abertura da Ópera Don Giovanni, KV 527* de Mozart

The score displays the following parts and their initial rhythmic patterns:

- Ob.:** Starts with a half note, followed by a quarter rest, then a quarter note.
- Fag.:** Starts with a quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note.
- Cor. (in Re):** Starts with a half note.
- Cl. (in Re):** Starts with a quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note.
- Timp. (in Re-La):** Starts with a quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note.
- V. I and V. II:** Both start with a quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note. This pattern shifts to a half note in the subsequent measures.
- Va. and Vc. e B.:** Both start with a quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note.



Assim como em Mozart, na abertura da *Sinfonia Eroica* de Beethoven o intuito não é deslocar a sensação da pulsação, nem mudar a pulsação do *battere* para outro tempo do compasso, mas apenas criar diversidade rítmica e redirecionar a escuta do ouvinte para os primeiros violinos, já que o foco estava no tema apresentado pelos violoncelos que, neste momento, estão “estacionados” na nota dó sustenido. Esta nota, apesar de extremamente tensa e inesperada do ponto de vista harmônico, em seu aspecto rítmico é extremamente simples e com pouca força retórica quando comparada ao âmbito de sua qualidade harmônica. Além disso, a pulsação regular das colcheias nos segundos violinos e violas amarram o ouvinte à métrica-padrão inicial: o compasso ternário, seja ele abordado como um compasso de três pulsações rápidas ou como um compasso de uma pulsação mais lenta com três subdivisões.

Contudo, poucos compassos adiante, Beethoven lança mão do deslocamento de acentuação métrica para, agora sim, quebrar as expectativas do ouvinte, já acostumado com a pulsação ternária ou *alla breve*<sup>64</sup>, com suas subdivisões internas.

---

<sup>64</sup> Aqui deve se entender o termo *alla breve* no contexto da unidade de compasso do trecho em questão, que seria representado então pela mínima pontuada, não pela figura da *breve*.

Figura 34 - Deslocamento métrico. Compassos 13 a 37 do primeiro movimento da *Sinfonia Eroica* de Beethoven.

This musical score illustrates a metric displacement in the first movement of Beethoven's *Sinfonia Eroica*. The score is written for a full orchestra and includes a piano part. The notation is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two systems, each containing five staves for the strings and woodwinds, and a grand staff for the piano. The piano part is marked with 'Bassi.' and 'Vel.'. The score features a variety of dynamic markings, including *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *pp* (pianissimo), *fp* (fortissimo), and *sf* (sforzando). The tempo is marked 'Allegro'. The score shows a complex rhythmic structure with frequent accents and dynamic shifts, characteristic of Beethoven's style. The first system covers measures 13 to 37, and the second system continues the music. The score is marked with a '4' in the top left corner, indicating the measure number. The piano part is marked with 'Bassi.' and 'Vel.'. The score is marked with 'R.3.' at the bottom center.

No trecho que vai do compasso 25 ao compasso 36, Beethoven confunde o ouvinte de duas formas distintas: inicialmente propondo uma métrica binária (compassos 25 a 26 e compassos 28 a 32) e depois voltando à métrica ternária, mas de forma deslocada da pulsação original ou da maneira como sugerem as barras de compasso (compassos 32 a 34). Na primeira vez, Beethoven apenas sugere o ouvinte, mas não o confunde – ou convence – totalmente sobre a nova métrica, pois muda a acentuação, através do *sf*, apenas duas vezes. Os *sf*, utilizados em todas as linhas da orquestra, sugerem a pulsação a cada mínima – não a cada mínima pontuada, como até então –, e tem-se a sensação real, não apenas imaginada, de compassos binários (2/4). Mas a sugestão é imediatamente suspensa pela volta regular da pulsação ternária pela utilização subsequente do *fp* logo após o terceiro *sf*.

A sugestão se firma quando desloca, de fato, a pulsação métrica desde o compasso 28, mais especificamente a partir de seu 3º tempo. Exatamente aí, os *sf* utilizados novamente em todos os instrumentos mostram a pulsação a cada mínima de maneira mais incisiva e definitiva, por um período de tempo maior que na primeira vez. Até aqui, já teríamos um discurso engenhoso e de refinado humor, todavia, Beethoven adiciona um novo deslocamento e volta a sugerir a pulsação ternária a partir do 3º tempo do compasso 32. Contudo, no lugar de a pulsação casar-se perfeitamente à original, ou seja, com o tempo forte logo depois da barra de compasso, é no 3º tempo que Beethoven coloca a acentuação, resultando na sensação de um compasso de mínima mais semínima.

Até para o ouvinte que deseje manter a percepção do pulso em métrica ternária, mesmo durante os compassos anteriores quando o compositor propunha a métrica binária, o humor ainda é refinado e efetivo: o *battere* dá-se no terceiro tempo, não no primeiro, a pulsação original. Este artifício humorado e engenhoso é curto, afinal, depois de algumas variações, a exceção poderia virar regra e perderia sua função retórica de exceção, da qual se lança mão apenas para confirmar a regra: a pulsação ternária com *battere* logo após a barra de compasso. Portanto, logo na sequência, Beethoven tira o ouvinte da sensação de desconforto, ou minimamente de dúvida, e o agrada plenamente ao reestabelecer a pulsação no *battere* original a partir do compasso 36, confirmando-o através do *ff* do compasso 37 e da volta do motivo inicial nos sopros e nos baixos.

O regente, contudo, deve buscar ser tão engenhoso e astuto quanto o compositor para entender seu discurso e saber quando deve “rir” e quando não deve fazê-lo. Tomemos como exemplo o trecho que vem logo na sequência dos que acabaram de ser apresentados. Do compasso 45 ao 56, a partir da letra A de ensaio, Beethoven distribui entre primeiro oboé,

primeiro clarinete, primeira flauta, primeiros violinos, primeiro fagote e, finalmente, em *tutti*, um novo motivo que, à primeira vista, recebe tratamento de deslocamento de acentuação métrica similar ao apresentado anteriormente. Ele, inclusive, faz uso do *sf* em dois dos compassos finais (c.53 e c.54) e do *ff* logo após a pausa para a maioria dos instrumentos, o que tem efeito similar ao do *sf* na sensação de deslocamento de acentuação métrica.

Todavia, em todo o trecho, as mudanças de harmonia propostas pelos segundos violinos e pelas violas (e confirmadas pelas ligaduras de seis em seis colcheias a cada compasso) dão-se sem deslocamento para o 2º tempo de cada compasso, como propõe o *sf* nos sopros e nos primeiros violinos. Além disso, violoncelos e contrabaixos apresentam arpejos que, claramente, confirmam a regularidade da pulsação. Logo, neste trecho, fica claro que Beethoven não deseja confundir o ouvinte e induzi-lo a deslocar o *battere* para outro tempo do compasso ternário original como fez antes, mas sobrepor duas vozes distintas: uma rigorosamente constante quanto à métrica e a outra propondo um deslocamento. Aqui, a força do discurso de Beethoven está em apresentar mais de um “argumento”, não em confundir ou brincar com o ouvinte.

O mesmo procedimento é repetido posteriormente no momento da *peroratio*, quando o compositor volta aos argumentos apresentados inicialmente com o intuito de confirmá-los e, portanto, tentar convencer o ouvinte. O trecho referido encontra-se a partir da letra N de ensaio (c.448-460), no decurso do que comumente se conhece como Reexposição ou Recapitulação, cuja denominação procuramos aqui não utilizar devido ao anacronismo do termo, cunhado, como visto anteriormente, por Czerny, aluno de Beethoven, anos após sua morte<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Uma descrição concisa da estruturação da Forma-Sonata em cada um dos quatro movimentos de uma “sinfonia clássica” pode ser encontrada em *The classical style* de Charles Rosen (ROSEN, 1997, p. 99-100).

Figura 35 - Deslocamento métrico. Compassos 38 a 60 do primeiro movimento da *Sinfonia Eroica* de Beethoven

The image displays a musical score for measures 38 to 60 of the first movement of Beethoven's *Sinfonia Eroica*. The score is written for a full orchestra and piano. It features a complex rhythmic displacement in the piano part, where the piano accompaniment is shifted by half a measure relative to the other instruments. The score is in E-flat major and 3/4 time. The piano part is marked *p dolce* and *p*. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 38 to 54 and the second system covering measures 55 to 60. The piano part is written in the bass clef, and the other instruments are written in their respective clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 36 - Deslocamento métrico. Compassos 444 a 464 do primeiro movimento da *Sinfonia Eroica* de Beethoven

The image displays a musical score for measures 444 to 464 of the first movement of Beethoven's *Sinfonia Eroica*. The score is written for a full orchestra and includes a vocal line (B. 3. Bass). The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic structure with frequent syncopation and accents. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 444 and the second system ending at measure 464. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ff*. The vocal line is marked with a *ppp* dynamic and includes the instruction "B. 3. BASSO." at the end. The orchestration includes strings, woodwinds, and brass, with the brass section playing a prominent role in the later measures.

Entender – ou, ao menos, procurar abordar – o esqueleto formal do discurso de Beethoven sob o prisma da retórica clássica e não sob a classificação formal proposta pela Forma-Sonata, como segue-se fazendo até hoje, é também elemento essencial para que se consiga compreender e interpretar a música de Beethoven de maneira mais fidedigna e coerente com os processos, estruturas e mecanismos utilizados pelo compositor na elaboração,

construção e apresentação de seu discurso. Com isso, não propomos que os trechos de Exposição, Desenvolvimento e Reexposição/Recapitulação não estejam presentes na retórica beethoveniana, mas, pelo contrário, eles fazem parte de um processo muito menos simplista e mais detalhado que o sistema formal analítico que Czerny viria a propor após a morte de seu professor e que, desde então, passou a ser adotado pela maioria dos regentes, musicólogos, professores e pesquisadores da música de Beethoven.

O que anteriormente não deveria dar margem a interpretações diversas, já que Beethoven parece deixar clara a proposta de um diálogo ligeiramente contrastante, também pode possibilitar, de outras formas, diferentes abordagens do mesmo material. No mesmo trecho, também há espaço para o que o intérprete escolha de que maneira abordará duas das vozes. As duas intervenções da primeira e segunda trompa neste trecho podem ser encaradas de maneiras distintas a depender de como se “sai” da nota longa e para onde se escolhe direcionar o pequeno motivo (por sinal, tipicamente rítmico, como costumam ser as linhas de tímpanos e trompetes nas sinfonias do período). O regente pode solicitar às trompas que toquem a nota longa sem recolher seu som, tendo como direção a última semínima no *battere* ou, então, pedir que a nota longa seja ligeiramente destacada da seguinte e esta, por sua vez, ligeiramente acentuada. No primeiro caso, as trompas estariam junto às cordas graves, sem propor deslocamentos rítmicos, mantendo o padrão de pulsação inicial. Já no segundo caso, elas seriam tratadas como as madeiras que propõem o deslocamento. O mesmo poderia acontecer com o segundo arpejo dos baixos de c.51 a c.53: os 1<sup>os</sup> tempos seriam naturalmente acentuados confirmando a pulsação regular, ou a nota ré mais aguda poderia receber um leve acento de modo a propor o deslocamento de acentuação métrica, já que o desenho do arpejo sugere essa possibilidade se comparado ao contorno do arpejo anterior (c.48).

Como ouvinte ou, no caso, leitor que entende a “piada” – e não propõe outras onde elas não foram imaginadas pelo compositor – o regente, que se depara com os trechos discutidos anteriormente, deve escolher ressaltar o discurso através dos recursos retóricos e códigos musicais ali presentes, ou manter a pulsação regular em mínima pontuada durante todo o trecho. Tendo preferido ressaltar o discurso e seus elementos retóricos em detrimento da hegemonia da pulsação ditada pela fórmula de compasso inicial – ou por quaisquer outros elementos estilísticos, e mesmo retóricos, que fixem de maneira indefectível a pulsação ternária da mínima pontuada – o regente deve escolher formas de ressaltar tais mecanismos, claramente propostos pelo compositor no texto musical. Ressaltar, aqui, não significa necessariamente sobrevalorizar o que o compositor já tenha deixado bem desenhado e delimitado no texto, mas garantir que

tais elementos não sejam eclipsados por outros, como a pulsação original, a execução “correta” e completa da duração de notas longas, a dinâmica indicada – ou a ausência dela – entre outros.

Nos trechos analisados anteriormente, o regente lograria maior clareza na execução dos elementos retóricos então assimilados se, por exemplo, solicitasse aos músicos que realizem com rigor o *decrecendo* natural de cada *sf* colocado sobre as mínimas, de modo a valorizar o ataque da “cabeça” de cada figura, e conseqüentemente, a pulsação em mínimas. Do mesmo modo, as ligaduras de expressão, que unem as semínimas de duas em duas no mesmo trecho, devem ter o mesmo rigor: a segunda semínima mais leve e a primeira mais apoiada. Essa interpretação poderia ser tida como óbvia, mesmo que Beethoven não tivesse assinalado *sf* para as mesmas, já que o desenho melódico triádico das primeiras semínimas de cada ligadura propõe essa hierarquia, que é também confirmada pelas segundas semínimas das ligaduras, melodicamente estáticas.

Indo ainda mais adiante, se o regente entende que o gestual está diretamente ligado ao discurso, pode, então, abrir mão da pulsação *alla breve* da mínima pontuada e marcar o seu *battere* de acordo com os deslocamentos de acentuação métrica propostos por Beethoven em cada célula ou trecho. Desta forma, não seria prejudicial, mas muito desejável que o regente mudasse o padrão de regência de modo a valorizar os deslocamentos de acentuação métrica, regendo, portanto, compassos binários onde Beethoven os sugere através dos *sf* e deslocando a quadratura do gesto ternário para apoiar os 3<sup>os</sup> tempos de cada compasso e não os primeiros (também quando o compositor assim sugeriu). Sendo os gestos claros e não gerando desconforto nos executantes, o discurso, em tais casos, só tem a ganhar em expressividade e, especialmente, em força retórica.

Num primeiro momento, essas mudanças podem gerar um desconforto natural nos músicos, visto que estes estão mais habituados à tradição – e muitas vezes desejosos dela – mas, a partir do momento em que entendem o propósito das mesmas, a maneira como executarão cada ideia musical sugerida tende a mudar drasticamente e cada instrumentista passa, assim, a se apropriar da proposta interpretativa. São nesses momentos que, em geral, o regente logra executar sua principal função, que não é a de ditar sua interpretação própria, mas, antes disso, mover os afetos dos músicos e convencê-los de seu discurso para que estes produzam a sonoridade imaginada pelo regente. Somente então, ele pode, através dos músicos, mover os afetos dos ouvintes e tornar efetivo e convincente o discurso do compositor – não necessariamente o seu particular. A retórica na regência é essencial para que a retórica do próprio compositor fique evidente na execução musical.



Antes do primeiro ritornelo do primeiro movimento de sua *Sinfonia Eroica*, Beethoven lança mão do deslocamento de acentuação métrica do *battere*, tanto para o 2º tempo do compasso quanto para o 3º, de forma consistente e constante, sendo um dos motivos, não apenas nesta sinfonia, pelos quais propõe-se que tal procedimento seja parte fundamental e essencial de sua linguagem e, portanto, deve ser elencado entre os elementos essenciais da interpretação de suas sinfonias.

A utilização do sinal de *sf* por Beethoven pode ser encarada pelo regente como indicação – não absoluta, mas fortemente provável a depender da análise do caso – de momentos nos quais o deslocamento de acentuação métrica está sendo empregado pelo compositor como recurso retórico. O artifício é válido mesmo para os momentos nos quais o sinal gráfico é aplicado nos 1ºs tempos do compasso, naturalmente acentuados, quando este vem para cancelar a sensação de deslocamento provocada anteriormente em tempos originalmente fracos do compasso (da mesma maneira como um bequadro cancela a alteração provocada por um acidente ocorrente na harmonia e, por vezes, é tão eloquente quanto um suspenso ou bemol).

Ainda no primeiro movimento da *Terceira Sinfonia*, o procedimento acima descrito acontece no compasso 90 e de maneira mais definitiva no 94, quando o *sf* tem a função de retomar a pulsação regular perturbada nos compassos anteriores (c.85, 89 e 90). Mais especificamente no compasso 89, Beethoven chega a utilizar o deslocamento concomitantemente no 2º e no 3º tempo do mesmo compasso (no 2º tempo para segundos violinos, violas e violoncelos e no 3º tempo para primeiros violinos, primeiro fagote e primeiro oboé). Mesmo quando Beethoven não faz uso do *sf*, pode-se entender que, ainda assim, ele sugere um deslocamento de acentuação métrica quando utiliza de forma mais sistemática pausas no 1º tempo dos compassos. Quando, no trecho que corresponde os compassos 95 a 98 – e de maneira ainda mais enfática no trecho entre os compassos 99 e 101 – Beethoven lança mão do recurso, a sensação resultante é de que o primeiro ataque após a pausa seja, óbvia e sugestivamente, o tempo mais forte, portanto uma insinuação de *battere*.

Figura 37 - Deslocamento métrico. Compassos 84 a 97 do primeiro movimento da *Sinfonia Eroica* de Beethoven

Seguindo de forma consistente com seu discurso e em conformidade com as ferramentas que vem empregando desde então, Beethoven volta a posicionar o tempo forte em seu lugar de origem quando, no compasso 103, utilizando a figuração em colcheias para todas as cordas, se direciona à uma nova seção, que se inicia no compasso 109, ou letra D de ensaio. A volta à métrica original é ainda corroborada pela harmonia que, apesar do intenso movimento melódico das cordas, tensiona o discurso através da dominante individual Fá maior (note-se a insistência no aparecimento da nota Lá natural em todas as vozes) que culminará no novo centro tonal em Si bemol maior a partir do compasso 109.

