

Considerações sobre a interpretação da Sonata op. 110 de Beethoven

Erika Ribeiro
Universidade de São Paulo
erikaribeirode@hotmail.com

Eduardo Henrique Soares Monteiro
Universidade de São Paulo
ehsmonteiro@hotmail.com

Sumário:

Esta comunicação apresenta resultados parciais de uma pesquisa de mestrado. Em sua estrutura original, o trabalho se inicia com algumas considerações preliminares sobre a última fase composicional de Beethoven, características dos instrumentos de época e considerações sobre manuscritos e as diferentes edições existentes das 32 Sonatas para piano. Na segunda parte, são discutidos conceitos referentes às práticas interpretativas na música do período clássico, em quatro tópicos principais: dinâmica, tempo, uso do pedal e articulação, baseando-se em autores referenciais da área.¹ Em seguida, já no terceiro capítulo, estes mesmos parâmetros são discutidos em relação à interpretação da Sonata op. 110 de Beethoven. O estudo da obra ao piano, assim como a comparação dos registros sonoros feitos por intérpretes de diferentes épocas, foi fundamental para conclusões sobre sua interpretação. Nesse artigo, apresentamos somente as considerações sobre o parâmetro dinâmica, referentes ao primeiro movimento da Sonata op. 110.

A dinâmica na sonata Op. 110

A Sonata op. 110 é um exemplo da grande complexidade e refinamento atingidos por Beethoven ao notar intensidades. Dentre os 70 símbolos de dinâmica encontrados no primeiro movimento (excluindo os sinais de dinâmica relativa), 60% são graduais e somente 40% são absolutos.² Possuir uma visão panorâmica das dinâmicas utilizadas pelo compositor, favorece o planejamento e o emprego das mesmas de forma organizada no decorrer da peça.

Desse modo, as únicas intensidades absolutas encontradas no primeiro movimento da op. 110 são: *f*, *p* e *pp*, delimitando as 'áreas sonoras'³ a serem exploradas. Dentre elas predomina largamente o *piano*. Beethoven somente anota *f* na caracterização do tema B2, presente na exposição (c.28, em mi bemol maior)⁴ e reexposição (c.87, em lá bemol maior), voltando a adicionar *f* apenas no penúltimo compasso (c.115), provavelmente com a intenção de ressaltar a tensão da cadência final. O *pp* estará reservado unicamente aos dois momentos que antecedem o reaparecimento da figuração de fusas (c. 69 e c.103). Isto pode, inclusive, sugerir que o *p* indicado para essa figuração seja tocado de forma mais brilhante.

¹ Os principais autores utilizados no trabalho estão listados ao final do artigo, em **Referências**.

² Sandra Rosenblum classifica sinais de dinâmica de acordo com a função que possuem. Segundo a autora, são três os tipos fundamentais: absolutos, graduais e relativos. *Piano*, *forte*, assim como outros termos que indicam áreas sonoras específicas, são indicações de dinâmica absoluta. *Espressivo*, *più forte*, assim como acentos e outros termos cujos níveis de intensidade são determinados através do volume de som do trecho onde se encontram, são relativos. *Crescendo*, *diminuendo*, *mancando*, e termos similares são exemplos de dinâmica gradual, pois indicam sua variação progressiva (1988, p. 57).

³ Rosenblum explica que, sobretudo no início do classicismo, *piano* e *forte* podiam representar um espectro de som maior, determinando o que alguns autores chamam de 'áreas sonoras'. Dessa forma, um *piano*, por exemplo, incluiria intensidades do *pp* ao *mp*, assim como o *forte* abrangeria do *mf* ao *ff* (1988, p.61).

⁴ Para referência do número de compasso, utilizaremos *c*.

Embora o *piano* seja a dinâmica dominante, ao adicionar adjetivos para a maioria dessas indicações, Beethoven confere individualidade às mesmas.⁵ Chamamos à atenção para quatro ocorrências deste fato: *p con amabilitá* (tema inicial, c. 1), *p leggiermente* (transição, c. 12 e 105), *p molto legato*⁶ (tema B1, c. 20 e 76) *p dolce* (codeta, c. 34 e 93).



