DOI 10.20504/opus2018a2403

Estratégias interpretativas nos oito primeiros compassos da *Sonata op. 2 nº 1* para piano de Beethoven – uma análise comparativa de treze gravações de diferentes épocas

Mirna Azevedo Costa
Ernesto Hartmann
(Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES;
Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR)

Resumo: Investigamos, no presente trabalho, as possíveis relações entre a estrutura dos oito primeiros compassos da *Sonata op. 2 nº 1* para piano de Ludwig van Beethoven – identificada por Arnold Schoenberg como "sentença" – e as estratégias interpretativas tal qual averiguadas em treze registros de áudio por renomados pianistas de 1930 até 2006. A partir do confronto destas duas perspectivas de leitura da obra (a análise e a performance), buscamos identificar se houve e quais foram as diretrizes gerais que nortearam as escolhas interpretativas do grupo selecionado através da análise dos registros. Percebeu-se uma relação direta entre determinadas estratégias de manipulação do tempo e da agógica que, mesmo que paradoxalmente contraditórias, quando observadas em conjunto, conduziram para a conclusão de que a construção do tensionamento em direção a um ponto culminante universalmente aceito foi o fator determinante para as escolhas interpretativas.

Palavras-chave: Sonata para piano op. 2 nº 1 de Beethoven. Conceito de sentença de Arnold Schoenberg. Estratégias interpretativas. Análise de registros de áudio.

Performance Strategies of the First Eight Bars in Beethoven's *Piano Sonata op.2, no. 1* – a Comparative Analysis of Thirteen Recordings Made in Different Periods

Abstract: In the present work we investigate the possible relationship between the structure (identified by Arnold Schoenberg as a "sentence") of the first eight bars of Ludwig van Beethoven's *Piano Sonata, op.2, no. 1* and the performance strategies perceived in thirteen audio recordings of the piece made by renowned pianists between 1930 to 2006. Comparing these two perspectives (analysis and performance), we sought to ascertain whether any guidelines were used, and if so, which ones, to direct the performance decisions of the group selected. A direct relationship was found between strategies to manipulate tempo and agogic accent that, although paradoxically contradictory when taken together, led to the conclusion that constructing tension towards a universally accepted point of climax was the determining factor behind performance choices.

Keywords: Beethoven's Piano Sonata op. 2 no. 1; Schoenberg's concept of sentence; performance strategies; sound register analysis.

COSTA, Mirna Azevedo; HARTMANN, Ernesto. Estratégias interpretativas nos oito primeiros compassos da *Sonata op. 2 nº 1* para piano de Beethoven – uma análise comparativa de treze gravações de diferentes épocas. *Opus*, v. 24, n. 1, p. 50-77, jan./abr. 2018. http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a2403

Submetido em 17/11/2017, aprovado em 12/03/2018.

No presente artigo, investigamos a partir da análise de treze gravações (de 1930 até 2006) de intérpretes reconhecidos de L. v. Beethoven dos primeiros oito compassos de sua primeira *Sonata para piano* (op. 2 n° 1 – 1796) as possíveis estratégias de manipulação dos parâmetros musicais mais proeminentes da música ocidental dos séculos XVIII/XIX, a saber: dinâmica e tempo (aí inclusos as variações agógicas e o andamento). Evidentemente, o parâmetro da altura já está determinado pelo próprio texto musical materializado na partitura, sendo de comum acordo entre todos os intérpretes escolhidos; contudo, pequenas disparidades entre as edições (porém sem maiores impactos na delimitação de nossa pesquisa) demonstram que mesmo este parâmetro está sujeito a variabilidades (mesmo que dentro de um minúsculo escopo). O critério de escolha das gravações norteou-se pela eleição de intérpretes que tenham gravado a integral das sonatas de Beethoven, sendo essa escolha não exaustiva, porém buscando abordar a maior quantidade de décadas possíveis dentro do recorte temporal mencionado.

Iniciamos a discussão pela revisão do conceito de sentença, sendo que esta, essencialmente, foca-se em Schoenberg, provavelmente o criador deste termo aplicado à estrutura musical. A partir desta conceituação, examinamos quatro características do extrato cuja escuta detalhada nas gravações serviu como substrato para a discussão:

(1) Procedimento de aceleração harmônica

(2) Espaço textural

(3) Ponto culminante

(4) Andamento

A partir delas, classificamos as distintas estratégias interpretativas de modo a averiguar se há uma ou mais alternativas de leitura do texto e se essas leituras correspondem ou não ao destaque dos elementos estruturais apontados por Schoenberg.

Igualmente, a partir destas estratégias, da forma como cada intérprete manipula os parâmetros que selecionamos para exame, em que verificamos algumas relações de dependência entre andamento, estratégias de manipulação agógica e dinâmica e articulação. Os parâmetros serão, na medida do possível, quantizados onde, oportunamente, também será explanado o critério de seleção e edição dos extratos.