Nessa nova seção, que corresponde a toda a letra D de ensaio, Beethoven continua insistindo no deslocamento da sensação do *battere* para o 2º tempo em c.109-131, mas a partir do compasso 119 esse deslocamento soma-se a um novo elemento que é a sugestão de uma pulsação binária, não mais ternária, por um longo trecho (do compasso 119 ao compasso 131). Todavia, mais uma vez Beethoven volta a sugerir ao ouvinte que conteste o próprio argumento que ele mesmo acaba de propor com a pulsação binária. Isso ocorre exatamente no compasso 122, quando ele deixa de utilizar o *sf* e o compasso volta, naturalmente, a sugerir a pulsação ternária original. E, de forma extremamente engenhosa, o efeito não é logrado apenas através da adição – e posterior supressão – das indicações de *sf*, mas também através da harmonia e de uma melodia diatônica criada dentro do movimento melódico extremamente agitado das colcheias com articulação dupla, em semicolcheias.

Figura 38 - Deslocamento métrico. Compassos 98 a 108 do primeiro movimento da *Sinfonia Eroica* de Beethoven.

A partir do compasso 119, quando Beethoven sistematiza a acentuação nos 2<sup>os</sup> tempos dos compassos através da utilização do *sf* (com a exceção já comentada do compasso 122), uma melodia interna é criada nas cordas com as notas Dó, Ré, Mi bemol, Fá e Sol (esta última não acentuada com *sf*, mas soando naturalmente mais pronunciada por se tratar do 1<sup>o</sup> tempo do compasso). Essa melodia entrecortada, que se apresenta como uma escala diatônica, destaca-se através de ambos os violinos (soando em oitava) e baixos, apesar de esses extremos proporem melodias distintas um do outro. As notas de violinos e baixos não se combinam apenas nos apoios propostos pelo sinal de *sf*, mas especialmente pelo fato de se tratarem de uníssonos. A viola é a exceção que, apesar de também reforçar as notas nos mesmos pontos, se encarrega da terça do acorde que cada uma dessas notas em uníssonos sugere. Portanto, a pulsação binária é, aqui, também apresentada por uma melodia interna e pela harmonia (com as terças da viola).

Da mesma forma, Beethoven quebra o padrão de pulsação binária no compasso 122, não apenas pela ausência do *sf*, mas por modificar o curso dessa melodia entrecortada interna e da harmonia. Se ele desejasse manter o padrão, a próxima nota de violinos e baixos no terceiro tempo deveria ser La (com violas tocando a terça, Dó), mas as vozes externas afastam-se em movimento contrário em direção à nota Ré e ao acorde de Ré maior no compasso 123. A partir de então, a pulsação volta a ser ternária, mas ainda deslocada, tendo o *battere* nos 2<sup>os</sup> tempos dos compassos que encerram a seção. Esse encerramento dá-se pela harmonia que, após

diversas sequências de dominantes individuais e suas resoluções, estaciona em uma delas por quatro compassos (Dó maior com sétima na primeira inversão), sugerindo uma nova região em Fá maior.

Como a quebra de expectativas é um dos principais recursos utilizados pelo compositor, ele extrapola o campo do deslocamento de acentuação métrica e o faz também no encaminhamento harmônico: o acorde de resolução dessa dominante individual não é o Fá maior que se esperava, mas o Si bemol maior apresentado no arpejo em segunda inversão (o que leva à brevíssima sensação de confirmação da expectativa por ser a nota Fá a primeira a aparecer no arpejo, sensação quebrada imediatamente pelo aparecimento da nota Si bemol e não La, na sequência do arpejo). Essa resolução ainda se dá em piano e em apenas duas vozes da orquestra (violas e violoncelos), em contraste com sonoro o *tutti* orquestral anterior na dominante individual, ou seja, outra quebra de expectativa (espera-se naturalmente uma dinâmica minimamente forte e em *tutti* orquestral, como sugere o acorde anterior).

Há ainda outro elemento a ser levado em consideração pelo regente durante a execução do trecho anterior. A pulsação métrica transferida para o 2º tempo do compasso no trecho que compreende os compassos 124 a 131, é contra-argumentada por tímpanos e trompetes nos compassos 124, 126 (aqui, somados às trompas) e 127, visto que estes acentuam o 3º tempo do compasso. O tratamento que Beethoven dava aos trompetes – e na maior parte do tempo também às trompas – em suas sinfonias<sup>66</sup>, assim como todos os sinfonistas do século XVIII, era o mesmo dado aos tímpanos, como já foi mencionado anteriormente (no capítulo Reconstrução da sonoridade). Os tímpanos, instrumentos até então de afinação “fixa”<sup>67</sup>, eram afinados na grande maioria das vezes nas notas fundamentais dos acordes de tônica e dominante de cada movimento e trompetes e trompas estavam restritos às notas contidas na série harmônica daqueles instrumentos.

Sendo assim, nem sempre era possível realizar um verdadeiro *tutti* orquestral ou adicionar o colorido destes instrumentos em qualquer passagem, já que nem sempre as notas

---

<sup>66</sup> Por serem instrumentos chamados naturais, cada tonalidade distinta de um movimento ou seção demanda um instrumento específico ou a troca de tubos. Deste modo, a escrita para estes instrumentos exigia linhas menos melódicas – com as que os instrumentos modernos estão acostumados – e com as notas específicas da série harmônica daquele instrumento.

<sup>67</sup> Como se sabe, a afinação de tímpanos históricos pode ser variável, mas o sistema de tensionamento da pele exige um tempo muito maior do que a troca de tubos nos metais para que o instrumentista realize a mudança de afinação. Em geral, o tensionamento ou relaxamento dá-se através do acionamento manual de várias chaves ou borboletas presas à borda do tambor e manuseadas por rosqueamento individual. O processo deve ser feito chave a chave e só é viável mudar a afinação de um tambor, dado o tempo necessário mínimo necessário para realizar a operação, entre os movimentos de uma sinfonia (como se faz necessário nas sinfonias de número 3, 4, 7, 8 e 9 de Beethoven).

viáveis faziam parte da harmonia desejada neste ou naquele momento. No trecho em questão (compassos 124 a 127) os ataques de tímpanos, trompetes (e trompas em 126) dão-se, pelas razões apresentadas, nos 3<sup>os</sup> tempos destes compassos e, não nos 2<sup>os</sup> como todos os outros instrumentos. Considerando que, especialmente tímpanos e trompetes, sejam instrumentos de grande volume sonoro e que toda a seção está em *ff*, é gerada uma acentuação que contradiz, ou ao menos contrapõe à acentuação proposta pelo restante da orquestra. O regente, então, deve considerar pedir que estes instrumentos toquem forte, “entrando” no som do *tutti* orquestral, sem gerar demasiado ataque e seu consequente resultado de acentuação do 3<sup>o</sup> tempo. Ou então, o regente deve assumir que a escrita de Beethoven foi intencional para estes instrumentos, de modo a apresentar dois argumentos na mesma parte do discurso.

Figura 39a - Deslocamento métrico. Compassos 109 a 117 do primeiro movimento da *Sinfonia Eroica* de Beethoven.

The image displays a page of musical notation for measures 109 through 117 of the first movement of Beethoven's Eroica Symphony. The score is written in E-flat major and 3/4 time. It consists of multiple staves, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The notation is dense, with many notes and rests. The bassoon part is labeled 'B. 3.' and the bass line is labeled 'Bassi.'.

Figura 39b - Deslocamento métrico. Compassos 118 a 137 do primeiro movimento da *Sinfonia Eroica* de Beethoven

The image displays a musical score for measures 118 to 137 of the first movement of Beethoven's *Sinfonia Eroica*. The score is arranged in two systems of staves. The top system includes vocal staves with lyrics in Chinese characters and a piano accompaniment. The bottom system continues the piano accompaniment. The music features a complex rhythmic structure with a metric shift, indicated by the 'B. 3.' marking at the bottom. The score is written in a key signature of three flats (E-flat major/C minor) and a 3/4 time signature. The piano part is marked with 'p' (piano) and 'Basso.' (Basso).

Ainda antes do primeiro *ritornelo*, Beethoven adiciona mais alguns deslocamentos de acentuação métrica localizados nos primeiros violinos e flautas na melodia oitavada, que vai do compasso 135 ao compasso 140: deslocamento de acentuação novamente para o 3º tempo. Desde esse ponto até o final da “Casa 1”, a pulsação volta a ficar regular, um importante recurso retórico de fechamento da apresentação das ideias propostas, somado à volta do motivo inicial que é repetido três vezes<sup>68</sup>. Mas, antes de repetir o discurso inicial, ou seja, antes do *Da Capo*, Beethoven não resiste em lembrar o ouvinte que o deslocamento de acentuação métrica é tão importante quanto qualquer outro argumento do discurso: ele realiza um único e breve deslocamento no 3º tempo do segundo compasso da “Casa 1”.

Haydn utilizou consistentemente o deslocamento de acentuação métrica em suas obras sinfônicas, e certamente foi a grande referência que Beethoven utilizou para a estruturação de seu discurso. Apesar de não ser um artifício essencial de sua escrita, Haydn demonstra grande engenho quando lança mão desse recurso. A título de exemplo da utilização do *sf* (ou *f súbito*) e de ligaduras como ferramenta para atingir este objetivo, podemos citar alguns trechos de sua *Sinfonia n.68 em Si bemol maior*.

O *Trio* do segundo movimento, um típico Minueto, começa com um *levare* dos primeiros violinos repetidos duas vezes nos compassos seguintes que, somados ao *staccato* dos 2ºs tempos, leva à sensação de deslocamento de acentuação métrica do 1º para o 3º tempo do compasso. Tal sensação desloca o apoio naturalmente mais pronunciado do 1º tempo do compasso para o 3º, já que é ali que começa a ligadura e o 1º tempo acaba sendo executado de maneira mais leve. Por se tratar da segunda nota da ligadura, Haydn propõe que o 3º tempo seja entendido como *battere*, o 1º como 2º (ou seja, mais leve) e o 2º como 3º (em geral curto, para valorizar o apoio do 1º tempo seguinte) através do ponto de diminuição.

---

<sup>68</sup> A quarta repetição do motivo inicial nos violoncelos já poderia ser considerada como a volta ao início do discurso, já que o *ritornelo* indica a volta para o compasso 5 e não para o 3 como seria de esperar. Só não é assim porque há uma resolução dos acordes de flautas, clarinetes, primeiros violinos e baixos, que inexistem na cabeça do compasso 3 (somando o fato de que a primeira colcheia de segundos violinos e violas no terceiro compasso da “Casa 1” também difere da primeira colcheia do compasso 3). Não fossem essas diferenças, a “Casa 1” teria apenas dois compassos e o *ritornelo* voltaria para o compasso 3. Os compassos 1 e 2 obviamente não são repetidos na volta porque eles abrem o discurso, chamando a atenção do ouvinte para o que vai ser “dito” ou exposto. Logo, num momento de repetição, esse recurso já não se faz necessário, visto que o orador já conta com a atenção do ouvinte.

Figura 40 - Deslocamento métrico no trio da *Sinfonia n. 68* de Haydn

The musical score for the Trio of Symphony No. 68 by Haydn is presented in two systems. The first system, starting at measure 37, includes staves for Violin I, Violin II, and Viola. The second system, starting at measure 41, includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *f*, *p*, and *sf*, as well as articulation markings like *pizzicato*, *col'arco*, and *a 2*. The notation illustrates the metric displacement discussed in the text, with specific notes and ligatures highlighted to show the shift in the perceived metric accent.

O argumento é reforçado no compasso 4 do trio (ou 40 do movimento) e repetido nos seguintes através da adição da dinâmica *f* no *levare* e *p* no *battere* original, mas as últimas 4 colcheias ligadas demonstram que tudo não se passava de uma brincadeira e recolocam o acento natural no 1º tempo do compasso (compasso do *ritornelo*). Beethoven utiliza seus idiomáticos *sf* reiterados com os mesmos propósitos de Haydn neste trecho da sinfonia. Já no quarto movimento, apenas as ligaduras são suficientes para demonstrar o deslocamento de acentuação métrica no trecho que corresponde aos compassos 16 a 19. A quarta e a segunda colcheia tornam-se mais pronunciadas por serem as primeiras notas da ligadura e a primeira e terceira colcheia, conseqüentemente menos pronunciadas por estarem no final da ligadura, geram a sensação de deslocamento do apoio métrico, que só é desfeita no compasso 19, quando o compositor liga as 3 últimas colcheias no intuito de valorizar o *battere* do compasso 20. Ele ainda repete o mesmo recurso nos compassos 70-73, 136-139 e 156-159.



Figura 41a - Deslocamento métrico no quarto movimento da *Sinfonia n. 68* de Haydn

Figure 41a displays the musical score for measures 15 through 20 of the fourth movement of Haydn's Symphony No. 68. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. A box labeled '15' is placed above the first measure of the first violin part. A dynamic marking 'a 2' is present above the first violin part in measure 19. The score shows a metric shift in the first violin part starting at measure 19, where the music changes from a regular 3/4 meter to a 2/4 meter, indicated by the change in note values and the placement of the bar line.

Figura 41b - Deslocamento métrico no quarto movimento da *Sinfonia n. 68* de Haydn

Figure 41b displays the musical score for measures 67 through 72 of the fourth movement of Haydn's Symphony No. 68. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. A box labeled '67' is placed above the first measure of the first violin part. A dynamic marking 'a 2' is present above the first violin part in measure 71. The score shows a metric shift in the first violin part starting at measure 71, where the music changes from a regular 3/4 meter to a 2/4 meter, indicated by the change in note values and the placement of the bar line.

Figura 41c - Deslocamento métrico no quarto movimento da *Sinfonia n. 68* de Haydn

The image displays a musical score for the fourth movement of Haydn's Symphony No. 68. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system includes a violin part (top staff), a viola part (middle staff), and a cello/bass part (bottom staff). The second system is a piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The third system continues the piano accompaniment. A box containing the number '135' is placed above the first staff of the third system. The music features a complex rhythmic pattern with frequent eighth and sixteenth notes, and a clear metric shift is indicated by the caption.

Figura 41d - Deslocamento métrico no quarto movimento da *Sinfonia n. 68* de Haydn

The image displays three systems of musical notation for the fourth movement of Haydn's Symphony No. 68. Each system consists of a grand staff (treble, alto, and bass clefs) and a piano part (treble and bass clefs). The first system is labeled with measure 151. The second system is labeled with measure 159. The third system is labeled with measure 159. The piano part in the second and third systems shows a clear metric displacement, with the music starting on a different beat than the piano part in the first system.

Cabe, portanto, ao regente garantir que, durante a execução, esses deslocamentos pretendidos e indicados pelo compositor sejam executados com clareza através da articulação bem pronunciada e que sejam facilmente percebidos pelo ouvinte. É importante que o regente não se prenda somente às indicações de *sf* ou *f* reiterados para perceber possíveis deslocamentos rítmicos, pois as ligaduras e mesmo as harmonias propostas – e sua condução no que diz respeito ao tensionamento e relaxamento da mesma – podem indicar de maneira clara ao executante onde devem ser realizados os pontos de apoio, o direcionamento de frase e a articulação. Estes indicadores estão raramente presentes nas partituras do século XVIII, já que

os compositores esperavam que os intérpretes soubessem decifrar com facilidade e agilidade os códigos musicais presentes no texto. Em suma, a indicação está sempre na partitura, mesmo quando não há códigos extramusicais impressos (*ten*, ,, >, etc.), basta que o intérprete consiga enxergá-los através da harmonia, das ligaduras, da dinâmica, dos padrões melódicos, motivos, etc.

Assim como Beethoven copiou recursos retóricos de Haydn e Mozart, ampliando-os em seu discurso ao ponto de se tornarem, alguns deles, elementos indissociáveis de sua retórica, o uso sistemático de alguns deles, como o deslocamento de acentuação métrica, foi também empregado por compositores que o sucederam, como é o caso de Johannes Brahms. Em sua *Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 73*, por exemplo, Brahms se vale do deslocamento de acentuação métrica de várias maneiras e em larga escala em todos os movimentos da obra, chegando a tirar do ouvinte por completo a sensação da métrica originalmente proposta.

Já no início do primeiro movimento, dos compassos 20 a 31, Brahms muda a métrica originalmente ternária para binária ao escrever uma sequência de notas graves e agudas que se alternam e que criam duas vozes independentes. Mesmo dentro de duas grandes ligaduras (c.20-23 e c.24-31), o contorno melódico sugere uma pulsação métrica regular a cada duas semínimas, independentemente se o regente escolher apoiar a primeira ou a segunda de cada semínima, ou mesmo nenhuma delas – executando ambas com mesmo peso e apoio. De outra maneira, Brahms volta a sugerir a pulsação em compasso binário de c.78-81 ao unir semínimas de duas em duas<sup>69</sup>.

Nos compassos 64 e 65, apesar dos movimentos de bordadura inferior já indicarem um compasso binário composto (6/8) e não mais o ternário simples original, Brahms reforça a intenção ao delimitar cada grupo de três colcheias com uma ligadura para primeira flauta e violinos I e II, e ainda indica *sf* para as vozes internas, de modo a valorizar o 2º tempo do compasso binário composto, mesmo que a divisão rítmicas dessas vozes já deixe isso subentendido (semínima pontuada seguida de semínima e colcheia).