Ex. 1: *p con amabilitá*, Sonata op. 110, I, 1 – 3.



Ex. 2: *p leggiermente*, Sonata op. 110, I, 12 – 13.



Ex. 3: *p molto legato*, Sonata op. 110, I, 20 – 22.



Ex. 4: *p dolce*, Sonata op. 110, I, 34 – 35.

É significativo o fato de Beethoven ter utilizado *p con amabilitá* para a aparição do tema principal e apenas *piano* quando emprega este mesmo elemento no desenvolvimento (c. 44). Esta diferença está provavelmente associada à mudança de textura, ocasionada pelo uso de uma trama contrapontística, e à tonalidade menor, que sugerem um caráter mais severo. De forma similar, na transição do c. 70, a ausência

⁵ Vale aqui lembrar que Czerny, em seu tratado sobre a execução das obras de Beethoven, sugere que os *p* dos inícios de cada movimento da Sonata op. 2 n° 3 são extremamente diferentes quanto ao seu caráter (Czerny, 1970, p. 26).

⁶ Embora *molto legato* seja uma indicação de tipo de toque, sem dúvida contribui para acepção do caráter e conseqüentemente está ligado à determinação da dinâmica.

de *leggiermente*⁷ e conseqüentemente a utilização de um tipo de toque menos *leggiere* valoriza a tonalidade afastada e luminosa de Mi Maior.

Como são encontrados muito mais *p* do que *f* no primeiro movimento é provável que seja necessário ‘relativizar’ a intensidade dessas indicações na execução. Assim, as raras indicações *f* poderão ser concebidas com maior volume, para efeito de contraste.⁸

O andamento também deve ser considerado para a definição das dinâmicas de uma peça.⁹ A expressão inicial *Moderato cantabile molto espressivo* é duplamente elucidativa, se referindo tanto ao tempo (*Moderato*) quanto ao caráter que o define (*cantabile molto espressivo*). Ao observar grande parte da produção beethoveniana com piano, pode-se constatar que o compositor emprega a tonalidade de Lá b maior quase sempre em obras de caráter contemplativo, que possuem em geral andamentos igualmente moderados ou lentos e que se iniciam em *piano*. Dessa forma, o caráter dessas obras pode auxiliar na compreensão da difícil atmosfera que se deve buscar ao executar o início da Sonata op. 110. O quadro seguinte mostra essas peças, com seus respectivos tempos e dinâmicas indicadas em seus inícios.

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

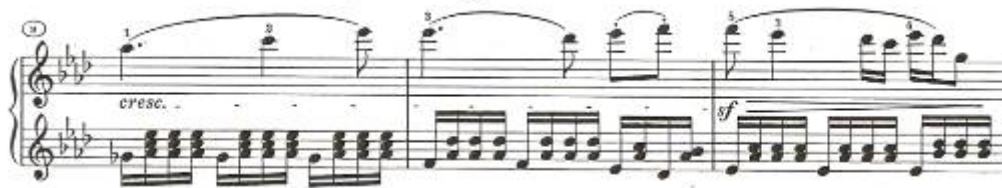
Como não há indicação de dinâmica do c. 5 ao c. 8, supõe-se que deva prevalecer o *p* anterior, reservando-se o *cresc* apenas para o c. 9, conforme indicado.¹⁰ Vale lembrar que o *sf* (c. 11) é uma dinâmica relativa, e se adapta sempre ao contexto (Rosenblum, 1988, p. 57), que é, no caso, uma área de intensidade moderada.

⁷ Esta ausência é sem dúvida proposital, pois Beethoven volta a utilizar a mesma indicação posteriormente na Coda (c. 105). Este fato corrobora a intenção de um caráter diferente ligado à tonalidade de Mi M.

⁸ O contrário seria aplicado, por exemplo, no *Allegro con brio* da sonata op. 2 n° 3 de Beethoven. Como ali predominam *f* e *ff*, estes podem ter menos volume, ou toda a sonata, especialmente ao piano moderno, soaria com volume excessivo (Rosenblum, 1988, p. 71).