Após a discussão sobre o conceito de sentença, o artigo apresentará os materiais (extratos, textos e softwares, além da metodologia de análise dos extratos de áudio), a apresentação dos dados mais relevantes tabelados e sua problematização, cruzando as diferentes estratégias de interpretação com os parâmetros, buscando estabelecer alguma relação.

O conceito de sentença

O conceito de sentença encontra uma de suas melhores conceituações na obra teórica de Arnold Schoenberg. É, indubitavelmente, o próprio Schoenberg quem o clarifica e sistematiza apresentando diversos exemplos (sempre inseridos na tradição musical germânica) e originalmente conceituando este arquétipo na obra *Fundamentos da composição musical*. Por esse motivo, utilizaremos essa obra cuja concepção data do período de 1937 a 1948, momento em que o compositor lecionava nos EUA, tendo (segundo o editor Gerald Strang em 1965)

submetido o texto a "ao menos quatro revisões completas" (STRANG apud SCHOENBERG, 1996: 19). Para fins deste trabalho utilizaremos a excelente tradução para português de Eduardo Seincman, de 1991, em sua 3º edição, datada de 1996.

A estrutura geral do processo pedagógico de Schoenberg, presente em *Fundamentos da composição musical*, propõe ao estudante (ou ao analista, posto que esta obra é frequentemente utilizada nas disciplinas de análise musical e suas similares) que inicie sua aquisição da técnica compondo pequenas "ideias" que são constituídas de organizações das tríades (dentro de um contexto estritamente tonal). A partir da junção destas ideias, que são promovidas à condição de "motivo" ao serem caracterizadas por um contorno melódico específico e um perfil rítmico particular, dá-se a construção da "frase". Para a finalização desta frase, o autor descreve os elementos necessários para o seu fechamento satisfatório (não necessariamente conclusivo), designando-os como "cadência".

Assim sendo, a partir das técnicas adquiridas de construção do motivo, sua coordenação com um fechamento apropriado (tonalmente, enquanto cadência conclusiva ou suspensiva) e sua interação com outra(s) frase(s), Schoenberg conduz o estudante aos conceitos de "período" e "sentença".

Sob o subtítulo "O período e a sentença", Schoenberg demonstra que a ideia musical, para destacar-se enquanto elemento temático relevante em uma obra, demanda sua inscrição em algum tipo de estrutura estável (estabilidade nos estilos onde o idioma tonal é a norma significa definição clara da tonalidade, do metro, do motivo e da textura que se quer demonstrar como ideia primária e não secundária), logo, esta estrutura, no entendimento do autor, pode ser representada por dois arquétipos formais – o período e a sentença.

> Uma ideia musical completa, ou tema, está geralmente articulada sob a forma de período ou sentença. Estas estruturas normalmente aparecem na música clássica como partes de grandes formas (por exemplo, o A na forma ABA'), mas são ocasionalmente independentes (por exemplo, nas canções estróficas). Não são muitos os diferentes tipos de estruturas, mas eles são similares, ao menos, em dois aspectos: centram-se ao redor de uma tônica e possuem um final bem definido. […] a distinção entre a sentença e o período se estabelece de acordo com o tratamento que se confere a segunda frase e à sua continuação (SCHOENBERG, 1996: 48).

Justamente neste momento do processo é onde se inicia a necessária diferenciação, posto que, apenas pela exceção da "sequência", ambas as estruturas são erguidas a partir dos mesmos elementos constitutivos (motivos, frases e cadências), porém, em ordens de apresentação e funções retóricas bastante distintas. Essa preocupação funcional, estética e mesmo gramatical é tematizada por Schoenberg ao diferir os dois arquétipos:

> A sentença é uma forma de construção mais elaborada que o período, pois ela não apenas afirma uma ideia, como também inicia uma espécie de desenvolvimento. Iniciar com uma sentença indica uma intenção deliberada, já que ela constitui a força motriz da construção musical. A forma de sentença é muito usada nos temas principais das sonatas, sinfonias etc., mas também é aplicável às pequenas formas (SCHOENBERG, 1996: 59).

A diferenciação é marcada através de uma elaboração protocolar da "proposta (motivo)" – primeiro ela é respondida, de forma similar à ideia de sujeito e resposta derivado da fuga[1], depois ela é reduzida, sofrendo o processo que Schoenberg denomina "liquidação" [2] (normalmente na "sequência") e com o resultado desta liquidação constrói-se um "modelo" e "reprodução"[3], conjunto estrutural que Schoenberg denomina "sequência". Por fim, é articulada uma estrutura cadencial que pode orientar para qualquer grau, ou mesmo modular, não necessitando ser exclusivamente conclusiva – posto que, via de regra, a sentença trata da abertura e enunciação do material temático, e não do fechamento da obra em si.