---

<sup>69</sup> A exceção dos primeiros violinos de c.80-81 com a nota Mi soando por 4 tempos justifica-se harmonicamente pelo simples fato de que essa nota faz parte tanto do acorde precedente de Mi maior com sétima em 3ª inversão (primeiro e segundo tempos do compasso 80), quanto do acorde de Lá maior em primeira inversão (terceiro tempo de c.80 e primeiro tempo de c.81). Sendo assim, a condução de vozes mais apropriada, segundo as regras de contraponto, sugere que a nota Mi não se mova, mesmo que ritmicamente. O mesmo processo vale, por exemplo, para a condução harmônica de segundo oboé e segundos violinos nos compassos 494 e 495, viola em c.493-495 e baixos em 495 e 496.

Figura 42 - Deslocamentos métricos no primeiro movimento da *Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73* de Johannes Brahms

The image displays a page of a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Symphony No. 2, Op. 73. The score is arranged in two systems of staves. The first system covers measures 14 to 27, and the second system covers measures 28 to 41. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Violin I (1.Viol.), Violin II (2.Viol.), Horn (Br.), Viola (Vel.), and Double Bass (K.B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *p dolce* and *dim.* (diminuendo) in several parts, indicating a soft and gradually decreasing volume. A *pizz.* (pizzicato) marking is present for the double bass in the second system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score illustrates metric displacements, where the rhythmic pattern shifts relative to the bar lines.

Figura 43 - Deslocamentos métricos no primeiro movimento da *Sinfonia em Ré maior n. 2*, Op.73 de Johannes Brahms

The image displays a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Symphony No. 2, Op. 73. The score is in 4/4 time and is divided into two systems. The first system covers measures 64 to 72, and the second system covers measures 73 to 81. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A) (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horns (D) (Hr. (D)), Horns (E) (Hr. (E)), Trumpets (D) (Trpt. (D)), Violins (1 and 2) (1.Viol., 2.Viol.), Viola (Br.), Cello (Vcl.), and Double Bass (K.-B.). The score includes various dynamic markings such as *p*, *sf*, *dim.*, and *p*, and performance instructions like *cantando* and *pizz.*. Section B is marked at measure 64, and section C is marked at measure 73. The score shows metric displacements, particularly in the woodwind and string parts, which are highlighted by the caption.

Brahms escreve todo o início do segundo movimento (até o compasso 16) de modo a deixar dúbia a sensação do *battere*: a obra começa com *levare*, assim como todas as linhas melódicas subsequentes, mas soa como se iniciasse em *battere*. A sensação é desfeita com o solo da trompa em colcheias no compasso 18 e, apesar da parte seguinte ainda continuar com

melodias que se iniciam nos tempos fracos do compasso (oboés em c.19 e flautas em c.21), sente-se que o *battere* voltou ao 1º tempo do compasso. Mas, no início da letra B de ensaio (*levare* para c.35), Brahms volta a deslocar a sensação de *battere* antecipando-o para o *levare* em colcheia que antecede o trecho em 12/8 e mantém a proposta até c.43 (inicialmente violoncelos marcam as unidades de tempo, mas deixam de fazê-lo em c.39, passando a seguir o padrão de deslocamento das outras vozes). A partir disso, diversas linhas voltam a marcar cada semínima pontuada (unidade de tempo do compasso 12/8) e a pulsação retorna ao lugar esperado. Ainda assim, o compositor segue realizando diversos deslocamentos da pulsação em linhas isoladas, mantendo algo sutil de sua proposta dúbia inicial quanto aos tempos fortes.

O deslocamento do *battere* continua sendo utilizado por Brahms mesmo quando parece ter retornado ao padrão original. Do compasso 73 em diante apesar do movimento regular dos violinos, o ritmo harmônico dá-se nos 2º e 4º tempos (ou 4º e 7º tempos do compasso composto) e o acompanhamento de clarinetes, viola e violoncelo em arpejos e fagotes e contrabaixo garante que o deslocamento proposital ainda continue tornando fortes as pulsações que deveriam ser fracas. Nos compassos 87 e 88 o encaminhamento harmônico tem como pontos de chegada e resolução os acordes dos 4ºs tempos, sugerindo novamente um deslocamento do *battere* para esta parte do compasso. O apoio harmônico ainda é reforçado por Brahms através da indicação reiterada de *f*, mesmo sendo essa a dinâmica já indicada um compasso antes (recurso que Beethoven também emprega em diversos momentos de suas sinfonias, como já foi apresentado anteriormente).

Figura 44a - Deslocamentos métricos no segundo movimento da *Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73* de Johannes Brahms

**Adagio non troppo**

2 Flöten

2 Oboen

2 Klarinetten in A

2 Fagotte

2 Hörner in H

2 Trompeten in H

3 Posaunen  
u. Baßtuba

Tuba

Pauken in H u. G

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Violoncell

Kontrabaß

**Adagio non troppo**

7

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

Hr. (H)

Trpt. (H)

Pos. u. Btb.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.



Figura 44b - Deslocamentos métricos no primeiro movimento da *Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73*, de Johannes Brahms

**30 (116)**

The image shows a page of a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Symphony No. 2, Op. 73. The page is numbered 144 and is labeled 'Figura 44b - Deslocamentos métricos no primeiro movimento da *Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73*, de Johannes Brahms'. The score is for measures 30 to 116. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A) (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn (H) (Hr. (H)), Trumpet (H) (Trpt. (H)), Trombone (Pos. 1. Btb.), Violin 1 (1.Viol.), Violin 2 (2.Viol.), Brass (Br.), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (K.-B.). The score shows various musical notations, including dynamics like *p* and *dim.*, and a box labeled 'A' highlighting a specific measure in the Flute part.

Figura 45a - Deslocamentos métricos no primeiro movimento da *Sinfonia em Ré maior n. 2*, Op.73 de Johannes Brahms

**L'istesso tempo, ma grazioso** (117) 31

The image displays a page of a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Symphony No. 2, Op. 73. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 31 to 34, and the second system covers measures 35 to 38. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn (Hr. (H)), Trumpet (Trpt. (H)), Violin 1 (1.Viol.), Violin 2 (2.Viol.), Viola (Br.), Cello (Vcl.), and Double Bass (K.-B.). The key signature is D major (two sharps). The tempo and mood are indicated as 'L'istesso tempo, ma grazioso'. The score contains various dynamic markings such as 'dim.' (diminuendo), 'p dolce' (piano dolce), 'pp' (pianissimo), and 'pizz.' (pizzicato). There are also markings for 'p cresc.' (piano crescendo) and 'arco' (arco). A section starting at measure 35 is marked with a double bar line and the tempo/mood instruction 'L'istesso tempo, ma grazioso'. The page number '(117) 31' is located in the top right corner.

Figura 45b - Deslocamentos métricos no primeiro movimento da *Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73*, de Johannes Brahms

32 (118)

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
Hr. (H)  
Trpt. (H)  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

Figura 46a - Deslocamentos métricos no primeiro movimento da *Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73*, de Johannes Brahms

69

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
Hr. (H)  
Trpt. (H)  
Pos. u. Btb.  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

Figura 46b - Deslocamentos métricos no primeiro movimento da *Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73*, de Johannes Brahms

The image displays a page of a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Symphony No. 2, Op. 73. The score is divided into two systems, with measures 74-79 and 79-84. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn (Hr. (H)), Trumpet (Trpt. (H)), Violin I (1. Viol.), Violin II (2. Viol.), Trombone (Br.), Cello (Vcl.), and Double Bass (K.-B.).

Measure 74 is marked with a *poco f* dynamic. Measures 75-79 show various dynamic markings including *dim.*, *p*, *dolce*, and *p cresc.*. The score illustrates metric shifts, particularly in the woodwind and string parts, which are characteristic of Brahms' style. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 4/4.

Figura 46c - Deslocamentos métricos no primeiro movimento da *Sinfonia em Ré maior n. 2*, Op.73, de Johannes Brahms

The image displays a page of a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Symphony No. 2, Op. 73, starting at measure 87. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Klar. (A) (Clarinet in A), Fag. (Bassoon), Hr. (H) (Horn), Trpt. (H) (Trumpet), Pos. u. Bbb. (Trombone), Pk. (Percussion), 1. Viol. (Violin I), 2. Viol. (Violin II), Br. (Viola), Vcl. (Cello), and K.-B. (Double Bass). The music is written in a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The score shows various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, illustrating metric displacements as mentioned in the caption.

Ainda na mesma sinfonia, em seu último movimento, Brahms chega a propor um deslocamento de acentuação métrica que sugere o inusitado compasso de 5/4 em um pequeno trecho (c.130-134). Este é ainda seguido de outro no qual a sugestão é de um compasso 3/4 (c.135-137), este último mais comum e talvez mais esperado dada a constância de alterações de compasso que o compositor sugere através de linhas melódicas, harmonia, ligaduras e acentos em trechos anteriores<sup>70</sup>. Ambas as situações acontecem numa base de pulsação métrica em *alla breve* (2/2) claramente definida no início do movimento. A partir de letra I de ensaio (c.206) não há alteração de pulsação métrica, mas Brahms claramente delimita e alterna compassos em divisão composta (6/8) e compassos em divisão simples (2/2) até a retomada do tema inicial em c.244. Já no trecho entre os compassos 217 a 220, o contorno melódico de primeira flauta, primeiro clarinete e primeiro fagote sugere reiteradas vezes a acentuação natural, sem a utilização de acentos ou ligaduras, a cada três colcheias (3/8).

<sup>70</sup> O procedimento é repetido no trecho análogo que compreende o intervalo entre os compassos 333 e 341 e com pequenas alterações no trecho entre c.405-412.

Figura 47a - Deslocamentos métricos no primeiro movimento da *Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73*, de Johannes Brahms

Figura 47b - Deslocamentos métricos no primeiro movimento da *Sinfonia em Ré maior n. 2, Op.73*, de Johannes Brahms

Figura 48a - Deslocamentos métricos no primeiro movimento da *Sinfonia em Ré maior n. 2*, Op.73, de Johannes Brahms

The image displays a page of a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Symphony No. 2, Op. 73. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn in D (Hr. (D)), Horn in E (Hr. (E)), Trumpet (Pos. u. Btb.), Violin 1 (1. Viol.), Violin 2 (2. Viol.), Brass (Br.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (K.-B.). The tempo is marked **I Tranquillo**. The score shows metric displacements, with the tempo marking appearing at the beginning and end of the section. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, particularly in the woodwinds and strings, which are highlighted by the caption as metric displacements. The score is written in G major and begins at measure 204. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the brass and strings provide a harmonic foundation. The tempo marking **I Tranquillo** is placed above the first staff and below the last staff of the section.







A tabela a seguir apresenta os momentos em que Brahms utiliza deslocamentos de acentuação métrica em sua *Segunda Sinfonia*, seja através da sugestão de uma nova métrica (fórmula de compasso), seja através de síncope (apoios nas partes fracas de cada tempo) ou quando simula o deslocamento do *battere*. A análise pretende demonstrar como o emprego colossal e constante do procedimento mencionado foi imitado<sup>71</sup> de Beethoven, primeiro a utilizar sistematicamente o recurso como parte intrínseca e indissociável de seu discurso musical.

Tabela 2a - Deslocamentos de acentuação métrica no movimento I da *Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 73*, de Johannes Brahms

<b>Brahms, Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 73</b>		
movimento I: <i>Allegro non troppo</i>		
<b>Sugestão de nova métrica</b>	<b>Síncope</b>	<b>Deslocamento do <i>battere</i></b>
c.20-31: VI.I, Va.	c.54-56: VI.I, VI.II	c.58: <i>tutti</i>
c.65-65: Fl.I, VI.I, VI.II	c.55-58: Hrn.	c.102-105: VI.I, VI.II
c.78-81: cordas	c.56-57: Fl.I, Ob.I	c.114-117: Fg., Va.
c.158-159: Va.	c.93-94: VI.I	c.118, 122, 124: Fg., cordas
c.218-223: sopros, Va., Vc., Kb.	c.128-130: Hrn., VI.II, Va.	c.128: madeiras, VI.I, Vc., Kb.
c.236-237: VI.I	c.134-151: Kl., Hrn., Va.	c.132, 134: <i>tutti</i>
c.240-241: VI.I	c.162: Fl.I	c.136-151: VI.I, VI.II, Fg., Kb.
c.246-249: cordas	c.356: VI.I, VI.II	c.149-151: Fl., Ob.
c.258-262: cordas	c.402-419: Kl., Hrn., Va.	c.152: <i>tutti</i>
c.284-286: <i>tutti</i>	c.477-489: VI.II, Va.	c.159: Fg.
c.288-289: <i>tutti</i>	c.458-492: Hrn.	c.166-169: <i>tutti</i>
c.292-293: Fl., Ob., Hrn., Trp., Pos., Vc., Kb.	c.501-521: cordas	c.205-207: VI.II
c.310-311: Hrn.	c.509-515: madeiras	c.206: sopros
c.320-324: Fl., Ob.	c.510: Hrn.	c.207: Fg., Hrn., Vc., Kb.
c.323-327: Kl., VI.I, VI.II		c.210-211: sopros, VI.II, Va.

<sup>71</sup> Entendendo, novamente aqui, o conceito da imitação, não enquanto mera cópia ou plágio, mas como reverência aos mestres do passado e demonstração de conhecimento de engenhosidade e conhecimento de estilo.

c.329-332: Fl., Ob.		c.242-244: cordas
c.331-335: Kl., Vl.I, Vl.II		c.363-366: Ob.I
c.336-339: Fl., Ob.		c.370-373: Vl.I, Vl.II
c.336-345: Vl.I, Vc.		c.375-379: madeiras
c.353-354: Fl., Kl.		c.386-392: Fg., cordas
c.364-365: Va., Vc., Kb.		c.384-394: sopros
c.383-385: Kl., Fg., Va.		c.405-419: Vl.I, Vl.II, Fg.
c.452-455: Kl., Fg., Pos.		c.420: <i>tutti</i>
c.493-496: Ob., cordas		c.434-437: Fg., cordas
		c.454-463: Hrn.I

Tabela 2b - Deslocamentos de acentuação métrica no movimento II da *Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 73*, de Johannes Brahms

<b>Brahms, Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 73</b>		
movimento II: <i>Adagio non troppo</i>		
<b>Sugestão de nova métrica</b>	<b>Síncope</b>	<b>Deslocamento do <i>battere</i></b>
	c.12-14: Hrn.	c.1-17: <i>tutti</i>
	c.20-24: Fg.	c.32-43: madeiras, Vl.I
	c.20-26: Hrn.	c.39: Va.
	c.23-26: Fl., Ob.	c.42-43: sopros, Vl.I, Vl.II, Va.
	c.30: sopros, Va.	c.57-58: <i>tutti</i>
	c.40: Vl.I, Vl.II	c.62-71: sopros
	c.45-58: cordas	c.62-80: cordas
	c.49-58: madeiras	c.76-80: madeiras
	c.60-61: madeiras	c.84-86: Vl.I, Vl.II, Va.
	c.68-70: Vl.II	c.86-88: <i>tutti</i>
	c.70: Vl.I, Vl.II, Va.	c.97-99: <i>tutti</i>
	c.93-94: <i>tutti</i>	

Tabela 2c - Deslocamentos de acentuação métrica no movimento III da *Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 73*, de Johannes Brahms

<b>Brahms, Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 73</b>		
movimento III: <i>Allegretto grazioso (Quasi andantino)</i>		
<b>Sugestão de nova métrica</b>	<b>Síncope</b>	<b>Deslocamento do <i>battere</i></b>
c.205-506: VI.I, VI.II, Va.	c.213-215: VI.I	c.130-131: cordas
c.210-211: Fl., Kl.	c.217-218: Va.	c.132-135: madeiras
c.222-225: sopros	c.219-222: Hrn.	c.138-141: madeiras
c.225-227: VI.I, VI.II, Va.		c.144-147: Hrn., cordas
c.229-231: madeiras		c.150-153: cordas
		c.164-169: cordas
		c.208-216: Hrn., Va.
		c.229-231: madeiras
		c.233-235: sopros

Tabela 2d - Deslocamentos de acentuação métrica no movimento IV da *Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 73*, de Johannes Brahms

<b>Brahms, Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 73</b>		
movimento IV: <i>Allegro con spirito</i>		
<b>Sugestão de nova métrica</b>	<b>Síncope</b>	<b>Deslocamento do <i>battere</i></b>
c.130-134: <i>tutti</i>	c.254-255: madeiras, VI.I	c.98-100: <i>tutti</i>
c.135-137: <i>tutti</i>	c.375-381: <i>tutti</i>	c.106: <i>tutti</i>
c.241-243: Fl.I, cordas		c.111-113: madeiras, VI.I, VI.II, Va.
c.354-356: madeiras		c.138-141: <i>tutti</i>
c.354-362: Pos., Btb.		c.142-149: VI.I, VI.II
c.359-362: madeiras		c.150-154: madeiras
c.363-368: <i>tutti</i>		c.165-168: cordas
c.382-385: sopros, VI.I, VI.II, Va.		c.178-179: Fl., Kl.
		c.184-205: <i>tutti</i>
		c.217-220: Fl.I, Kl.I, Fg.I

		c.260-261: <i>tutti</i>
		c.273-278: sopros
		c.301-303: <i>tutti</i>
		c.309-311: <i>tutti</i>
		c.314-316: madeiras, VI.I, VI.II, Va.
		c.341-344: <i>tutti</i>
		c.345-349: Fl., VI.I, VI.II
		c.351: <i>tutti</i>
		c.369-372: <i>tutti</i>
		c.391-392: <i>tutti</i>

É através das sinfonias que, de modo geral, o compositor do século XVIII expõe seu discurso de maneira criativa, desenvolvendo seus argumentos por vezes ao limite<sup>72</sup>, como é o caso de Beethoven. Seus argumentos são expostos, questionados e confirmados, num exercício livre de retórica – apesar de muito bem estruturados – até mesmo quando se confirmam as normas e preceitos dos códigos retóricos via negação (i.e., a exceção que confirma a regra), ou mesmo através do rompimento com os mesmos.