⁹ Segundo Rosenblum, o andamento da peça é fundamental para a determinação de suas dinâmicas. Ela explica que um movimento mais lento implica em níveis sonoros mais extremados e contrastantes, assim como andamentos rápidos tendem a dispensar certos acréscimos de flexibilidade de dinâmica (1988, p. 71).

¹⁰ Nas gravações consultadas foi recorrente a antecipação deste crescendo.



Ex. 5: Sonata op. 110, I, 6 – 11.

De forma semelhante, *piano* deve ser a dinâmica dominante do c. 12 ao c. 16. Deve-se assim evitar *crescendos* e *decrescendos* proeminentes, comuns em uma figuração de arpejos desse tipo. Davidson (2004, p. 156) aconselha conduzir o *crescendo* indicado (c. 17) de acordo com as progressões harmônicas ali presentes (Ex. 6). Dentre os registros sonoros analisados, alguns pianistas chegam ao ápice deste *crescendo* (c. 19) em volume exageradamente elevado. Outros, no entanto, acabam realizando um *diminuendo* que finaliza a passagem com volume inferior ao do *piano* do c. 20, como Kempff, por exemplo. Deve-se seguir minuciosamente o indicado na partitura, realizando esse *crescendo* de modo equilibrado e constante, chegando a uma região suficientemente sonora e superior ao *piano molto legato*, requerido pelo tema seguinte, como realiza o pianista Solomon.



Ex. 6: Sonata op. 110, I, 16 – 19.

O *crescendo* do c. 23 é também um ponto onde, freqüentemente, os intérpretes tendem a chegar a um forte excessivo. É preciso atentar para o fato de que, na realidade, a estrutura geral se baseia em dois *crescendos*. O primeiro (c. 23) é curto, e termina em um *piano* súbito. O segundo (c. 25) é mais intenso, pois além de culminar na dinâmica absoluta *forte*, a tessitura utilizada envolve os extremos agudo e grave do teclado em movimento contrário. Davidson reforça essa intenção ao mencionar que numa edição moderna, tais compassos parecem condensados e comprimidos, porém ao verificar o manuscrito de Beethoven nesse momento, a textura parece mais ampla que anteriormente (2004, p. 156).

Ainda no compasso 25, é importante ressaltar que o timbre mais transparente do *fortepiano*, em especial dos graves, possibilitava maior clareza do que quando a passagem é realizada ao piano moderno (Rosenblum, 1988, p. 55). Deve-se assim zelar para que os trilos da mão esquerda não soem demasiadamente densos.



Ex. 7: Sonata op. 110, I, 24 – 27

Sendo *dolce* a única indicação existente entre os compassos 34 a 39, poderia se pensar na adição de nuances dinâmicas.¹¹ No entanto, a ausência de *crescendo* no final da passagem é sem dúvida proposital, ou seja, apesar do desenho ascendente, não se deve crescer. Isto também porque Beethoven, especialmente na última fase, faz uso com frequência de texturas etéreas semelhantes a esta, em movimento ascendente, que remetem a um caráter de “transcendentalidade”. Ao analisar as gravações disponíveis, constata-se que, neste ponto, a maioria dos pianistas obedece ao texto, buscando um efeito sonoro estático. Particularmente dentre aqueles que melhor realizam essa passagem estão: Anderszewski, Schnabel e Solomon.



Ex. 8: Sonata op. 110, I, 35 – 38.

Um intérprete atento notará que o *cresc* do exemplo 9 não se encontra em um lugar usual, tendo em vista que é anotado sobre a barra que separa os compassos 39 e 40. Embora em algumas edições ele esteja posicionado incorretamente,¹² Davidson, afirma que, no manuscrito, o *crescendo* se encontra realmente indicado logo depois do terceiro tempo do c. 39 (2004, p. 157). Este efeito não pode ser realizado satisfatoriamente ao piano, sendo mais característico da escrita vocal e de instrumentos de sopro e cordas. Rosenblum explica que ‘essas marcações demonstram a propensão de Beethoven a insinuar direções “psicológicas” para a performance’ (1988, p. 60).¹³ Embora teoricamente seja impossível realizar *crescendo* sobre uma única nota ao piano, Vladimir Ashkenazy resolve a passagem de forma interessante, dando maior importância ao ré b do terceiro tempo e conectando-o ao compasso seguinte.