> A estrutura do início [da sentença] determina a construção da continuação. Em seu segmento de abertura, um tema deve claramente apresentar (além da tonalidade, tempo e compasso) seu motivo básico. A continuação deve responder aos requisitos da compreensibilidade: uma repetição imediata é a solução mais simples e mais característica da estrutura da sentença. Se o início é uma frase de dois compassos, a continuação (comp. 3 e 4) pode ser tanto uma repetição exata quanto uma repetição transposta, podem ser feitas ligeiras mudanças na melodia ou na harmonia, sem que a repetição seja obscurecida (SCHOENBERG, 1996: 48).

O que se segue ao início descrito por Schoenberg, a sequência, é uma forma de elaboração inexistente no arquétipo do "período", portanto um diferenciador entre os arquétipos quando articulado especificamente após a apresentação do motivo (proposta). Vale observar que, para Schoenberg, a "cadência" é uma declinação ao final da frase, ao final de uma ou ambas as partes do "período" ou, ainda, ao final de uma "sentença", que tem a finalidade de proporcionar um esgotamento do motivo e dar um caráter parcialmente conclusivo ou definitivo à estrutura que ela pontua.

Na citação a seguir, Schoenberg discute a relação entre a peroração" (queda – inclusive, com fortes paralelos no conceito e operacionalização da *Urlinie* de Schenker e suas reproduções locais) e o ponto culminante, questão que será de grande interesse no extrato que utilizamos como objeto de estudo neste trabalho.

> Se existe um ponto culminante, a melodia tenderá a recuar, equilibrando a própria tessitura com o retorno ao registro médio. Este declínio do perfil cadencial, combinado com a concentração harmônica e com a liquidação dos vínculos motívicos, pode estar na dependência de prover uma delimitação efetiva na estrutura do período (SCHOENBERG, 1996: 57).

[1] Como o modelo arquetípico de proposta de Schoenberg progride da tônica para dominante, a resposta "responde-o" retornando à tônica. Essa progressão muito se assemelha às exposições fugais, com a exceção que se dão sem o contrassujeito ou quaisquer partes livres.

[2] "A liquidação é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. Em geral, restam apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico. […] liquidação é, quase sempre, baseada em um encurtamento da frase" (SCHOENBERG, 1996: 59).

[3] Frequentemente uma marcha harmônica e/ou melódica.

Em síntese, podemos representar a estrutura da sentença, na concepção de Schoenberg, na Tab. 1:

Sentença			
Frase		Frase	
Proposta	Resposta	Sequência (modelo + reprodução)	Cadência
1 a 2	3 a 4	5 a 6	7 a 8
Apresentação do motivo e suas principais características em um ambiente estável	Continuidade por repetição literal ou elaboração mais simples do material	Elaboração mais complexa do material envolvendo sua manipulação, frequentemente através do processo de liquidação coordenado com uma marcha harmônico-melódica	Pontuação, finalização, peroração

Tab. 1: Estrutura geral da sentença.

William Caplin, em seu livro *Classical Form in Haydn, Mozart and Beethoven*, atesta a relevância da *Sonata op. 2 nº1* de Beethoven enquanto modelo de obra do período clássico. O autor afirma que

> O tema principal do primeiro movimento da *Sonata op. 2 nº 1* em Fá menor para piano de Beethoven representa, talvez, em todo o repertório clássico, a melhor manifestação arquetípica da forma sentença. De fato, a passagem foi utilizada por Arnold Schoenberg (o virtual descobridor da sentença enquanto um tipo distinto de estrutura temática) para fins de ilustração sobre a forma, e seu aluno Erwin Ratz seguiu-o ao utilizá-la também no capítulo introdutório de seu tratado[4] (CAPLIN, 1998: 9, tradução nossa).

Caplin, ao citar Schoenberg, refere-se especificamente ao *Fundamentos da composição musical*, onde a *Sonata op. 2 nº 1* para piano de Beethoven, particularmente seus primeiros oito compassos do primeiro movimento, são utilizados para exemplificar uma grande diversidade de arquétipos formais e procedimentos. Sem propormos uma exaustiva revisão de todas as menções que Schoenberg faz a esta obra em seu livro, destacamos a página 218, onde ela é modelo de procedimento de transição dentro da forma sonata; a página 221, onde ela é citada a respeito de seus temas secundários do primeiro movimento; e a página 224, onde é comentado sobre as proporções da coda do seu primeiro movimento em relação ao resto do *Allegro*.

[4] "The main theme from the first movement of Beethoven's Piano Sonata in F Minor, Op. 2/1, presents perhaps the most archetypal manifestation of the sentence form in the entire classical repertory. Indeed, this passage was used by Arnold Schoenberg (the virtual discoverer of the sentence as a distinct theme-type) for his initial example of the form, and his student Erwin Ratz followed suite in the introductory chapter of his treatise" (CAPLIN, 1998: 9).