Por fim, apresentamos os deslocamentos métricos da *Primeira Sinfonia* de Beethoven no intuito de mostrar um panorama de utilização de desenvolvimento deste recurso que consideramos essencial em sua poética musical e indissociável de seu discurso em toda sua obra sinfônica. O procedimento, utilizado já amplamente na primeira de suas nove sinfonias, foi, como já vimos anteriormente em diversos exemplos, largamente utilizado em seu repertório sinfônico e de câmara.

<sup>72</sup> A maneira como Beethoven desenvolve ao limite uma miríade de possibilidades de utilização e tratamento para uma mesma célula rítmica, impressionantemente simples, como no motivo principal do primeiro movimento de sua quinta sinfonia, é testemunho não apenas da inquestionável criatividade do compositor, mas prova incontestada do domínio técnico de um artífice que conhecia profundamente as técnicas e mecanismos de seus predecessores, desenvolvendo-as e ampliando-as sobremaneira, como não se tinha ousado até então.

Tabela 3a - Deslocamentos de acentuação métrica no movimento I da *Sinfonia n. 3 em Mi bemol maior, Op. 21*, de Beethoven

<b>Beethoven, Sinfonia n. 1 em Dó maior, Op. 21</b>		
movimento I: <i>Adagio molto – Allegro con brio</i>		
Sugestão de nova métrica	Síncope	Deslocamento do <i>battere</i>
	c.74: Ob., Kl.	c.57-59: <i>tutti</i>
	c.112-113: Fl., Ob., VI.II, Va.	c.65-66: <i>tutti</i>
	c.116-117: Fl., Ob., VI.II, Va.	c.88-90: Va., Vc., Kb.
	c.120-121: Fl., Ob., VI.II, Va.	c.101-105: <i>tutti</i> (exceto Pk.)
	c.125: VI.II	c.146: Fl., Ob.
		c.154: VI.II, Va.
		c.168-169: sopros
		c.198: VI.I, VI.II
		c.200: VI.I, VI.II
		c.202-203: <i>tutti</i>
		c.210-211: <i>tutti</i>
		c.218-219: <i>tutti</i>
		c.241-241: metais, Pk., Va., Vc., Kb.
	c.254: <i>tutti</i>	
c.256-258: <i>tutti</i>		

Tabela 3b - Deslocamentos de acentuação métrica no movimento II da *Sinfonia n. 3 em Mi bemol maior, Op. 21*, de Beethoven

<b>Beethoven, Sinfonia n. 1 em Dó maior, Op. 21</b>		
movimento II: <i>Andante cantábile con moto</i>		
<b>Sugestão de nova métrica</b>	<b>Síncope</b>	<b>Deslocamento do <i>battere</i></b>
		c.1-30: tutti
		c.34-38: Fl., Ob., Fg., Vl.II
		c.42-52: madeiras e cordas
		c.61-63: madeiras e cordas
		c.65-72: <i>tutti</i>
		c.79-91: <i>tutti</i> (exceto Pk.)
		c.97-124: <i>tutti</i>
		c.126-130: cordas
		c.134-138: madeiras, Hrn., Vl.II
		c.142-151: <i>tutti</i>
		c. 153-160: Trp.
		c.161-167: <i>tutti</i>
		c.182-190: madeiras
		c.190-194: Hrn.
c.193-194: <i>tutti</i>		

Tabela 3c - Deslocamentos de acentuação métrica no movimento III da *Sinfonia n. 3 em Mi bemol maior, Op. 21*, de Beethoven

<b>Beethoven, Sinfonia n. 1 em Dó maior, Op. 21</b>		
movimento III: <i>Allegro molto vivace</i>		
<b>Sugestão de nova métrica</b>	<b>Síncope</b>	<b>Deslocamento do <i>battere</i></b>
		c.34-40: Ob.I, Fg.I, Va., Vc., Kb.
		c.62-65: madeiras e cordas
		c.100-101: Vl.I, Vl.II
		c.106-119: Vl.I
		c.112-117: Kl., Hrn.
		c.134-135: <i>tutti</i>

Tabela 3d - Deslocamentos de acentuação métrica no movimento IV da *Sinfonia n. 3 em Mi bemol maior, Op. 21*, de Beethoven

<b>Beethoven, <i>Sinfonia n. 1 em Dó maior, Op. 21</i></b>		
movimento IV: <i>Adagio – Allegro molto e vivace</i>		
<b>Sugestão de nova métrica</b>	<b>Síncope</b>	<b>Deslocamento do <i>battere</i></b>
	c.78-85: <i>tutti</i>	c.38, c.39: <i>tutti</i>
	c.130-137: madeiras	c.47: madeiras, Va., Vc., Kb.
	c.218-225: <i>tutti</i>	c.51: Fl., Ob., Fg., Vc., Kb.
	c.270-272: Fg., VI.I, VI.II	c.56-63: VI.I, VI.II
	c.278-280: Fl., VI.I, VI.II	c.59-69: Ob.I, Fg.I
	c.284: madeiras, Hrn. VI.I, VI.II	c.63-66: Fl.I
		c.74: <i>tutti</i>
		c.123-139: VI.I, VI.II, Va.
		c.141: Fg., Vc., Kb.
		c.145: Fg., Va., Vc., Kb.
		c.148: <i>tutti</i> (exceto VI.I, VI.II)
		c.150-159: sopros
		c.157-159: Pk.
		c.188-189: VI.I, VI.II
		c.192-194: VI.I, VI.II
		c.195-198: Ob.I, Fg.I
		c.203-206: Ob.I, Fg.I
		c.214: <i>tutti</i>
		c.234, c.236: <i>tutti</i>
		c.237-241: <i>tutti</i>

#### 4.4 ORNAMENTAÇÃO

Em *The Classical Style*, ao falar sobre estrutura e ornamentação, Rosen (1997) aponta que “em todas as artes, o gosto pela ornamentação mudou radicalmente no último quarto do



século XVIII” (ROSEN, 1997, p. 107). O autor cita os desenhos dos tecidos utilizados no estofamento de cadeiras e sofás, que foram se tornando cada vez mais simples, em detrimento de sistemas e padrões mais elaborados. Ainda segundo o autor, no estilo Rococó o ornamento era utilizado para esconder o corpo ou a estrutura, para cobrir juntas, etc., enquanto o novo estilo de decoração tinha na própria estrutura o seu foco. Rosen define a ornamentação, enquanto decoração, no estilo clássico da seguinte forma:

A ornamentação do estilo clássico, por outro lado, expõe a estrutura. O principal ornamento preservado do Barroco é, substancialmente, o trinado cadencial final. Outros ornamentos são usados mais raramente, e quase sempre são escritos – necessariamente, à medida que se tornam temáticos. O desenvolvimento foi levado por Beethoven tão longe quanto se podia ir. Em sua música tardia, o trinado perdeu sua posição decorativa: ele não é mais um ornamento, mas um motivo essencial [...] ou uma suspensão do ritmo, uma maneira de transformar uma nota longa e sustentada em uma vibração indistinta que cria um relaxamento interno. Nas últimas obras de Beethoven, a noção de ornamento frequentemente desaparece por completo, afogada na substância da obra<sup>73</sup> (ROSEN, 1997, p. 108).

A própria transformação na maneira de notar os ornamentos influenciou a maneira como estes são executados, levando a um empobrecimento – e em diversos casos a erros de execução – de aspectos importantes do discurso. A partir da segunda metade do século XVIII já era prática corrente dos compositores notar *appoggiatura* com figuras de tamanho normal na partitura, não necessariamente em notas reduzidas. Logo, o que antes era uma evidência harmônica que permitia ao executante reconhecer com facilidade aquele elemento e tocá-lo de maneira adequada, ou seja, valorizando aquela nota, deixa de ser algo evidente e passa a produzir uma leitura inócua do músico destreinado neste sistema e que, não percebendo sua função harmônica, não a diferencia na execução através da articulação, dinâmica, duração ou fraseado. Em *O Diálogo Musical*, Nikolaus Harnoncourt demonstra como a notação da *appoggiatura* influencia a execução da música de Mozart, por exemplo:

Todo mundo conhece as edições “depuradas” das obras de Mozart, nas quais as *appoggiaturas* são explicitadas assim: exatamente como queriam aqueles reformadores. Talvez uma notação deste gênero fosse outrora menos desconcertante do que hoje em dia, pois as *appoggiaturas* eram então reconhecíveis, mesmo em sua forma mascarada e tocadas de maneira adequada. Atualmente são tocadas

---

<sup>73</sup> “The decoration of the classical style, on the other hand, articulates structure. The chief ornament retained from de Baroque is, significantly, the final cadential trill. Other ornaments are used more rarely, and they are almost always fully written out – necessarily so, as they become thematic. The development was carried by Beethoven as far as it could go. In his later music, the trill lost its decorative status: it is no longer an ornament but either an essential motif [...] or a suspension of rhythm, a way of turning a long sustained note into an indistinct vibration which creates an intense and inward stillness. In the last works of Beethoven the notion of ornament often completely disappears, drowned in the substance of the work.”

simplesmente como semicolcheias, tão como estão notadas. Isto constitui um lamentável empobrecimento exatamente porque não são semicolcheias> como *appoggiaturas* elas devem ter mais peso, maior duração e mais tensão que as demais notas (HARNONCOURT, 1993, p. 139).

Como aponta Rosenblum (1988), “nem Haydn, nem Mozart, nem Beethoven deixaram quaisquer instruções sistemáticas para a performance de ornamentos” (ROSENBLUM, 1988, p. 216) e Clementi teria sido o compositor posterior imediato que deixou as preceptivas mais significantes nesse contexto. A autora ainda constata que os exemplos de realização de ornamentos em documentos da segunda metade do século XVIII são incompletos e abstratos e que, por isso, o intérprete, com frequência, tem de considerar a possibilidade de mais de uma escolha de realização do ornamento, respeitando obviamente os “limites da integridade estilística” (ROSENBLUM, 1988, p. 217).

O intérprete deve se debruçar sobre o assunto não apenas nos ornamentos que permitem abordagens mais diversas como os trilos, por exemplo. Nestes, pode-se optar por começar com a nota auxiliar superior<sup>74</sup>, realizar maior ou menor número de notas dentro dele, sair do trilo com terminações distintas, etc. No entanto, mesmo para os ornamentos escritos, ou seja, aqueles nos quais todas as figuras, alturas e até articulações (com ou sem ligadura) estão notadas pelo compositor, há possibilidades diversas de realização, como é o caso da *appoggiatura* e da *acciaccatura*.

A tratadística do período a respeito da realização de ornamentos é controversa e cada autor defende diferentes maneiras de realização dos ornamentos para determinadas situações.<sup>75</sup> As formas de apoio dos ornamentos variam de acordo com elementos como o surgimento resultante de oitavas ou quintas paralelas, a suficiência de espaço – ou tempo – para antecipação do ornamento, o choque de harmonias ou consonâncias entre o ornamento e os acordes de *levare* e *battere*, entre outros componentes.



<sup>74</sup> Como demonstra Rosenblum (1988, p. 241), o trilo até a metade do século XVII ainda era pensado enquanto ornamentação de uma escrita mais melódica, no intuito de decorar da linha enquanto elemento horizontal da música, não como parte da harmonia, essencialmente vertical. A partir da estruturação mais vertical estabelecida pelo sistema tonal, o trilo passa a assumir uma função de estresse harmônico, através da valorização da dissonância. Portanto, a decisão de se começar pela nota superior ou pela nota escrita seria tomada partindo deste princípio a partir da segunda metade do século XVII.

<sup>75</sup> Uma discussão mais aprofundada a respeito das diversas formas de realização dos ornamentos no século XVIII pode ser encontrada no capítulo *Ornaments*, de Rosenblum (1988, pp.216-292), e mais brevemente na Parte II, no capítulo *Structure and Ornament* de *The Classical Style* (ROSEN, 1997, p. 99-108).

Apesar de C. P. E. Bach determinar, em seu *Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar instrumentos de tecla* de 1753, que ornamentos notados em notas pequenas pertencem à nota seguinte – ou seja, é dela que se rouba parte da duração para a execução do ornamento – (leitura corroborada por Türk, 1789) alguns autores como Abbé Vogler (1778) mostram que o ornamento não deve diminuir o valor da nota seguinte. Ainda outros como Georg Löhlein (1779) são controversos ao dizer que a nota ornamental deve ser realizada roubando pouco ou nada da nota seguinte (portanto, se “pouco”, rouba tempo desta e se “nada” é realizada dentro da anterior) e ainda Koch (2001 [1802]), que determina que a nota ornamental é ligada à principal de maneira tão rápida que é como se nada fosse tirado da duração desta.<sup>76</sup> Rosenblum sugere que a discussão ilustra um momento de transição entre o período Barroco, quando a nota ornamental é realizada no tempo, para o Romantismo, quando se estabelece antes da nota principal.

Um dos exemplos mais discutidos e controversos entre regentes – e em aulas de regência – sobre a maneira de realização de ornamentos escritos nas sinfonias de Beethoven é, certamente, o ornamento inicial dos contrabaixos na abertura do 2º movimento da *Sinfonia Eroica*.

Figura 49 - Exordium da Marcha Fúnebre da *Sinfonia Eroica* de Beethoven

The image shows a musical score for the beginning of the Funeral March from Beethoven's Eroica Symphony. The score is for Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Bassi. The tempo is marked "Adagio assai\*" and the key signature has two flats. The time signature is 2/4. The Violini I part starts with a sixteenth-note ornament on the first note, marked "pp sotto voce". The other parts have rests or simple notes, with the Bassi part having a sixteenth-note ornament on the first note, marked "pp".

<sup>76</sup> Em Rosenblum (1988, p. 227-229).

Figura 50 - *Sinfonia Eroica* de Beethoven (segundo movimento, Marcha Fúnebre)

Marcia tenebre  
Adagio assai<sup>\*)</sup>

Flauto I, II  
Oboe I, II  
Clarinetto I, II  
in Si<sup>b</sup> / B  
Fagotto I, II  
Corno I, II  
in Do / C  
Corno III  
in Mi<sup>b</sup> / Es  
Clarineto I, II  
in Do / C  
Timpani  
in Do - Sol /  
C - G

Adagio assai<sup>†)</sup>

Violini I  
*pp sotto voce*  
Violini II  
*pp sotto voce*  
Viole  
*pp sotto voce*  
Violoncelli  
*pp [sotto voce]*  
Bassi  
*pp*

Ob. I  
II  
Clar. I  
(Si<sup>b</sup>) II  
Fag. I  
II  
Cor. I  
(Do) II  
Cor. III  
(Mi<sup>b</sup>)  
Timp.  
*pp*

Viol. I  
II  
Vle.  
Ve.  
B.

<sup>\*)</sup> Beethoven's metronomic marking of 1817 / Beethovens Metronombezeichnung von 1817: ♩ = 80

Ao guiar-se pela versão *Urtext*, como a apresentada aqui, ou até mesmo tomando o manuscrito como ponto de partida para tomar essa decisão interpretativa em específico, o regente pode balizar sua escolha de maneira imediata se tomar como premissa unicamente a maneira como Beethoven diferencia a escrita das notas rápidas do compasso 1 (ornamento) da notação das fusas no final dos compassos 3, 4 e 6. Ou seja, se Beethoven desejasse que o primeiro ornamento (compasso 1) fosse tocado de maneira antecipada, teria notado o ornamento de maneira similar à notação do compasso 6, por exemplo. Sendo assim, o primeiro ornamento deveria soar “no tempo”, ou seja, com a nota Sol em *battere*, caindo junto à entrada de violinos II, violas e violoncelos (e as notas La, Si e Dó do ornamento soando, portanto, depois do acorde).

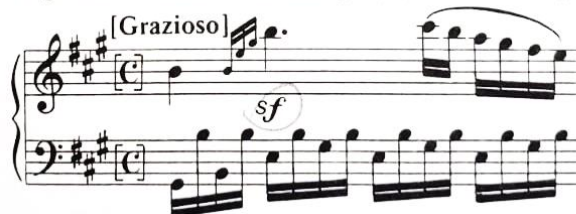
Considerando as controversas abordagens da literatura do século XVIII quanto à realização correta das notas ornamentais, é essencial não se fiar apenas na notação em si, mas nas características do trecho musical em questão. Rosenblum (1988) aponta, por exemplo, quais seriam as evidências que justificariam a escolha de colocar as notas ornamentais de maneira antecipada em alguns trechos de algumas das sonatas de Beethoven e dois desses exemplos poderiam servir de base para se tomar uma decisão contrária à anteriormente apresentada para o início da *Marcha Fúnebre*.

Figura 51 - Notas ornamentais em duas sonatas de Beethoven. In ROSENBLUM (1988, p. 237)

Fig. 7.31. Beethoven, Sonata Op. 49/1/ii (Simrock), m. 3.



Fig. 7.34. Beethoven, Sonata Op. 2/2/iv (OE Artaria), m. 30.