Ex. 9: Sonata op. 110, I, 39 – 41.

As outras indicações de dinâmica no desenvolvimento podem suscitar algumas questões. Normalmente, nas edições modernas, as chaves de dinâmica (c. 45 e similares) parecem indicadas somente para a mão esquerda, porque estão posicionadas mais próximas a esta. Isto acaba ressaltando as diferenças de registro presentes na mão esquerda desse trecho, uma vez que as chaves aparecem apenas na região grave, tendo como consequência uma espécie de diálogo entre as tessituras média e grave. A mão direita, ao contrário, permanece sempre em *piano*.¹⁴

¹¹ Ainda que a dinâmica em Beethoven se encontre bem definida, nos casos onde há uma só dinâmica assinalada para longas passagens, pode-se pensar em diferentes nuances. Para isso, Rosenblum sugere possíveis soluções. Uma delas é manter a referida seção em um nível sonoro relativamente uniforme até a mudança seguinte. A outra, seria a de efetuar uma mudança sonora gradual até o ápice da frase (Rosenblum, 1988, p. 71). Não obstante, esse procedimento deve estar relacionado à natureza e função da passagem em questão.

¹² No início do compasso 40 (Davidson, 2004, p. 157)

¹³ No original: “Such markings demonstrate Beethoven’s proclivity to “psychological” performance directions.”

¹⁴ Entretanto ao verificar o manuscrito, Davidson afirma que as indicações são ambíguas e poderiam se referir às duas mãos e não apenas à esquerda. (2004 p. 157).

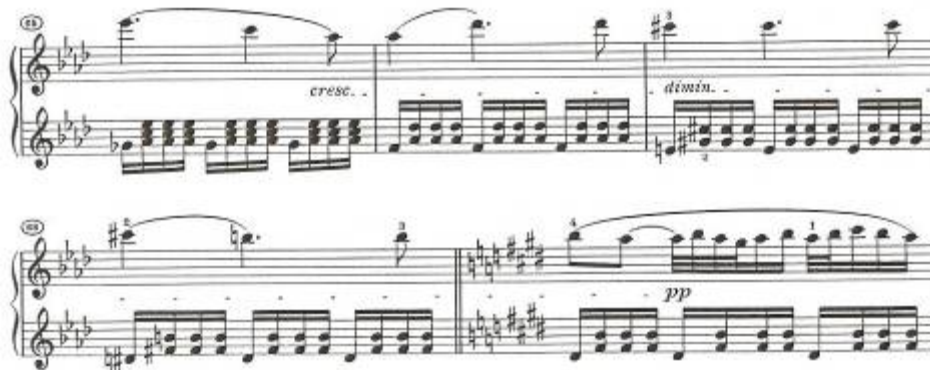
Não obstante, ao consultar as gravações, percebe-se que, muitas vezes, estas não correspondem precisamente ao texto musical. Quando se aplicam as chaves de dinâmica às duas mãos, isto causa um acento indesejado na última nota da melodia da mão direita que, por ser fim de frase, deveria soar menos. Logo, isso sugere que, de fato, as chaves de dinâmica funcionam melhor quando aplicadas somente à mão esquerda. As interpretações deste trecho que acreditamos serem as mais convincentes são aquelas que seguem esta idéia: Richter, Gilels, Anderszewski e Uchida. Para se executar bem esta passagem, há que se desenvolver total independência das duas mãos.



Ex. 10: Sonata op. 110, I, 43 – 50.

A estrutura melódica descendente geral deste trecho do desenvolvimento, também implica em uma diminuição gradual de volume. Desse modo, mesmo que Beethoven não tenha indicado na partitura, é aconselhável começar o c. 44 com um pouco mais de som, planejando o fim desta seção.

O *cresc* do c. 60 é mais um dos casos onde há exagero de volume na mão direita por parte de alguns intérpretes (dentre eles, Wilhelm Kempff).¹⁵ Ambas as mãos devem estar sonoramente equilibradas, priorizando o tema presente na mão esquerda.



Ex. 11: Sonata op. 110, I, 65 – 69.