Mais relevantes ainda são os exemplos específicos da estrutura expositiva, que nos deixam claras tanto a análise desta pelo autor (posto que é um dos primeiros exemplos de modelo de sentença) como sua alta conta enquanto modelo de composição, destarte sua posição tanto dentro do cânone musical ocidental como dentro do conjunto das sonatas para piano de Beethoven.

O primeiro exemplo específico encontra-se na página 31 do *Fundamentos da composição musical*, como representação da frase, e é precedido do seguinte comentário:

> Quando uma ideia melódica consiste, completa ou substancialmente, em notas sublinhando um simples acorde, ou uma simples sucessão de acordes, não há dificuldade em determinar e expressar as suas implicações harmônicas: com um esqueleto harmônico tão claro, mesmo as ideias melódicas mais elaboradas podem ser facilmente relacionadas às suas harmonias inerentes. Os Exemplos 2 e 3 ilustram tais casos em diferentes níveis […] (SCHOENBERG, 1996: 29).

O exemplo 2a (Fig. 1) citado reproduz os primeiros dois compassos do primeiro movimento da *Sonata op. 2 n°1* de Beethoven, destacando exatamente a exclusividade da harmonia da tônica, sob o qual um motivo de arpejo ascendente cobrindo um registro amplo de 13ª culmina com uma queda de 3ª no segundo compasso (inversão do intervalo composto de 6ª), contrastante por sua ornamentação e conjunção. Com este gesto, Beethoven estabelece claramente a tônica – delimitada em suas três notas constituintes pela primeira, a última e o ponto culminante da frase[5], o metro – claramente um compasso binário de 2/2 (*alla breve*), o andamento, os contrastes entre a articulação *stacatto*/arpejo ascendente x ligado/conjunção descendente, a oposição entre os dois motivos formulados exatamente pelo conjunto de oposições mencionadas, e a intenção de dramaticidade exposta por dois elementos: (1) a grande amplitude do arpejo inicial e (2) a escolha da "estranha"[6] e pouco usual tonalidade de Fá menor para iniciar o que seria a sua primeira sonata publicável (forma de maior relevância para um compositor do século XVIII), que, como de costume, era dedicada ao seu professor, Joseph Haydn.

Todo o primeiro movimento (e até mesmo os seguintes) se desenvolve a partir destas oposições, tornando a *Sonata op. 2 n° 1* a obra escolhida por Beethoven para inaugurar seu ciclo, um superlativo modelo de composição e sucesso na leitura que Schoenberg faz de Beethoven – leitura essa que prioriza a organização motívica, a articulação tonal e, sobretudo, a organicidade e a coerência do discurso através da perpétua manipulação do(s) motivo(s) principal(is).

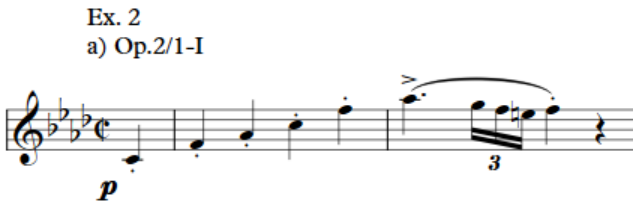

Fig. 1: L. v. Beethoven, *Sonata op. 2 n°1* – c. 1-2. Proposta em arpejo sobre I (SCHOENBERG, 1996: 31).

[5] Usando a terminologia schoenberguiana para a proposta.

[6] Para Mattheson, Fá menor parecia representar "um temor suave e sereno, mas ao mesmo tempo profundo e pesado, cheio de angústia misturada com um pouco de desespero, e é enormemente movimentado. Ele expressa lindamente uma melancolia escura e desamparada, e às vezes quer provocar no ouvinte um pouco de medo ou um arrepio" (CARPENA et al., 2012: 238).

O exemplo 35 na página 64 é precedido por um brevíssimo comentário na página 50 que define os primeiros quatro compassos da *op. 2 nº 1* como modelo para o esquema de proposta em I e reprodução em V – proposta-resposta derivado do procedimento já amplamente conhecido do tonalismo de sujeito resposta empregado na fuga (Fig. 2).