Em ambos os exemplos, o *sf* demonstra a necessidade do reforço da nota Si (bemol no primeiro exemplo e natural no segundo), bem como da precisão de seu ataque e, por esse motivo, as notas ornamentais devem ser realizadas de maneira antecipada para permitir a

clareza requerida ao ataque dessas notas. No primeiro exemplo, a movimentação rítmica distinta entre a primeira e a segunda parte do compasso reforça, ainda mais, a necessidade da antecipação do ornamento para que o ataque das notas Dó sustenido e Mi, da mão esquerda, sejam concomitantes à nota Si em *sf*.

O ataque dos primeiros violinos no início do *Finale* da mesma sinfonia, por exemplo, é outro trecho que demanda atenção do regente, até mesmo porque costuma ser comum que o *spalla* pergunte ao maestro se o ataque arpejado deve ser feito no tempo ou antes dele. Neste caso, a indicação de *ff* apenas na nota mais aguda (terceiro Ré) pode ser lida da mesma forma que o *sf* nos dois exemplos anteriores dados por Rosenblum sobre as sonatas de Beethoven. Sendo assim, entende-se que o compositor deseja que as duas primeiras notas sejam ouvidas antes a entrada do restante das cordas e não após o acorde – e dentro dele.

Figura 52 - Ataque do arpejo nos primeiros violinos. *Sinfonia Eroica, Finale*

Finale  
Allegro molto \*)

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II  
in Si<sup>b</sup> / B

Fagotto I, II

Corno I, II  
in Mi<sup>b</sup> / Es

Corno III  
in Mi<sup>b</sup> / Es

Clarino I, II  
in Mi<sup>b</sup> / Es

Timpani  
in Mi<sup>b</sup> - Si<sup>b</sup> /  
Es - B

Allegro molto \*)

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli  
e Bassi

*ff*

Ainda mais dois aspectos podem e devem ser levados em consideração pelo regente quanto à maneira de realizar o ataque do arpejo dos primeiros violinos no *Finale*: a dinâmica do *tutti* (cordas) e o caráter do início do movimento. Numa dinâmica *ff* em que todas as cordas tocam numa tessitura de quatro oitavas é muito improvável que se ouça o acorde quebrado dos primeiros violinos se a decisão for realizá-lo em *battere*. E, retoricamente, a antecipação do golpe de arco enriqueceria o caráter agressivo<sup>77</sup> pretendido pelo compositor para o início do último movimento (motivo pelo qual, muito possivelmente, Beethoven tenha escrito esse arpejo no lugar de simplesmente escrever duas notas Ré em oitava, exatamente como fez com segundos violinos e violas).

Voltando à *Marcha Fúnebre* e olhando com atenção para algumas das características particulares do referido trecho, em especial quanto à articulação e às harmonias propostas por Beethoven, podemos concluir que a antecipação do ornamento do primeiro compasso seria uma solução mais adequada para a performance dos contrabaixos. A articulação em *staccatissimo* através do uso da cunha (▼) levaria ao mesmo resultado que os dois exemplos das Sonatas de Beethoven elucidadas por Rosenblum anteriormente.

Da mesma maneira, a harmonia proposta sugere a antecipação da realização do ornamento: ao escolher apenas a nota Sol, nos primeiros violinos, como *levare* do tema principal, Beethoven sugere a harmonia de Sol maior, (dominante de Dó menor, acorde de tônica e centro tonal do movimento) mesmo que a nota Si natural não esteja presente. Se consideramos o fato de que o movimento faz alusão a uma marcha fúnebre, como o próprio compositor aponta no início do movimento (*Marcia fúnebre*), a ideia de movimentação inerente a uma marcha é melhor interpretada ao encararmos as duas notas Sol iniciais como fundamentais do acorde de dominante (Sol maior) e não como quinto grau do acorde de tônica (Dó menor).

Apesar de ser possível – e muito provável – que Beethoven tenha desejado criar uma breve ambiguidade com este início dos primeiros violinos no que diz respeito à harmonia (como se levantasse a questão: “estamos em Sol maior ou Dó menor?”), e apesar desses acordes serem acordes mediantes em relação à tonalidade principal da obra (Mi bemol maior), não é apenas a característica estilística de movimentação harmônica – que induz à fantasia do cortejo de uma

---

<sup>77</sup> A agressividade, apesar de óbvia e clara pela escrita do compositor nos primeiros compassos, deve ser levada à risca pelo intérprete justamente porque, alguns compassos depois (a partir de c.12), Beethoven antagoniza o afeto inicial através da introdução do tema principal, de caráter claramente leve e jocoso em *pizzicato*.

marcha fúnebre – que justifica a decisão de se encarar o primeiro acorde como Sol maior e não Dó menor.

O fato de a ornamentação conter as notas La e Si naturais e não bemóis, como seria de se esperar na tonalidade de Dó menor, dá ainda mais força de argumento às duas notas iniciais inseridas no contexto de Sol maior. Mesmo se considerarmos que a ornamentação é disposta em escala diatônica e que numa escala ascendente de Dó menor os graus VI e VII são naturalmente elevados em 1 semitom (no contexto da escala menor melódica), a ambientação em Sol maior ainda torna-se mais forte. Para validar essa decisão, ainda temos as harmonias implícitas do próprio compasso 6 que, apesar de ter a notação distinta da ornamentação inicial do compasso 1, sugere a harmonia de Sol maior com sétima em seu 2º tempo (considerando o compasso binário e não a pulsação em colcheias que o andamento e a marcação metronômica propõem, fazendo a métrica aparentar 4 pulsos por compasso), tendo como resolução, no início do compasso 7, o mesmo Dó menor do primeiro compasso<sup>78</sup>.

Portanto, fica evidente que, no contexto do século XVIII, momento de transição de prédicas no qual a ornamentação que caía comumente em *battere* até o século XVII e passará a ser realizada de maneira antecipada no século XIX, são os contextos rítmico, harmônico e estilístico da obra, do compositor e do período que vão guiar e balizar a escolha da maneira de realização dos ornamentos. Isso vale tanto para ornamentos originalmente abertos à diversas formas de realização, como os trilos por exemplo, quanto para aqueles notados pelo compositor, já que podem ser realizados com apoios e colocações espacial e temporal diversas.

Mais especificamente quanto à realização dos trilos, a controvérsia se mantém a mesma entre os autores do século XVIII, e os elementos que guiam sua execução e realização devem, da mesma maneira, ser regidos pelo contexto do trecho. Tal afirmação é válida especialmente no que se refere ao andamento, já que um trilo longo de seis notas ou mais torna-se inviável a depender do andamento e da figura sobre o qual se encontra. Quanto mais curta a figura, menos notas são viáveis e um trilo curto, ou mesmo um mordente invertido, podem ser as únicas soluções possíveis.

A prática de se começar um trilo a partir da nota superior ou auxiliar, comum durante todo o século XVII ainda é válida para Haydn, Mozart e mesmo para Beethoven, mas, novamente, elementos intrínsecos e próprios de cada trecho devem ser o principal guia na decisão da realização do trilo a partir da nota principal (escrita) ou da nota auxiliar. Ao se

---

<sup>78</sup> Neste caso, um acorde de Dó menor com suspensão 4-3 (Fá-Mi bemol nos primeiros violinos).



escolher a tradição (começar o trilo sempre pela nota superior), o regente pode correr o risco de abrandar demasiadamente um tensionamento harmônico desejado de maneira evidente pelo compositor para aquele determinado trecho. Em termos de harmonia, a função de produção de estresse harmônico (e sua conseqüente resolução) de um trilo continua válida durante o todo século XVIII, como aponta Rosenblum (1988, p. 256-257).<sup>79</sup>

#### 4.5 FÓRMULAS DE COMPASSO, ANDAMENTOS E MARCAÇÕES METRONÔMICAS

As indicações de andamento em italiano dadas pelos compositores do século XVIII não sugerem apenas um intervalo de velocidade em que a peça ou movimento deve ser executada, mas também o caráter com o qual se deve tocar. Leopold Mozart (1985, p. 50-51) traz descrições breves, mas apropriadas, dessa relação em seu *Tratado sobre os princípios fundamentais de se tocar violino*, de 1756.

---

<sup>79</sup> Para um olhar mais aprofundado sobre as diversas maneiras de realização de trilos, bem como para observar diversos exemplos musicais que justificam cada escolha, indicamos a leitura do capítulo *Ornaments* de Rosenblum (1988), mais especificamente entre as páginas 239 e 259.

Figura 53 - Relação entre andamento e caráter em *Tratado sobre os princípios fundamentais de se tocar violino*, 1756 de Leopold Mozart

50

## FIRST CHAPTER—THIRD SECTION

Musical Technical Terms<sup>1</sup>

*Prestissimo* indicates the quickest tempo, and *Presto Assai* is almost the same. For this rapid time a light and somewhat shorter stroke is required.

*Presto*, means quick, and *Allegro Assai* is but little different.

*Molto Allegro* is slightly less than *Allegro Assai*, but is quicker than

*Allegro*, which, however, indicates a cheerful, though not too hurried a tempo, especially when moderated by adjectives and adverbs, such as:

*Allegro, ma non tanto*, or *non troppo*, or *moderato*, which is to say that one is not to exaggerate the speed. For this a lighter and livelier, but at the same time somewhat more serious and rather broader bowing is demanded than in a quicker tempo.

*Allegretto* is rather slower than *Allegro*, usually having something pleasant, charming, neat, and playful, and much in common with the *Andante*. It must therefore be performed in a pleasing, amusing, and playful manner, which pleasantness and playfulness can be as clearly described, in this tempo as in others, by the word *Gustoso*.

*Vivace* means lively, and *Spiritoso* is to say that one has to play with understanding and spirit, and *Animoso* has nearly the same meaning. All three kinds are the mean between quick and slow, and a musical composition before which these words are placed must show us the same in various aspects.

*Moderato*, moderately, temperately; neither too fast nor too slow. This too is indicated by the piece itself, during the course of which we cannot but perceive its leisurely character.

*Tempo Commodo*, and *Tempo Giusto*, again throw us back upon the piece itself.

They tell us that we must play it neither too fast nor too slowly, but in a proper, convenient, and natural tempo. We must therefore seek the true pace of such a piece within itself, as has already been said in the second section of this chapter.

*Sostenuto* means drawn out, or rather held back, and the melody not exaggerated.

We must therefore in such cases use a serious, long, and sustained bowing, and keep the melody flowing smoothly.

<sup>1</sup> Termini Technici. One should indeed use one's mother tongue throughout, and might just as well write 'slowly' as 'Adagio', to a musical piece; but am I then to be the first to do this?

usual preposterous and laughable trillery.

Fonte: MOZART, 1756, p. 50-51

Rosenblum (1988) traz parte do famoso *Musikalisches Lexikon* de Heinrich Koch (2001) publicado em 1802, no qual o autor descreve, de forma mais minuciosa e descritiva, cinco categorias de andamentos (*Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro* e *Presto*) e suas associações a determinados sentimentos e estilos de execução.

Figura 54 - Relação entre andamentos, sentimentos e estilos de execução em *Musikalisches Lexikon*

*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*. . . .<sup>42</sup>

*Adagio*, moderately slow; . . . *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 performance 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 fine nuances of loudness and softness, and generally with a very noticeable blending of the notes.<sup>43</sup>

*Andante*, going, or walking. This term indicates the tempo that observes the mean between fast and slow. When this heading is not used with especially characteristic pieces that determine the manner of performance, as, for example, processions, marches, etc., then the pieces that bear it generally maintain the character of deliberateness, calm, and contentment. Here the notes should be neither as drawn out and blended into one another as in the *Adagio*, nor as sharply accented and detached as in the *Allegro*; everything here is moderated, even the strength of the tones requires moderation until the composer expressly prescribes a greater degree of strength occasioned by a specific change in the prevailing sentiment.<sup>44</sup>

*Allegro*, quick: is a familiar heading for pieces that should be played in a moderately fast tempo. Because the speed of this movement can be quite varied . . . it is customary that one often defines the actual degree of speed more closely through additional 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 and mainly, however, from the content itself. . . .

The performance of an *Allegro* calls for a manly [*männlich*] tone and a direct and clear projection of the notes, which in this movement are only slurred either when it is expressly indicated or when an obviously cantabile section makes it necessary; the remaining notes are usually separated with a certain decisiveness that is unique to the performance of moderately fast pieces. . . .<sup>45</sup>

*Presto*, fast, rapid . . . the fastest tempo group. . . . In purely instrumental music *Presto* generally calls for a fleet and light, but very direct playing of the notes; on the other hand, in opera, in which those sentiments that make themselves felt with the greatest passion are usually cast in this tempo, the performance requires more forcefulness. However, this forcefulness must appear only in sharper accentuation of the notes and must not damage the clarity of the performance.<sup>46</sup>

Os andamentos das obras de Beethoven eram uma preocupação constante do compositor, mesmo após terminadas, fato que se demonstra em inúmeras fontes como documentos epistolares, mensagens a seus editores, menções de amigos e alunos, biografias, etc. Na biografia escrita por Schindler (1966), amigo próximo de Beethoven, ele descreve essa preocupação do compositor: “Quando uma obra de Beethoven havia sido apresentada, sua primeira pergunta era sempre: ‘Como estavam os andamentos?’”. Qualquer outra consideração parecia ser de importância secundária para ele”<sup>80</sup> (SCHINDLER, 1966, p. 423).

Em 1809, ao comunicar-se com a editora Breitkopf & Härtel, Beethoven solicita que sua canção *Andenken (WoO 136)*, composta no ano anterior, tivesse o andamento *Andante com moto* substituído por *Allegretto*, pois, do contrário, as pessoas a cantariam devagar demais.<sup>81</sup> Em 1817 o compositor, em correspondência com Hofrath von Mosel, advoga em favor da precisão de andamento que o metrônomo de Mälzel oferece em relação aos termos em italiano, chegando mesmo a dizer que jamais voltará a usar os termos a partir de então:

No que me diz respeito, há muito proponho abandonar esses termos inconsistentes *Allegro, Andante, Adagio e Presto*; e o metrônomo de Mälzel nos fornece a melhor oportunidade de fazê-lo. Eu aqui me comprometi a não mais usá-los em nenhuma de minhas novas composições<sup>82</sup> (BEETHOVEN, 2004, p. 221).

Em carta à editora Schott, a respeito de sua *Missa Solemnis*, Beethoven pede que seus editores aguardem o envio das marcas metronômicas para sua *Nona Sinfonia* antes que seja publicada, atribuindo grande parte do sucesso de sua estreia em Berlim a elas.

As marcações de metrônomo serão enviadas a vocês muito em breve. Esperem por elas. Em nosso século tais marcações são certamente necessárias. Além disso, eu recebi uma carta de Berlim informando-me de que a primeira apresentação da sinfonia foi recebida com aplausos entusiásticos, aos quais atribuo em grande parte às marcações de metrônomo<sup>83</sup> (BEETHOVEN, 1826 apud ANDERSON, 1961, p. 1325).

Apesar de atualmente não serem mais associadas a andamentos, as fórmulas de compasso sempre foram um dos indicadores de andamento e caráter de uma obra ou

---

<sup>80</sup> “When a work by Beethoven had been performed, his first question was always, ‘How were the tempi?’ Every other consideration seemed to be of a secondary importance to him.”

<sup>81</sup> (YOUNG, 1979).

<sup>82</sup> “So far as I am myself concerned, I have long purposed giving up those inconsistent terms *Allegro, Andante, Adagio, and Presto*; and Mälzel’s metronome furnishes us with the best opportunity of doing so. I here pledged myself no longer to make use of them in any of my new compositions.”

<sup>83</sup> “The metronome markings will be sent to you very soon. Do wait for them. In our century such markings are certainly necessary; moreover I have received letter from Berlin informing me that the first performance of the *Symphony* was met with enthusiastic applause, which I ascribe largely to the metronome markings.”

movimento. A velocidade com que uma obra deve ser tocada, antes da intervenção do metrônomo de Mälzel, era dada, até então, pela interpretação não apenas da indicação de andamento (*Adagio, Andante, Allegro, Presto*, etc.), mas através da interação desta com a fórmula de compasso escolhida pelo compositor. Rosenblum evoca um trecho de uma carta de Mozart no qual ele critica Muzio Clementi por associar andamento e fórmula de compasso de maneira equivocada: “Clementi é um *ciarlatano*<sup>84</sup>, como todos os italianos. Ele escreve *Presto* para uma sonata ou até *Prestissimo* e *Alla breve*, e toca-a ele mesmo *Allegro* em compasso 4/4.”<sup>85</sup>

Rosenblum (1988, p. 305) mostra como, apesar da aparente inveja demonstrada por Mozart, os autores do período relacionavam andamento à fórmula de compasso escolhida e como as escolhas podem ser controversas. Rosenblum sintetiza as relações entre fórmula de compasso e andamento descritas nos trabalhos de Sulzer e Türk<sup>86</sup> da seguinte maneira:

1. Valores de nota grandes geralmente implicam uma execução mais pesada (i.e., notas tocadas mais firmemente e sustentadas) e de alguma forma tempos mais lentos que implicariam valores de nota menores. [...].
2. Cada fórmula de compasso, com seus valores de nota característicos, tem sua própria maneira de execução e movimento inerente.<sup>87</sup> Quanto maior a nota representada pelo denominador, geralmente, mais pesada é a execução e mais lento o tempo. Portanto, peças em 4/2, 3/2 e 2/2 tendiam a se moverem de forma mais pesada e de alguma forma mais lentamente que em peças em 4/4, 3/4 e 2/4, e estas mais pesadas e lentamente que peças em 4/8, 3/8 e 2/8. Ou, colocando de outra maneira, a leveza da execução e a vivacidade do tempo aumentariam à medida que o valor da fração diminuísse: isso é, de 3/2 para 3/4, 3/8 ou 3/16 [...]”<sup>88</sup> (ROSENBLUM, 1988, p. 306).