Segundo Davidson, em algumas edições, o *cresc* do compasso 65 (exemplo 11, acima) é posto antes do que consta no manuscrito (sobre a última colcheia do compasso 65).¹⁶ Este *crescendo* conduz a uma variante harmônica significativa. Igualmente, o *diminuendo*, deveria estar segundo este autor, posicionado

¹⁵ Davidson relata este problema de forma irreverente (2004, p. 158): “No começo do c. 60, a mão direita deve ser leve o suficiente, para gerar o *crescendo* subsequente que é caloroso, e não histérico. Durante o próximo *crescendo*, muitos pianistas ficam tão excitados, que repentinamente parecemos estar ouvindo a uma transcrição de ópera feita por Liszt. O tremolo da mão direita deve ser moderado até o c. 61”. No original: “At the beginning of m60, the RH tone must be very light to generate the subsequent crescendo which is warm, not hysterical. During the next crescendo, many pianist get so worked up we suddenly seem to be listening to an opera transcription by Liszt. The RH tremolo must be held in until m 61.”

¹⁶ A edição G. Henle Verlag preserva o *crescendo* como indicado no manuscrito, como mostra o Ex. 11.

como no manuscrito, ou seja, antes do primeiro tempo do c. 67, o que pareceria harmonicamente mais apropriado (2004, p. 158). No entanto, as gravações de Gilels, Uchida e Kempff, que realizam o *dimin* da forma como consta na edição G. Henle Verlag, (sobre o primeiro tempo do c. 67) alcançam grande expressividade. Adotando esse procedimento, as transformações harmônicas de Ré b M a dó# m, e de do# m a Si M são também valorizadas.

Considerações finais

Esse tipo de estudo foi extremamente enriquecedor, pois contribuiu para o desenvolvimento de uma consciência estilística sofisticada, de grande importância para o intérprete atual. Além disso, esta pesquisa nos fez notar uma série de nuances e detalhes significativos da escrita do compositor, que passaram despercebidos no estudo prévio da peça ao piano. A pesquisa forneceu assim, recursos substanciais à interpretação da Sonata op. 110, colaborando para uma visão mais aprofundada da obra, e servindo como uma ferramenta essencial para sua execução.

Referências Bibliográficas

- CZERNY, Carl. *On the proper performance of all Beethoven piano works*. Londres: R. Cocks & Co, s.D. Fac-símile editado por Paul Badura Skoda. Viena: Universal Edition, 1970.
- DAVIDSON, Michael. *The Classical Piano Sonata*. Londres: Kahn & Averill, 2004.
- NEUMANN, Frederick. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteen Centuries*. Nova York: Schirmer Books, 1993.
- NEWMAN, William. *Beethoven on Beethoven*. Londres e Nova York: W. W. Norton, 1971.
- RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, Style, Performance*. Nova York: Schirmer Books, 1980.
- ROSENBLUM, Sandra. *Performances Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Discografia

- ANDERSZEWSKI, Piotr. Bach (English Suite BWV 811), Beethoven (op. 110) e Webern (Variation op. 27). Varsóvia: Virgin Classics, 5456322, 2004.cd.
- ASHKENAZY, Vladimir. Beethoven Piano Sonatas.s.l.: Deutsche Grammophon, 425600-2, s.d.cd.
- GILELS, Emil. Portrait of Maestro Gilels. Berlin: Olympia, MKM 186, orig.1975, 2006. cd.
- KEMPF, Wilhelm. Die Klaviersonaten Nr. 23-32. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 1965. cd.
- RICHTER, Sviatoslav. Sviatoslav Richter: Beethoven, Schubert e Schumann. s.l.: EMI, 7527224, orig. 1961, 2002. cd.
- SCHNABEL, Arthur. Beethoven Piano Sonatas. s.l.: EMI, CHS 763765-2, orig. 1934, 1991. cd.
- SOLOMON. Klaviersonaten op. 90, 101, 106, 109, 110, 111. Londres: EMI, CHS 7647082, 1954-1962. Digital Remastering, 1993.cd.
- UCHIDA, Mitsuko. Beethoven Sonatas op. 109, 110 e 111. s.l.: Philips, 2006. cd.