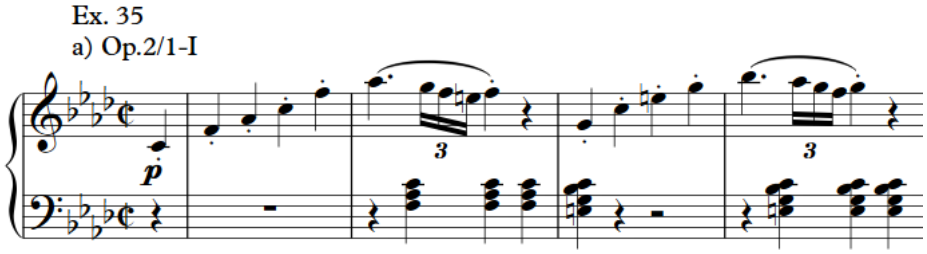

Fig. 2: L. v. Beethoven, *Sonata op. 2 nº1* – c. 1-4. Proposta e resposta na forma I-V (SCHOENBERG, 1996: 64).

E, finalmente, os oito primeiros compassos do primeiro movimento são apresentados como modelo de sentença completa na página 89, inclusive com uma análise do próprio autor, naturalmente destacando sua organização motívica, assunto de capital interesse para Schoenberg (Fig. 3).

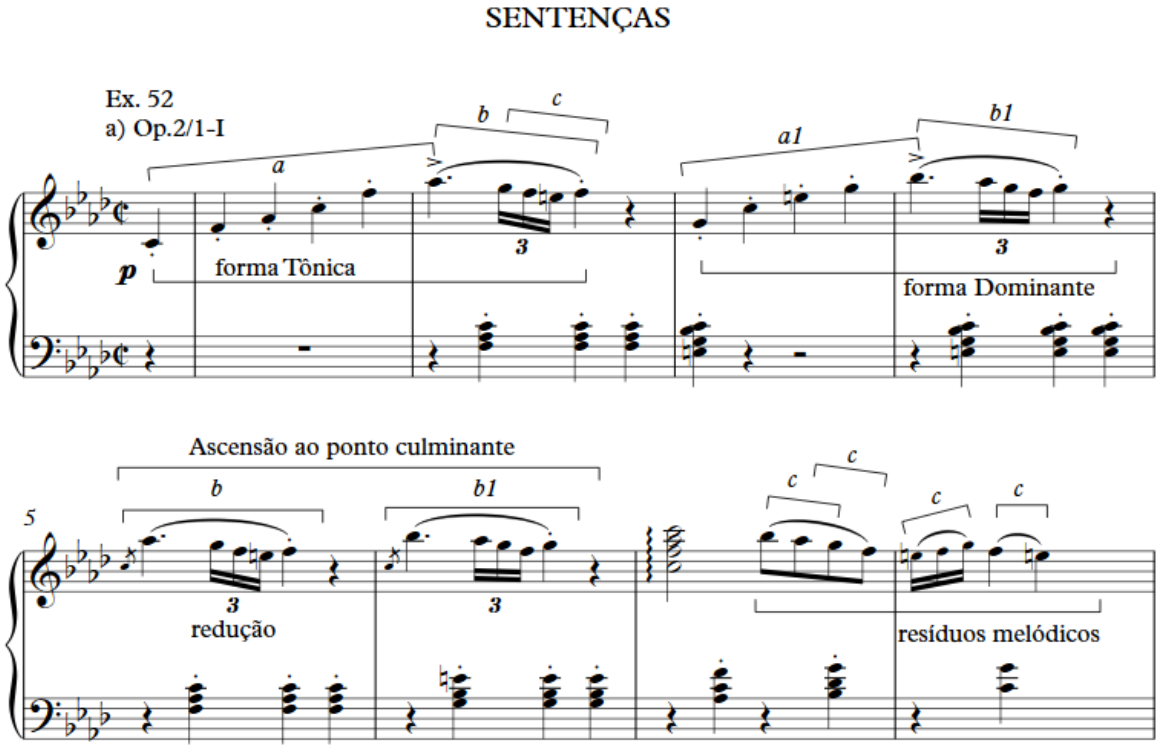

Fig. 3: L. v. Beethoven, *Sonata op. 2 nº1* – c.1-8 – Estrutura completa da sentença (SCHOENBERG, 1996: 89).

Neste momento, acreditamos que seja oportuno salientar em nossa breve análise complementar alguns outros parâmetros presentes no extrato da *Sonata op. 2 nº1* de Beethoven que talvez não tenham sido tão destacados na análise de Schoenberg.

Procedimento de aceleração harmônica. Na sentença inicial da *Sonata op. 2 n°1*, Beethoven utiliza um artifício que será reproduzido por ele em obras similares, a aceleração harmônica. Essencialmente, esse processo consiste em reduzir sucessivamente as distâncias entre as mudanças das funções harmônicas, de forma que o ritmo harmônico vá sofrendo diminuições e criando a sensação de urgência e direcionamento a um ponto, geralmente o compasso cadencial. No caso em questão, a alternância entre a I e a V é o único evento harmônico presente até o compasso 6, sendo a subdominante (II^6) poupada para a cadência (c.7 e 8). Os acordes da dominante estando invertidos colaboram, ainda, para a sensação de direcionamento (Tab. 2).

c. 1 - 2	c. 3 – 4	c. 5 - 6	c. 7 – 8
Proposta	Resposta	Sequência (liquidação[7])	Cadência
I	$V^{6/5}$	$I – V^{6+}$	$I^6 – II^6 – V$
			

Tab. 2: Aceleração harmônica nos primeiros compassos da *Sonata op. 2 n° 1* de L. v. Beethoven.