Neal Zaslaw (1974) narra em *Mozart's tempo conventions* que Mozart aderia às convenções de seu tempo da maneira como eram descritas nos tratados de sua época, no que diz respeito ao uso da métrica (fórmulas de compasso) e dos termos em italiano para descrição dos andamentos de suas peças:

Os compassos 4/2, 3/2 e 2/2 eram utilizados por Mozart raramente e para uma finalidade apenas: os movimentos lentos da música para a igreja. [...] O tempo comum era usado

<sup>84</sup> Charlatão, em italiano.

<sup>85</sup> “*Clementi is a ciarlatano, like all italians. He writes Presto over a sonata or even Prestissimo and Alla breve, and plays it himself Allegro in 4/4 time*”.

<sup>86</sup> SCHULZ, J. *Takt* in SULZER, 1771, pp. 1130-1138; TÜRK, 1789, p. 359-364.

<sup>87</sup> SULZER, 1771, p. 1134-1136.

<sup>88</sup> “1. Large note values generally implied ‘heavier’ (i.e., notes played more firmly and held out) execution and somewhat slower tempos than did smaller note values. [...] 2. Each time signature, with its characteristic note values, had its own manner of execution and inherent movement. The larger the note represented by the denominator, in general, the heavier the execution and the slower the tempo. Thus, pieces in 4/2, 3/2 and 2/2 were likely to move more heavily and somewhat more slowly than pieces in 4/4, 3/4 and 2/4, and those more heavily and slowly than pieces in 4/8, 3/8 and 2/8. Or, putting it the other way, the lightness of the execution and the liveliness of the tempo would increase as the value of the fraction decreased: that is, from 3/2, to 3/4, 3/8, or 3/16 [...]”.

por Mozart para qualquer andamento desde o extremamente lento ao moderadamente rápido. Movimentos extremamente rápidos em compasso binário, entretanto, ele escrevia em 2/4 ou  $\mathbb{C}$ . [...] Do mesmo modo, 3/4 era usado para movimentos muito lentos a rápidos, mas 3/8 apenas para movimentos moderados a extremamente rápidos. Isso nos traz ao interessante ponto de que para Mozart uma peça em 3/8 com movimento predominante de semicolcheias teria sido mais rápida que uma peça em 3/4 com movimento de colcheias (ZASLAW, 1974, p. 723).

Para as sinfonias de Beethoven podemos observar como tal ligação entre fórmula de compasso e andamento é, ao mesmo tempo, válida e também incongruente, demonstrando um maior desprendimento de Beethoven com o princípio. A tabela a seguir mostra como Beethoven associou seus andamentos à métrica (ou fórmula de compasso) escolhida para cada um dos movimentos de suas sinfonias (bem como as mudanças dentro de cada movimento, quando estas ocorrem).

Tabela 4 - Relação entre fórmula de compasso e andamento nas sinfonias de Beethoven<sup>89</sup>

Fórmula de Compasso	Sinfonia	Movimento	Indicação Metronômica
X/2 ♩	1	I	♩ = 112
	2	IV	♩ = 152
	4	I	♩ = 66 (i.e., ♩ = 33)
			♩ = 80 (i.e., ♩ = 160)
	5	IV	♩ = 112 (i.e., ♩ = 224)
	8	IV	♩ = 84 (i.e., ♩ = 168)
	9	IV	♩ = 72
			♩ = 60
			♩ = 120
			♩ = 132

<sup>89</sup> As conversões entre parênteses presentes na última coluna da tabela foram demonstradas apenas no intuito de relacionar os números 2 à figura de mínima, 4 à de semínima e 8 à de colcheia, visto que a tabela pretende evidenciar as relações entre o denominador da fórmula de compasso e o andamento final pretendido pelo compositor. Portanto, pressupõe-se que a pulsação nestes casos continua sendo a indicada pelo compositor através de figuras maiores como a mínima, a mínima pontuada e a semínima pontuada.

X/4 ♩	1	III	♩ = 108 (i.e., ♩ = 324)
		IV	♩ = 63 (i.e., ♩ = 31,5)
			♩ = 88 (i.e., ♩ = 176)
	2	I	♩ = 84 (i.e., ♩ = 42)
			♩ = 100 (i.e., ♩ = 200)
		III	♩ = 100 (i.e., ♩ = 300)
	3	I	♩ = 60 (i.e., ♩ = 180)
		II	♩ = 80 (i.e., ♩ = 40)
		III	♩ = 116 (i.e., ♩ = 348)
		IV	♩ = 76 (i.e., ♩ = 152)
	4	II	♩ = 84 (i.e., ♩ = 42)
		III	♩ = 100 (i.e., ♩ = 300)
			♩ = 88 (i.e., ♩ = 264)
		IV	♩ = 80 (i.e., ♩ = 160)
	5	I	♩ = 108 (i.e., ♩ = 216)
		III	♩ = 96 (i.e., ♩ = 288)
		IV	♩ = 84 (i.e., ♩ = 168)
	6	I	♩ = 66 (i.e., ♩ = 132)
		III	♩ = 108 (i.e., ♩ = 324)
		IV	♩ = 80 (i.e., ♩ = 160)
	7	I	♩ = 169

		II	$\text{♩} = 76$
		III	$\text{♩} = 132$ (i.e., $\text{♩} = 396$ )
			$\text{♩} = 84$ (i.e., $\text{♩} = 252$ )
		IV	$\text{♩} = 72$ (i.e., $\text{♩} = 144$ )
	8	I	$\text{♩} = 69$ (i.e., $\text{♩} = 207$ )
		II	$\text{♩} = 88$ (i.e., $\text{♩} = 44$ )
		III	$\text{♩} = 126$
	9	I	$\text{♩} = 88$
		II	$\text{♩} = 116$ (i.e., $\text{♩} = 348$ )
		III	$\text{♩} = 60$
			$\text{♩} = 63$
		IV	$\text{♩} = 66$ (i.e., $\text{♩} = 198$ )
			$\text{♩} = 88$
			$\text{♩} = 80$ (i.e., $\text{♩} = 160$ )
			$\text{♩} = 84$ (i.e., $\text{♩} = 252$ )
			$\text{♩} = 60$
$\text{X}/8$ $\text{♩}$	1	II	$\text{♩} = 120$
	2	II	$\text{♩} = 92$
	5	II	$\text{♩} = 92$
	6	II	$\text{♩} = 50$ (i.e. $\text{♩} = 150$ )
		V	$\text{♩} = 60$ (i.e. $\text{♩} = 180$ )



	7	I	♩. = 104 (i.e. ♩ = 312)
	9	III	♩. = 60 (i.e. ♩ = 180)
			♩. = 84 (i.e. ♩ = 504)

Pode-se observar claramente que, tanto para denominadores de fórmula de compasso em 2, 4 ou 8 (ou seja, mínima, semínima e colcheia), a variação de indicação metronômica é ampla.<sup>90</sup> Tem-se desde andamentos muito lentos, como no 4º movimento da *Primeira Sinfonia*, em que a colcheia pulsa a 63 batimentos apesar de o compasso ser 2/4 e não 2/8 (portanto a semínima teria o tempo de 31,5), até andamentos extremamente rápidos, como no 3º movimento da *Sétima Sinfonia*, em que a mínima pontuada pulsa a 132 batimentos (ou seja, semínima a 396). Entretanto, a escolha da fórmula de compasso para o primeiro exemplo (4º movimento da *Primeira Sinfonia*) mostra que Beethoven também seguia os preceitos da tradição de seu século: a notação em 2/4 é mais coerente com um andamento lento que a opção de se escrever em 2/8, mesmo que a pulsação resultante se dê em colcheias, e não sem semínimas.

Ao considerarmos o andamento dado pela indicação metronômica e a figuração das notas de cada movimento ou trecho, verificamos que alguns dos andamentos propostos por Beethoven são incrivelmente rápidos<sup>91</sup> e exigem grande habilidade dos músicos na execução das notas rápidas. Como exemplo, podemos citar o *Allegro con brio* do 1º movimento da *Sinfonia n.2*, bem como seu 3º movimento e especialmente o *Allegro molto*, do último movimento, quando a mínima é tocada a 152 batimentos com figurações de colcheias, semicolcheias e trilos. Na *Quarta Sinfonia*, apesar da maioria das figuras serem semínimas, o metrônomo de 80 para a semibreve do primeiro movimento (*Allegro vivace* a partir de c.39) demanda extrema destreza dos músicos na execução com qualidade e clareza das colcheias e semicolcheias, assim como nas constantes semicolcheias do último movimento (*Allegro ma non troppo*), quando a mínima pulsa a 80 batimentos por minuto.

<sup>90</sup> O trabalho de Noorduyn (2016) apresenta diversos resultados a respeito da relação entre fórmula de compasso e andamento em Beethoven através da análise de suas sinfonias, sonatas e quartetos.

<sup>91</sup> Rosenblum rebate as críticas que se costumam fazer quanto à capacidade de Beethoven de intuir marcações metronômicas exequíveis ao lembrar que ele era reconhecido como pianista de inaudita bravura e impressionante velocidade ao tocar. Logo a seguir, a autora relembra diversos momentos em que mesmo já acometido pela surdez, Beethoven era capaz de corrigir as mínimas flutuações de andamento em ensaios de suas aberturas e quartetos, mesmo nos anos de 1822 e 1825 (ROSENBLUM, 1988, p. 324-325).

Na *Quinta Sinfonia*, o terceiro movimento, no qual a mínima está a 84, cria pontos desafiadores na realização de algumas semicolcheias e de colcheias em tercina a partir da letra D de ensaio (compasso 132 em diante). Mas é no *Presto* do último movimento (a partir de c.362) que Beethoven leva ao limite o desafio de se realizar as colcheias, já que a semibreve deve pulsar a 112 batimentos. Neste momento, o controle de colcheias repetidas como em violinos e violas a partir de c.386 é de certa maneira simples de se realizar, mas o trecho anterior, entre os compassos 382 e 385 para segundos violinos e violas, leva uma figuração rítmica que quebra o rebote natural da mão direita (quase como num “*tremolo mesurado*”) que praticamente inviabiliza a clareza da execução.

Figura 55 - *Sinfonia n. 5*, 4º movimento, compassos 382 a 385, violinos II e violas em figuração desafiadora para o andamento indicado



No terceiro movimento da Sinfonia “Pastoral” a realização de colcheias e especialmente dos ornamentos para violinos, flautas e clarinetes nos compassos 60 e 61 (repetidos em c.68-69, com exceção das flautas) exigem muita destreza. São trechos que exigem excelente controle do arco para as cordas e ágil articulação de língua para os sopros, para que as notas soem bem definidas, tendo o metrônomo a 108 para a mínima pontuada. Logo a seguir, Beethoven passa o movimento para o compasso binário, com semínima a 132, tornando árdua a definição da figura rítmica proposta no 2º tempo do compasso 167 para os violinos e repetida inúmeras vezes a seguir, inclusive posteriormente para violas e fagotes. No quarto movimento da mesma sinfonia, são violoncelos e contrabaixos os instrumentos a terem a definição de suas linhas prejudicadas em diversas ocasiões (a partir do compasso 21 ou letra C de ensaio) pelo andamento extremamente rápido que emula, junto a outros elementos estéticos, o furor de uma tormenta (como propõe o título do movimento, *Trovão. Tempestade*). Neste caso a mínima pulsa a 80 batimentos por minuto.

Figura 56 - *Sinfonia n.6*, 3º movimento, compasso 167, violinos em figuração desafiadora para o andamento indicado

165 **a tempo Allegro \*)**

Fl. I  
II

Ob. I  
II

Clar. I  
(Si<sup>b</sup>) II

Fag. I  
II

Cor. I  
(Fa) II

Cln. I  
(Do) II

**a tempo Allegro \*)**

Viol. I  
II

Vle.

Vc. e B.

*sf* *sf* *sf* *sf*

*ff* *sf* *sf* *sf*

*sf* *sf* *sf* *sf*

Figura 57 - *Sinfonia n.6*, 4º movimento, compasso 21, violoncelos e contrabaixos em figuração ágil simulando a tempestade

The image displays a page of a musical score for the 4th movement of Symphony No. 6, measure 21. The score is arranged in two systems. The top system includes woodwinds (Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II in B-flat, Bassoon I and II), Horns I and II in F, and Trumpets I and II in B-flat. The bottom system includes Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The woodwinds and brass parts are mostly sustained notes with a forte (*ff*) dynamic. The strings, particularly the cellos and double basses, play a fast, rhythmic eighth-note pattern, also marked *ff*. The cello part includes fingering numbers '5' and '5' under some notes. The double bass part includes a trill-like flourish in the first measure. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The measure number '21' is indicated at the top left of the first system.

Na *Sinfonia n.7*, o metrônomo para o primeiro movimento (a partir do compasso 63) marca a unidade de tempo (semínima pontuada) em 104 batimentos, tornando a maior parte das linhas de segundo violinos e violas (a partir de c.89) sensivelmente laboriosas. O terceiro movimento, com exceção do *Trio*, torna-se delicado quanto à realização dos ornamentos como *appoggiatura* e terminação dos trilos no andamento de 132 para a mínima pontuada. Na *Oitava Sinfonia* é o último movimento que traz o audacioso andamento de 84 para a mínima, com figurações curtas da orquestra como colcheias e tercinas de colcheias e, talvez, a parte mais difícil de ser realizada com clareza seja a dos tímpanos em colcheias nos compassos 480 a 482.

Figura 58 - Parte de tímpanos em destaque (colcheias) no último movimento da *Oitava Sinfonia* de Beethoven

The image displays a page of a musical score, specifically the timpani part in the final movement of Beethoven's Eighth Symphony. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The timpani part is highlighted, showing a rhythmic pattern of eighth notes (colcheias) in the timpani part, with a forte (f) dynamic marking. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The timpani part is highlighted, showing a rhythmic pattern of eighth notes (colcheias) in the timpani part, with a forte (f) dynamic marking. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The timpani part is highlighted, showing a rhythmic pattern of eighth notes (colcheias) in the timpani part, with a forte (f) dynamic marking.

A monumental *Sinfonia Coral* de Beethoven é a que mais possui alterações de andamentos dentro de cada um de seus 4 movimentos, mas é talvez no 4º movimento que as figuras mais curtas podem perder a clareza devido a alguns andamentos rápidos indicados pelo compositor. Um deles é o *Allegro assai* (mínima a 80) a partir do compasso 92, que pode fazer com que a clareza do desenho em semicolcheias de segundos violinos e violas, a partir de c.187 (letra C de ensaio), fique prejudicada a depender do nível técnico da orquestra. O mesmo acontece a partir da letra K de ensaio (c.431), quando Beethoven sugere manter o andamento ao indicar “*sempre l’istesso tempo*”.

Já o primeiro movimento da *Primeira Sinfonia* (a partir do *Allegro con brio* no compasso 13), por exemplo, não é tão desafiador quanto pode parecer, mesmo com a indicação metronômica de mínima a 112, pois as semicolcheias (figuras mais curtas do movimento) se apresentam na grande maioria das vezes em notas repetidas e em escalas, desenhos de execução mais simples e mais comuns. O mesmo vale para diversos outros movimentos das nove sinfonias de Beethoven, como é também o caso o terceiro movimento (*Scherzo*) da *Sinfonia n.3*, que possui andamento bastante ligeiro, mas também não é tão árduo, já que a figura mais utilizada é de semínima e os pontuais trechos em colcheias são apresentados em escalas descendentes, tecnicamente não tão desafiadoras quando outros possíveis contornos melódicos.

Realizar uma performance na qual os elementos essenciais das sinfonias de Beethoven estão presentes, perceptíveis e apresentados e forma clara e bem articulada ao ouvinte é, de fato um grande desafio, especialmente quando se deseja realizar à risca as indicações metronômicas do compositor, pois todas as suas sinfonias estão repletas de elementos que, segundo Rosenblum (1988), tendem a tornar os andamentos mais lentos:

Por outro lado, ritmo harmônico rápido, textura cheia ou contrapontística, ligaduras curtas sobre notas de valor rítmico curto, mudanças rápidas de articulação, sincopação, conflito entre padrões rítmicos binários e ternários, mudanças inesperadas de material temático ou outras complexidades estilísticas reduzem o andamento de uma peça para permitir que os detalhes sejam tocados e percebidos<sup>92</sup> (ROSENBLUM, 1988, p. 311).

Os andamentos indicados por Beethoven em seus manuscritos ou em revisões posteriores é assunto de fremente contenda entre seus intérpretes, musicólogos e mesmo entre

---

<sup>92</sup> “On the other hand, rapid harmonic rhythm, full ou contrapunctual texture, short slurs over notes of short rhythmic value, quick changes in articulation, syncopation, conflict between binary and ternary rhythmic patterns, unexpected changes of thematic material, or other stylistic intricacies slow the tempo of a piece to allow the details to be played and perceived.”

amadores aficionados pelo compositor. As indicações de metrônomo de Beethoven para os movimentos de suas sinfonias, com exceção da Nona, foram enviadas pelo compositor à editora e ao *Allgemeine musikalische Zeitung* apenas em 1817<sup>93</sup>. Há uma grande polêmica a respeito das indicações metronômicas de suas sinfonias: alguns autores defendem que muitas delas seriam equivocadas por parecem demasiadamente rápidas.