Espaço textural. O espaço textural (âmbito em que se distribuem as alturas) está coordenado com o processo de aceleração harmônica. Na proposta o espaço se amplia de uma simples altura (o Dó central) para duas oitavas e uma terça menor – 27 semitons (c.2), decresce subitamente na resposta se ampliando e, a partir daí, desde uma única altura (Sol3 – c.3) até duas oitavas e uma quinta diminuta (30 semitons), mantém-se constante em 27 semitons na sequência e comprime-se para 16 semitons na cadência (c.8). Uma questão importante não tematizada pelos autores citados e que é problematizada por nós na análise das interpretações selecionadas é se a quinta diminuta composta das vozes externas do compasso 4 que resolve na terça menor composta do compasso seguinte é compreendida como um ponto culminante local ou apenas parte de uma progressão que tem como objetivo a cadência.

As Figs. 4 e 5 mostram sob diferentes aspectos o trajeto do espaço textural.

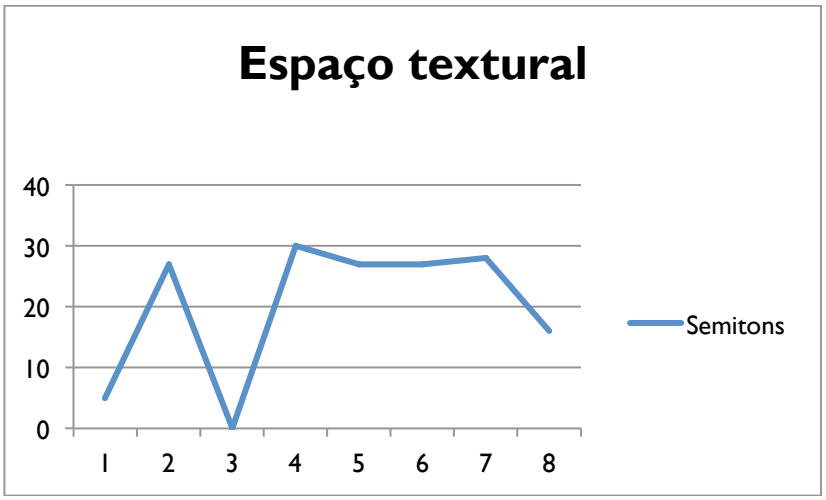

Fig. 4: Gráfico de semitons x compasso da sentença inicial da *Sonata op. 2 n° 1* de Beethoven.

De acordo como gráfico, podemos perceber que o espaço textural sofre dois processos de ampliação/contração, sendo que a amplitude mantém-se em seu quase máximo durante o auge do processo de aceleração harmônica, contraindo-se rapidamente do compasso 7 para o compasso 8 (peroração/cadência).

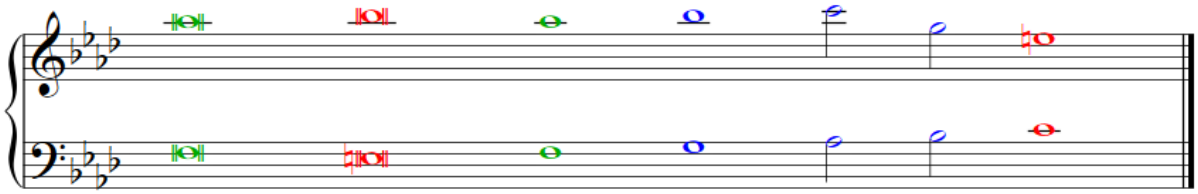

Fig. 5: Redução da sentença inicial da *Sonata op. 2 n°1* de Beethoven (c.1-8) às notas mais relevantes, definindo o espaço textural.

As cores na Fig. 5 atribuem valores qualitativos às alturas, sendo o vermelho – dissonância proeminente da dominante (explicitada com a sensível ou a sétima em voz externa) –, o verde – a resolução da dissonância ou o ponto de partida –, o azul – movimento direcional, sem destaque para dissonância ou consonância (por meio de acordes em inversão).

Ponto culminante. Neste extrato, o ponto culminante estrutural coincide com a seção áurea da sentença (2/3 do tamanho) e com o ponto culminante melódico (Dó5, altura mais aguda do extrato). Ele representa o ápice dos processos de ampliação (c.7) do espaço textural como do intervalo de segunda Lá♭-Si♭ (c.1-4) que, aqui, finalmente atinge o Dó. Paradoxalmente, ele está sustentado por uma harmonia consonante (I^6), pois o processo de aceleração ainda se encontra em curso. A dominante que a antecede comporta-se como um acorde de passagem, fortalecendo a sensação de chegada no compasso 7. Essa assincronia entre esses processos, além de demonstrar o total controle do compositor (motivo pelo qual ela é um modelo arquetípico de sentença) sobre o material, convocando-nos a uma audição em múltiplas camadas, propõe ao intérprete diversas opções de realização. Qual processo ele deverá destacar em sua leitura? O processo rítmico? O harmônico? Como realizar a diferenciação dos tempos no compasso *alla breve* proposto? Se eles serão hierarquizados, qual deverá prevalecer e por qual motivo? Haverá alguma outra alternativa? São estas questões que norteiam a nossa análise das gravações, sendo estes os elementos em que as nossas análises dos registros de áudio estão focadas. É a partir do modo como cada um dos intérpretes manipulou-os que poderemos verificar algumas hipóteses, como se há relações de dependência entre as escolhas que os intérpretes fazem sobre andamento, estratégias de manipulação agógica e dinâmica, e articulação.

Andamento. A edição Casella traz uma indicação metronômica precisa e seu valor é *mínima = 126*. A edição Sigmund Lebert, de caráter instrutivo, também tem uma indicação *mínima = 112*. Todas as outras apenas indicam *Allegro*. Vale ressaltar que, ao indicar a mínima como unidade de tempo, os editores destacam a organização binária e não quaternária dos tempos, reiterando o caráter de *alla breve*.

Por fim, vale mencionar que o conceito de sentença não é aceito nem empregado universalmente. A mera possibilidade de compreensão da mesma estrutura em questão neste trabalho enquanto um período ou mesmo uma frase, possibilidade absolutamente viável para os

intérpretes e suas interpretações aqui examinadas, por si só admite outras leituras do texto beethoveniano. Autores como Julio Bas e Esther Scliar não consideram estes compassos na perspectiva de uma sentença, e sim de um período construído por oposição/contraste. Contudo, nossa análise considera as duas possibilidades como verdadeiras, porém se atendo ao modelo da sentença como ponto de partida para as comparações necessárias entre as gravações. Ressaltamos que há parâmetros que independem destas opções, posto que, quaisquer que sejam as nomenclaturas adotadas, a localização do ponto culminante do extrato enquanto agrupamento de oito compassos não variará. Isso permite a compreensão de diversas estratégias interpretativas de construção deste ponto culminante por meio dos intérpretes e, ao contrário de invalidar as observações aqui presentes, se soma a elas, permitindo compreender essas estratégias sob diversas perspectivas. Em outras palavras, o próprio modelo da sentença enquanto paradigma interpretativo também foi investigado de forma indireta na discussão, visando avaliar se ele foi levado em consideração pelos intérpretes ou não.

Materiais

Consultamos dez edições distintas da *Sonata op. 2 nº 1* para piano de Beethoven e treze gravações que abrangem o intervalo de tempo da década de 1930 até 2000. O critério de escolha destas gravações levou em consideração a relevância dos artistas e sua disponibilidade. A propósito do conceito de relevância, selecionamos apenas intérpretes que registraram, em áudio, a integral das sonatas de Beethoven em gravadoras comerciais, sendo assim, referências interpretativas[7].

Entre as edições, poucas diferenças foram observadas nos primeiros oito compassos, escopo deste trabalho. As principais foram:

(a) A presença ou não do sinal de *stacatto* na anacruse que dá início à peça (questão já muito discutida em outros trabalhos científicos);

(b) A indicação do sinal de intensidade *p* e/ou da articulação *stacatto* nos acordes da mão esquerda a partir do c.2.1.2;

(c) A presença de indicações de *cresc/decresc* nas proximidades do ponto culminante (c.7.1), não obstante todas as edições indiquem *ff* para o c.7.1;

(d) O prolongamento ou não da ligadura a partir do c.7 até o final do extrato;

(e) A presença ou não do *quasi arpi* no c.7;

(f) A indicação metronômica (quando presente).

Algumas edições apresentavam dedilhado do editor, porém não levamos em consideração as diferenças por esta questão não estar problematizada neste trabalho.

A Tab. 3 ilustra as principais características de cada edição consultada.

[7] Reiteramos que a escolha não foi exaustiva.