Em carta data de 1826 a seus editores (Schott & Sons), Beethoven pede que se aguarde o envio das marcações metronômicas de uma de suas peças e o compositor ainda se refere à estreia bem-sucedida de sua *Nona Sinfonia* em Berlim, atribuindo grande parte do sucesso justamente às marcações metronômicas (EAGLEFIELD-HULL, 1972).

Mesmo com tanta especulação e pesquisa séria já realizada a respeito dos metrônimos de Beethoven, é difícil conceber que, mesmo já acometido pela surdez, Beethoven não tivesse um senso altamente preciso do tempo assim como o tinha das alturas, das divisões rítmicas e de todos os outros fatores intrínsecos à música que ele continuava compondo, mesmo após a surdez acometer por completo sua audição. E, mesmo que o senso das marcações metronômicas em Beethoven pudesse não ser – ou não mais estar, ao final de sua vida – muito apurado, é difícil acreditar que houvesse grandes discrepâncias a ponto de se considerar inconcebíveis os tempos indicados, assim como alegam muitos pesquisadores e intérpretes.

Há algumas pesquisas que, inclusive, sugerem que o metrônomo utilizado por Beethoven (elaborado por seu amigo Johann Nepomuk Mälzel em 1815 e dado de presente ao compositor) fosse mal calibrado. Alguns especulam até mesmo que a calibragem foi intencionalmente mal realizada por conta de uma contenta judicial entre Beethoven e Mälzel num momento anterior ao presente, que teria sido dado como falso pedido de desculpas. Verossímil ou não, é improvável que Beethoven não tivesse tido contato com outros aparelhos similares nos anos subsequentes para que pudesse ter alguma base de comparação.

E, de forma segura, podemos imaginar que, ao escolher posteriormente as marcações metronômicas para enviar a seus editores, Beethoven tenha experimentado ao fortepiano, pelo menos o início de cada movimento de suas sinfonias, os andamentos que outrora escolhera. Há de se considerar que, conhecendo muito bem a própria obra, Beethoven fosse mais do que capaz de realizar a empresa mesmo sem o auxílio do instrumento, utilizando apenas sua memória musical ou mesmo através do solfejo de seus manuscritos.

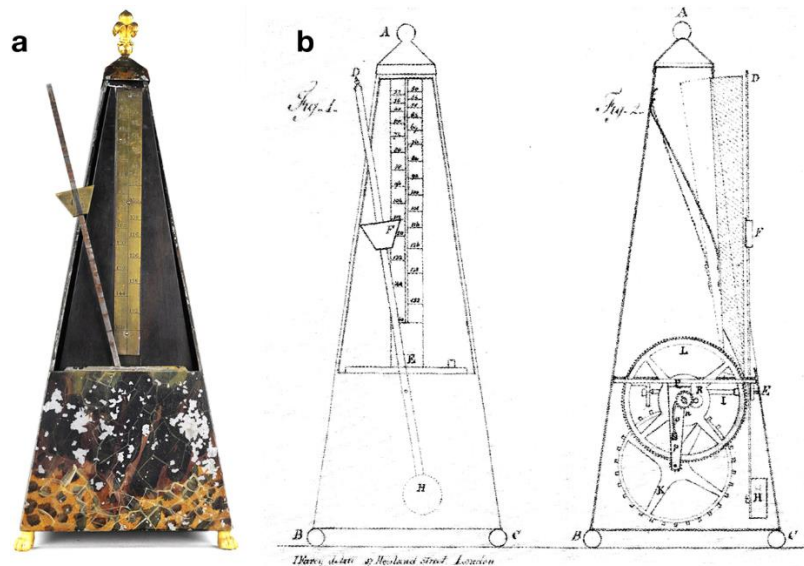
---

<sup>93</sup> BEETHOVEN, Ludwig. *Symphony no. 5 in C minor*: critical commentary by Jonathan del Mar. Bärenreiter, 1999.

O estilo romântico, somado às salas de concerto cada vez maiores, de fato influenciou os intérpretes a não seguirem estritamente – e até mesmo desconsiderarem – os andamentos metronômicos indicados por Beethoven para suas sinfonias. Tais referências históricas também se tornaram tradições seguidas ainda hoje por muitos regentes que se guiam mais pela memória das diversas gravações com as quais entraram em contato durante seus muitos anos de estudo – e também durante o processo de aprendizagem da obra – do que pela fidelidade às indicações de um compositor inquestionavelmente consciente dos andamentos de sua obra.

Mesmo após tantas discussões a respeito das indicações metronômicas de Beethoven para as sinfonias e sonatas para piano<sup>94</sup>, ainda hoje novas hipóteses surgem. Enquanto alguns defendem teorias sobre a maneira de interpretar as batidas do metrônomo de Mälzel, outros autores ainda se baseiam em pesquisas como a de Stadlen (1967) que, por exemplo, se apoiava nos andamentos das gravações do século XX para inferir que as indicações metronômicas de Beethoven eram equivocadas. Estes estudos propõem que o uso feito por Beethoven do metrônomo era inconsistente ou realizado de maneira errada, mesmo após ter sido provado por diversos artigos da área de engenharia que seu metrônomo não tinha problemas estruturais que pudessem interferir em seu correto funcionamento.

Figura 59 – a. Metrônomo n.7 da coleção de Tony Bingham, fabricado em Paris c.1816. b. Representação da patente inglesa de 1815.



<sup>94</sup> As discussões a respeito dos metrônimos da “Hammerklavier” (*Sonata n.29, Op.106*) são numerosas, extensas e acaloradas. Rosenblum traz uma discussão ampla especialmente acerca das obras para piano de Beethoven no capítulo *Choice of tempo*, e reúne diversos autores que se debruçaram sobre a questão (ROSENBLUM, 1988, p. 323-361).



Ainda assim, sobram teses de que Beethoven lia de maneira equivocada o peso do pêndulo, tomando a base deste e não o ápice como ponto de leitura na escala, o que consequentemente reduziria em muitos batimentos toda e qualquer indicação metronômica feita pelo compositor. Outra tese proposta pelo pianista Wim Winters<sup>95</sup> e também defendida por alguns musicólogos como Lorenz Gadiant<sup>96</sup>, propõe a teoria do pulso duplo, na qual a pulsação metronômica, assim como nos pêndulos, só é completa quando volta ao seu ponto original, portanto o metrônomo deveria ser contado a cada duas pulsações e não de uma e uma batida. Portanto, esses pesquisadores propõem que os andamentos sejam interpretados pela metade, ou seja, uma marcação metronômica de 120 deveria ser lida como uma pulsação resultante de 60 batimentos por minuto.

Tomando tal teoria como ponto de partida, imaginemos a ocasião do concerto de estreia de sua *Quinta Sinfonia*, em 22 de Dezembro de 1808 no *Theater an der Wien*, quando Beethoven também regeu a *Sexta Sinfonia*, tocou o *Concerto n.4* para piano, a *Fantasia Coral*, a ária *Ah! Perfido*, trechos da *Missa em Dó Maior*, além de uma improvisação ao piano<sup>97</sup>. Um concerto de cerca de 4 horas duraria o dobro se partíssemos do princípio proposto por Gadiant e Winters – considerando, obviamente, que Beethoven tenha regido em andamentos próximos aos indicados por ele mesmo ao utilizar o metrônomo de Mälzel alguns anos depois, em 1817.

Além disso, considerar tal teoria seria propor que os andamentos lentos (*Adagio*) do quarto movimento de sua *Primeira Sinfonia* (na qual a colcheia vale 63) e do primeiro movimento da *Quarta Sinfonia* (semínima a 66) fossem também tocados na metade do andamento da leitura que fazemos atualmente da pulsação dos metrônimos, algo impensável.

Teorias como estas, além de macular a inteligência de Beethoven<sup>98</sup> e seu domínio da pulsação, costumam não se sustentar pelo simples fato de que elas podem ser coerentes para determinadas indicações metronômicas do compositor, mas não para outras, mesmo quando se tratam de movimentos de uma mesma obra, como em suas sinfonias.

Diversos autores comparam os andamentos de gravações de pianistas e regentes vinculados ao movimento da música antiga aos das gravações de intérpretes consagrados pela tradição romântica do Século XX (com instrumentos e orquestras modernas). Nessas comparações, os primeiros tenderiam a realizar andamentos sempre mais rápidos e, para o caso

---

<sup>95</sup> O pianista belga administra um canal no YouTube chamado *AuthenticSound* onde defende seu argumento em inúmeros vídeos. Disponível em [https://www.youtube.com/channel/UC8vR6VP-3o\\_SpdnEBRpYGiQ](https://www.youtube.com/channel/UC8vR6VP-3o_SpdnEBRpYGiQ)

<sup>96</sup> Em *Sekunde, Takt und Pendelschlag: Zur Deutung der frühesten Metronom-Instruktionen*, 2005, p. 192-219.

<sup>97</sup> KINDERMAN (2009).

<sup>98</sup> Como aponta Rosenblum (1988, p.474).

de Beethoven, provavelmente mais próximos às indicações metronômicas do compositor. Os resultados dessas pesquisas são diversos e nem sempre os andamentos mais rápidos estão relacionados aos intérpretes ligados à música antiga, da mesma forma como nem sempre os que mais se aproximam dos andamentos sugeridos pelo compositor são de uma determinada “prática” ou “tradição”, como demonstra SHERMANN (2020, p. 461).

Figura 60 - Tempos em *O Cravo Bem-Temperado, Livro I*: pianistas comparados a músicos em instrumentos históricos

Table 2 Tempos in *The well-tempered clavier, book 1*: pianists compared with period-instrument players

Movement	Key	Time	Median MM		Speed difference†
			Piano	Period insts.	
Prelude 1	C	c	75.5	73.5	
Fugue		c	60.5	59.5	
Prelude 2	c	c	114	104	9.5%
Fugue		c	79.5	78.5	
Prelude 3	C#	3/8	88	77	14%
Fugue		c	98	86	14%
Prelude 4	c#	6/4	92	94	
Fugue		c#	50	64.5	[22.5%]
Prelude 5	D	c	132	106	24.5%
Fugue		c	60	58	
Prelude 6	d	c	79.5	67.5	
Fugue		3/4	63	70	[10%]
Prelude 7	Eb	c	73	71	
Fugue		c	94	81.5	15.5%
Prelude 8	e	3/2	40.5	46	[12%]
Fugue		c	69	64.5	7%
Prelude 9	E	12/8	76.5	70.5	8.5%
Fugue		c	110	84	31%
Prelude 10	e	c	57	56	
Fugue		3/4	119	98	21.5%
Prelude 11	F	12/8	82	61	35%
Fugue		3/8	60	57	5%
Prelude 12	f	c	50.5	45	12%
Fugue		c	55	53.5	
Prelude 13	F#	12/16	75.5	80	5.5%
Fugue		c	66.5	70.5	5.5%
Prelude 14	f#	c	104.5	73	43%
Fugue		6/4	70.5	85.5	[17.5%]
Prelude 15	G	24/16 c	97.5	80	22%
Fugue		6/8	72.5	62.5	16%
Prelude 16	g	c	41	42	
Fugue		c	69.5	66.5	
Prelude 17	Ab	3/4	96	100	
Fugue		G#	61.5	61.5	
Prelude 18	g#	6/8	116	114	
Fugue		c	55	63	[12.5%]
Prelude 19	A	c	84.5	68	24.5%
Fugue		9/8	67.5	75	10%
Prelude 20	a	9/8	82	73.5	11.5%
Fugue		c	76	65	17%
Prelude 21	Bb	c	84	76.5	10%
Fugue		3/4	98.5	82	20%
Prelude 22	bb	c	35	41	14.5%
Fugue		c#	48	56	14%
Prelude 23	B	c	78	69.5	12%
Fugue		c	60	58	
Prelude 24	b	c Andante	70.5	87	[19%]
Fugue		c Largo	45	48	[6%]

† Calculated as piano MM/period instrument MM. Differences of less than 5% are not shown. Brackets indicate when period-instrument players are faster.

Fonte: SHERMANN (2000, p. 462).

Figura 61 - Velocidades de gravações de *Ach, mein Sinn* da Paixão Segundo São João [J. S. Bach]

Table 1 Speeds of recorded performances of ‘Ach, mein Sinn’ from the St John Passion

Performer	MM
<i>Period instrument</i>	
Christophers	115
Scholars	113
Herreweghe	113
Gardiner	111
Parrott	106
Slowik	105
Suzuki	105
Sorrell	103
Koopman	98
Kuijken	96
median	105.5
<i>Modern instrument</i>	
Scherchen	98
Richter	90
Jochum	90
Britten	77
median	90

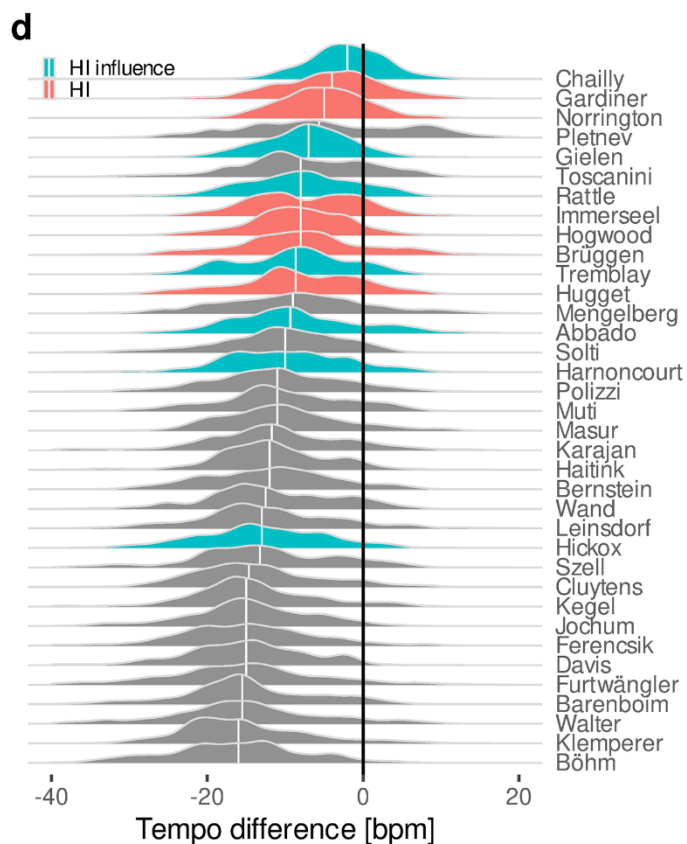
Fonte: SHERMANN (2000, p. 458)

Figura 62 - Gravações analisadas em Martin-Castro (2020). (HI é a sigla para *Performance Historicamente Informada*)

Conductor	Orchestra	Recording	Label	UPC	Style
Abbado, Claudio	Berliner Philharmoniker	2000-2001	DG	028947758648	HI influence
Barenboim, Daniel	West-Eastern Divan Orchestra	2011	Decca	028947835110	
Bernstein, Leonard	Wiener Philharmoniker	1977-1979	DG	028947492429	
Böhm, Karl	Wiener Philharmoniker	1969-1972	DG	028947919490	
Brüggen, Frans	Orchestra of the 18th Century	1984-1992	Decca	028947874362	HI
Chailly, Riccardo	Gewandhausorchester Leipzig	2007-2009	Decca	028947834922	HI influence
Cluytens, André	Berliner Philharmoniker	1957-1960	Erato	5099964830353	
Davis, Colin	Staatskapelle Dresden	1995	Philips	028947568834	
Ferencsik, Janos	Hungarian State Orchestra	1969-1976	Hungaroton	5991810401321	
Furtwängler, Wilhelm	Philharmonia Orchestra Berliner Philharmoniker Wiener Philharmoniker Philharmonisches nnStaatsorchester Hamburg	1947-1954	Andromeda	3830257490937	
Gardiner, John Eliot	Orchestre Révolutionnaire nnet Romantique	1991-1994	DG	028943990028	HI
Gielen, Michael	SWR Sinfonieorchester nnBaden-Baden Freiburg	1997-2000	Hänssler	4010276025078	HI influence
Haitink, Bernard	Royal Concertgebouw Orchestra	1985-1987	Philips	0028944207323	
Harnoncourt, Nikolaus	Chamber Orchestra of Europe	1990-1991	Teldec	0809274976826	HI influence
Hickox, Richard	Northern Sinfonia of England	1984-1988	Resonance	0680125050427	HI influence
Hogwood, Christopher	The Academy of Ancient Music	1985-1989	Decca	028945255125	HI
Hugget, Monica & nnGoodman, Roy	The Hanover Band	1982-1988	Nimbus	0710357514425	HI
Immerseel, Jos Van	Anima Eterna Orchestra	2005-2007	Zigzag	3700551732197	HI
Jochum, Eugen	Concertgebouw Orchestra	1967-1969	Philips	0028947581475	
Karajan, Herbert von	Philharmonia Orchestra	1951-1955	Warner	5099951586324	
Kegel, Herbert	Dresdner Philharmonie	1982-1984	Capriccio	4006408500001	
Klemperer, Otto	Philharmonia Orchestra	1960	Arts	0017685125225	
Leinsdorf, Erich	Boston Symphony Orchestra	1961-1969	RCA	0886919168228	
Masur, Kurt	Leipzig Gewandhausorchester	1972- 1975	Philips	0028947527220	
Mengelberg, Willem	Royal Concertgebouw Orchestra	1940	Archipel	4035122401929	
Muti, Riccardo	Philadelphia Orchestra	1985-1988	Warner	5099909794627	
Norrington, Roger	London Classical Players	1987-1990	Erato	5099908342324	HI
Pletnev, Mikhail	Russian National Orchestra	2007	DG	0028947764090	
Polizzi, Antonino	Prague Symphony Orchestra Budapest Symphony Orchestra	1986-1994	Polymnie	3576079901205	
Rattle, Simon	Wiener Philharmoniker	2002	EMI	5099991562425	HI influence
Solti, Georg	Chicago Symphony Orchestra	1986-1989	Decca	0028943040020	
Szell, George	Cleveland Orchestra Chorus	1956-1964	Sony	0888837371520	
Toscanini, Arturo	NBC Symphony Orchestra	1949-1952	RCA	0828765570220	
Tremblay, Jean-Philippe	Orchestre de la Francophonie	2009	Analekta	0774204997526	HI influence
Walter, Bruno	Columbia Symphony Orchestra	1958-1959	Sony	5099750231227	
Wand, Günter	NDR Symphony Orchestra	1985-1988	RCA	0743218910920	

Each recording details the conductor's name, orchestra, recording dates, label, Unique Product Code (UPC) and style.

Figura 63 - Distribuição de diferença de andamento entre as escolhas de andamento dos maestros e as marcações de Beethoven



K. Böhm, no final da lista, é bem conhecido entre os críticos como um dos intérpretes mais lentos de Beethoven. Na outra ponta, R. Chailly é o maestro que mais se aproxima das indicações do compositor e como ele supostamente teria pretendido. Mas mesmo Chailly fica um pouco atrás das marcações de Beethoven em média, uma circunstância que foi até elogiada por alguns críticos. Notavelmente, M. Pletnev tem a distribuição mais extrema e esparsa, atingindo tempos muito abaixo e acima de outros regentes. De fato, os críticos o consideram um artista de contrastes, heterodoxo e imprevisível. Martin-Castro (2020)

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A especialização do músico enquanto intérprete, compositor, regente ou estudioso das práticas de seu tempo – no sentido musicológico do termo – apresentou-se de forma cada vez mais gradual e cada vez mais distinta a partir do século XIX, mas era impensável, ou ao menos incomum no círculo dos grandes músicos que viveram antes disso. Figuras como J. S. Bach e seu filho C. P. E. Bach, Leopold Mozart e seu filho W. A. Mozart, J. J. Quantz, J. M. Hotteterre, J. P. Rameau, J. Mattheson, F. Benda, J. G. Türk, entre muitos outros, foram ao mesmo tempo grandes intérpretes e compositores, além de terem deixado um vasto legado de tratados e manuais de interpretação para teclados, violino, flauta, etc. Na tradição musical do século XVIII o músico completo era exímio executante de seu instrumento e versado em composição de acordo com as preceptivas da época, bem como conhecedor da retórica clássica.

Beethoven cresceu nessa mesma tradição, tendo sido educado ao piano através do contraponto de J. S. Bach<sup>99</sup> e C. P. E. Bach e os tinha, por conseguinte, como modelos a serem imitados, assim como também fez com Mozart e Haydn, este último de quem foi aluno direto. Assim como seus mestres, o também exímio pianista nascido em Bonn conhecia profundamente, graças a seu treinamento técnico e estilístico, os diversos estilos musicais do século XVIII e compunha seguindo as mesmas preceptivas dessa tradição. Todavia, biógrafos e críticos musicais do século XIX imprimiram à obra de Beethoven – e a ele mesmo, por seu caráter intempestivo – seus próprios conceitos estéticos e filosóficos como a genialidade, filha da inspiração, e a expressão da individualidade e da subjetividade de forma autônoma e liberta dos preceitos impostos pela tradição setecentista.

É perfeitamente possível e, portanto, desejável que seu discurso musical seja analisado e abordado, visando a interpretação, através das chaves e códigos que regeram a literatura musical anterior ao século XIX. Como exemplo, a análise dos aspectos formais e também estilísticos de sua obra pode ser realizada sob o prisma do discurso retórico (especialmente nos processos de *inventio*, *dispositio* e *elocutio*) como alternativa à abordagem através da Forma-Sonata, proposta por Carl Czerny anos após a morte de Beethoven. Se a música de Beethoven foi composta sob um conjunto de teorias, regras e estilos próprios do século XVIII, é natural, portanto, que se utilizem as mesmas “chaves e códigos” para “desvendar os segredos” da música beethoveniana.

---

<sup>99</sup> Rosen (1997, pp.502-503) fala da influência do estilo bachiano nos estudos do jovem Beethoven e nas obras de sua maturidade como a *Sinfonia Eroica* e a sonata *Hammerklavier*.

Em suas sinfonias é possível encontrar todos os elementos já presentes nas sinfonias de Haydn e Mozart, todavia agora expandidos de forma nunca atingida por seus antecessores – e modelos que Beethoven pretendeu imitar e superar – num processo engenhoso típico de um habilidoso artífice, não necessariamente de um gênio em sua acepção romântica. As verdadeiras inovações propostas por Beethoven em suas sinfonias estão, dessa forma, mais ligadas à expansão e ao desenvolvimento criativo e habilidoso dos modelos de agudeza já presentes, mas não esgotados, por seus antecessores, em especial no discurso musical dos quartetos de cordas e das sinfonias de Haydn.

A partir dessa abordagem pautada nas preceptivas da tratadística setecentista e no estilo de seus antecessores, o regente pode compreender melhor o legado das sinfonias de Beethoven, da mesma forma como um leitor arguto sabe interpretar – não apenas ler o que está impresso – as fontes primárias, como manuscritos, ou versões *Urtext*, estas últimas tão celebradas por aqueles que não dispõem das chaves essenciais para sua compreensão. E, compreendendo de forma profunda e, especialmente, contextualizada na tradição – e não necessariamente relacionada a elementos sócio-políticos ou de ordem pessoal da vida de Beethoven – o regente pode, então, enxergar possibilidades interpretativas e sugerir aos músicos abordagens realmente eficazes para mover os afetos do público através de seu discurso.

Verdadeiro porta-voz do compositor, o intérprete – instrumentista ou regente – é aquele que dispõe das chaves corretas para se entender os códigos e referências utilizados pelo compositor em sua época, não aquele que toma decisões interpretativas baseadas nas tradições de um tempo que não pertence à linguagem e ao estilo do compositor.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTENBURG, Johann E. **Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-kunst**. Halle: J. C. Hendel, 1795.

ANDRADE, Pedro D. **Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão**. Tese (Doutorado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Jr., Paulo F. Alberto e Abel N. Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

AUER, Leopold. **Violin Playing as I teach it**. London, 1921.

AULETE, Francisco J. C. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro Ed. Delta, 1964.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia: palimpsesto selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BACH, Carl Philipp Emanuel. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado**, 1753. Trad. Fernando Cazarini, Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

BEETHOVEN, Ludwig. **Symphony no. 5 in C minor: critical commentary** by Jonathan del Mar. Bärenreiter, 1999.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 1 em Dó maior, Op. 21**. Alemanha, 2013. Bärenreiter. Partitura orquestral *Urtext*.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 36**. Alemanha, 2013. Bärenreiter. Partitura orquestral *Urtext*.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 3 em Mi bemol maior, Op. 55**. Alemanha, 2013. Bärenreiter. Partitura orquestral *Urtext*.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 4 em Si bemol maior, Op. 60**. Alemanha, 2013. Bärenreiter. Partitura orquestral *Urtext*.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 5 em Dó menor, Op. 67**. Alemanha, 2013. Bärenreiter. Partitura orquestral *Urtext*.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 6 em Fá maior, Op. 68**. Alemanha, 2013. Bärenreiter. Partitura orquestral *Urtext*.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 7 em Lá maior, Op. 92**. Alemanha, 2013. Bärenreiter. Partitura orquestral *Urtext*.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 8 em Fá maior, Op. 93**. Alemanha, 2013. Bärenreiter. Partitura orquestral *Urtext*.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 9 em Ré menor, Op. 125.** Alemanha, 2013. Bärenreiter. Partitura orquestral *Urtext*.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 5 em Dó menor, Op. 67.** Comentário crítico. Alemanha: Bärenreiter. Ed. Jonathan del Mar, 2014.

\_\_\_\_\_ **Beethoven's letters: 1790-1826,** from the collection of L. Nohl. Trad. Lady Wallace. Nabu Press, 2004.

BENT, Margaret. “**Authentic**” listening? In: *Early music*, vol. XXV, p. 567, 1997.

BÉRIOT, Charles. **Méthode de violon.** Mainz, 1858.

BONDS, Mark E. **Music as Thought:** listening to the symphony in the age of Beethoven. Princeton: Princeton University Press, 2006.

BRAHMS, Johannes. **Sinfonia n. 2 em Ré maior, Op. 73.** Alemanha, Breitkopf & Härtel, 2008. Partitura orquestral *Urtext*.

BROWN, Clive. **A New appraisal of the sources of Beethoven's fifth symphony.** Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.

\_\_\_\_\_ **Classical & romantic performing practice: 1750-1900.** New York: Oxford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_ **Historical performance, metronome marks and tempo in Beethoven's symphonies.** In: *Early Music*, Volume XIX, p. 247–260, 1991.

\_\_\_\_\_ **Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing.** *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 113, n.1, pp.97-128, 1988.

CARPENA, Lucia B. **Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos affecten.** (Johann Mattheson, 1713): tradução e breve introdução. Em *Revista Música*, vol. 13, n. 1, p. 219-241, 2012.

CÍCERO, Marco Túlio. **De Oratore.** Harvard: Harvard University Press, 1942.

CORRETTE, Michel. **L'Ecole d'Orphée:** méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût françois et italien. *L'Art de se perfectionner dans le violon.* Paris, 1738.

DONINGTON, R. **The Interpretation of Early Music.** London: Faber & Faber; New York: St. Martin's Press, 1963.

DOURADO, Henrique A. **Dicionário de termos e expressões da música.** São Paulo: Editora 34, 2004.

EAGLEFIELD-HULL, A. **Beethoven's letters:** with explanatory notes by Dr. A. C. Kalischer. New York: Dover, 1972.



FAGLIONI, Felipe. **Instrumentos de sopro de madeira como alegoria retórica na música européia do século XVIII**. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2021.

FLESCH, Carl. **Mémoires**. London: 1957.

GADIENT, Lorenz. **Sekunde, Takt und Pendelschlag: Zur Deutung der frühesten Metronom-Instruktionen**. Archiv für Musikwissenschaft, Franz Steiner Verlag, 2005.

HARNONCOURT, Nikolaus. **Diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart**. Trad. Luiz P. Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

HAYDN, Joseph. **Die Schöpfung**. Hob XXI:2. Carus. Partitura orquestral *Urtext*.

HAYDN, Joseph. **Sinfonia n. 6 em Ré maior**. Inglaterra: Eulenburg. Partitura orquestral.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 26 em Ré menor**. Inglaterra: Eulenburg. Partitura orquestral.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 42 em Ré maior**. Inglaterra: Eulenburg. Partitura orquestral.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 45 em Fá sustenido menor**. Utrecht: Wiener Philharmonischer Verlag. Partitura orquestral.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 52 em Dó menor**. Inglaterra: Eulenburg. Partitura orquestral.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 68 em Si bemol maior**. Salzburg, Haydn-Mozart Presse, 1967. Partitura orquestral.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 82 em Dó maior**. Utrecht: Wiener Philharmonischer Verlag. Partitura orquestral.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 83 em Sol menor**. Alemanha, Bärenreiter, 2018. Partitura orquestral *Urtext*.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 92 em Sol maior**. Paris, Heugel & Cie. Partitura orquestral.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 104 em Ré maior**. Inglaterra: Penguin Books, 1953. Partitura orquestral.

HAYNES, B. e BURGESS, G. **The pathetick musician: moving an audience in the age of eloquence**. New York, Oxford University Press, 2016.

HELD, Marcus. **O caminho para a emulação: Francesco Geminiani e a consolidação do estilo inglês no século XVIII (1714-1762)**. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2021.

HOFFMANN, Ernst T. A. **O melófono e a quinta sinfonia de Beethoven**. São Paulo: Editora Clandestina, Trad. Marcio Suzuki e Mario Videira, 2016.

HOTTETERRE, Jacques. **Principes de la flûte traversière**, 1719, p. 27. Fac-simile éditions Minkoff, 1978.

\_\_\_\_\_ **L'Art de préluder sur la flute traversière**, 1719.

KINDERMAN, William. **Beethoven**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive Ars magna Consoni et Dissoni*. Roma, 1650. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Musurgia\\_Universalis\\_\(Kircher,\\_Athanasius\)](https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius))

KOCH, Heinrich. **Musikalisches Lexikon**. Frankfurt: Bärenreiter [Hermann dem jüngern], 2001 [1802].

LANDON, Robbins. **Haydn: chronicle and works**. Grã-Bretanha: Thames and Hudson, 1978.

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. **The historical performance of music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LISZT, Franz. **Berlioz und seine Harold Symphonie**. In: *Gesammelte Schriften*, v.4, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1882 [1855].

LÖHLEIN, Georg. **Anweisung zum Violoinspielen**. Leipzig, Waysenhaus und Frommann, 1774. 3a ed. Ed. Johann Friedrich Reichardt, 1797.

LUCAS, Monica I. **Humor e agudeza em Joseph Haydn: quartetos de cordas op. 33**. São Paulo: Anablume, Fapesp, 2008.

\_\_\_\_\_ **Alguns aspectos da execução da música para sopros do clacissismo alemão e vienense**. Em *Debates* n. 10, Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2007.

LUCAS, M. e MONTEIRO, E. **O espírito de Mozart pelas mãos de Haydn: 250 anos de Ludwig van Beethoven**. Em *Cadernos Avançados*, 2020.

MAR, Jonathan del. **Symphonie nr. 5 in C, op.67: critical comentary**. Alemanha: Bärenreiter-Verlag, 1999.

MARTIN-CASTRO, Almuneda. **Conductors' tempo choices shed light over Beethoven's metronome**. 2020. Disponível em <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0243616>

MATTHESON, J. **Der vollkommene Capellmeister**, 1737, trad. e ed. Ernest Harris. Ann Arbor:

UMI Research Press, 1981.

MITCHELL, M. **The Revival of the Baroque violin**. Tese (Doutorado em Música). University of Amsterdam, 2019.

MOZART, Leopold. **A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing**, 1756, trad. Edith Knocker, Oxford: Oxford University Press, 1985.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **As Bodas de Fígaro, abertura, KV 492**. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1973. Partitura orquestral.

\_\_\_\_\_ **Concerto para Piano e Orquestra n. 24 em Dó menor, KV 491**. Alemanha: Bärenreiter, 2017. Partitura orquestral Urtext.

\_\_\_\_\_ **Sinfonia n. 25 em Sol menor, KV 183**. Bärenreiter, 2016. Partitura orquestral *Urtext*.

NOORDUIN, Marten A. **Beethoven's tempo indications**. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculty of Humanities. University of Manchester, 2016.

OLIVEIRA, Ísis B. **A modernidade da Sinfonia Fausto de Franz Liszt: uma abordagem estético-analítica**. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2019.

OVIDIO. **Metamorfoses**. Trad. Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.

PAOLIELLO, Noara O. **Os concertouvertures de Georg Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto**. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2011.

PLATÃO. **O Mito da Caverna**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2015.

QUANTZ, Johann Joachim. **Essai d'une Méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière**, Berlin, 1752.

RIBEIRO, Roger L. A. G. **Ornamentação barroca italiana em trio-sonatas: O Opus III de Arcangelo Corelli**. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2020.

ROLLAND, Romain. **A Vida de Beethoven**. São Paulo: Atena Editora, 1959.

\_\_\_\_\_ **Beethoven**. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1975.

\_\_\_\_\_ **Beethoven: grandes períodos criadores**. Lisboa: Cosmos, 1960.

ROSEN, Charles. **A Geração romântica**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

\_\_\_\_\_ **The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven**. New York: W. W. Norton & Company, 1997.

ROSENBLUM, Sandra P. **Performance practices in classic piano music: their principles and applications**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

SCHINDLER, Anton. **Beethoven as I Knew Him: a Biography**, 1840. Trad. Constance S. Jolly, Ed. Donald McArdle. London: Faber, 1966.

SCHULZ, J. *Takt* in Sulzer J. **Allgemeine Theorie der Schönen Künste**, Vol. II. Leipzig: Weidmann, 1771.

SHERMAN, Bernard. **Bach's Notation of Tempo and Early Music Performance: Some Reconsiderations**. In *Early Music*, Vol. 28, No. 3, pp. 454-466. Oxford University Press, 2000.

STADLEN, Peter. **Beethoven and the metronome**. In: *Music & Letters* 48, no. 4, p. 330-349, 1967.

TARLING, Judy. **Baroque string playing for ingenious learners**. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2001.

TÜRCK, D. G. **Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende**. Kassel [Leipzig und Halle]: Bärenreiter [Schwickert], 1997 [1789].

VESTER, Frans. **W.A.Mozart: over de uitvoering van de werken voor blaasinstrumenten**. Amsterdam: Broekmans en Van Poppel, 1995.

VIDEIRA, Mario. **A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão**. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. **Crítica musical enquanto teoria estética em E. T. A. Hoffmann**. In: *Artefilosofia*. Ouro Preto, n.8, p.91-105, 2010.

VOGLER, Abbé. **Kuhrpfälzische Tonschule**. Mannheim: Auf Kosten des Verfassers, in Comission bei Schwan und Götz, 1778.

WAGNER, Richard. **Beethoven**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010 [1870].

YOUNG, Stewart. **A reappraisal of tempo, character and their relationship: their particular respect to the music of Beethoven and Schumann**. University of Cape Town, 1979.