	Ano	*Stacatto* primeira nota	Dinâmica *p* na esquerda	*Stacatto* na esquerda	Arpeja no c.7	Ligaduras e acentos	Dinâmicas distintas	Indicação metronômica
Artaria (primeira edição)	Vienna – 1796	Não	Sim	Não	*Accaciatura*	4 colcheias em c.7 e c.8 duas semínimas		*Allegro*
Royal Harmonic Institution	London – 1820	Não	Sim	Não	Não	4 colcheias em c.7 e c.8 duas semínimas / Falta Mi♮ em c.6		*Allegro*
Moschelles – August Cranz	Hamburg – 1821	Não	Não	Não	Não	4 colcheias em c.7 e c.8 duas semínimas		*Allegro*
Breitkopf und Härtel reprinted Kalmus (séc. XX – Schnabel)	Leipzig – 1862	Sim	Não	Não	Sim	4 colcheias em c.7 e c.8 duas semínimas	c. 8 p no ornamento	*Allegro*
Sigmund Lebert – Boston – Oliver Ditson	Sttutgart 1875 – Reprinted and Translated Boston 1876	Sim	Não	Sim	Sim	4 colcheias em c.7 e c.8 duas semínimas	*Cresc.* a partir do c. 5 e *poco rit.* no c. 7	Mínima = 112
Peters (Louis Köhler – Adolf Rudhardt)	Leipzig – 1910	Sim	Não	Sim	Sim	Ligadura de c.7 direto até c.8	Acentuação nas notas da melodia	*Allegro*
Ricordi (Casella)	Milan – 1919	Sim	Sim	Sim	Sim	4 colcheias em c.7 e c.8 duas semínimas	*Cresc.* no c.6 e *decresc.* no c.8	Mínima = 126
Universal (Schenker) reprinted Dover (1975)	Vienna – 1921	Não	Sim	Não	Sim	4 colcheias em c.7 e c.8 duas semínimas		*Allegro*
Peters (Max Pauer – Martinessen)	Leipzig – 1927	Não	Sim	Não	Sim	4 colcheias em c.7 e c.8 duas semínimas		*Allegro*
Henle (Urtext)	München – 1976	Não	Não	Não	Sim	4 colcheias em c.7 e c.8 duas semínimas		*Allegro*

Tab. 3: Edições utilizadas para a pesquisa.

A respeito das gravações, a Tab. 4 também ilustra seus detalhes.

Intérprete	Ano	Lançamento	Gravadora
Arrau	1963	1965	Phillips
Ashkenazy	1981	1989	Decca – Reino Unido
Backhaus	1958-	2006	Decca – Reino Unido
Barenboim	2005 – Live from Berlin concerts	2007 DVD/2012 como CD	Warner Classics – EUA
Brendel	1978	1994	O último pela Phillips relançado pela Decca
Goode	1993	1993	Nonesuch Records – EUA
Gould	1974	1974 (relançado em 1994, na Alemanha/Áustria)	CBS – Sony – EUA Sony – Alemanha-Holanda
Gulda	1953		Orfeu -2010 – Lançado pela Decca como 1950-1958 em 2005/ Brilliant Classics ciclo stereo released em 2007
Kempff	1959	1972	Dg imports
Pollini	2006	2014/2015 como ciclo completo após 40 anos de gravações	Deutsche Grammophon
Richter	Junho de 1976 – Tour na França	2004	Angel
Schiff	7 de Março de 2004 – Zurich	2016	ECM
Schnabel	1934	1977	World Record Club – Austrália

Tab. 4: Registros de áudio utilizados na pesquisa, em ordem alfabética.

A partir das matrizes originais, extraímos os trechos selecionados através do programa Audacity 2.0 e analisamo-los com o programa Sonic Visualizer 2.5 para obtermos quantificações, dados e gráficos sobre dinâmica, agógica e tempo. Os dados resultantes foram tabelados e apresentados em gráficos gerados pelo programa Excel.

Análises dos registros sonoros e discussão

Após extraídos no programa Audacity 2.0 os oito primeiros compassos do primeiro movimento da *Sonata op. 2 nº1* para piano de Beethoven das treze gravações selecionadas,

compassos esses equivalentes à estrutura da sentença – estrutura expositiva do tema –, passamos às análises dos dados resultantes.

Observamos aqui que os critérios para edição destas faixas e a contagem foram estabelecidos conforme as seguintes normas:

(a) Para ponto inicial, foi eliminado o silêncio que antecede a faixa, sendo o momento inicial do contador sincronizado com o início da onda visível na "interface" do programa. Dessa forma, a contagem em segundos e seus décimos correspondem ao tempo efetivo de execução em cada faixa;

(b) Para o corte final, convencionou-se o exato início da onda correspondente ao Sol1 no compasso 8.2.2, ponto esse representante do início da transição, esta já não mais de interesse para este trabalho.

Mesmo com a clara delimitação da área de edição, cujas fronteiras são nítidas, um problema ocorre. Como o extrato termina com uma *fermata* no compasso 8.2 (logo, suspensão arbitrária e a critério do interprete) que é precedida por uma nota de resolução em que algumas edições (e a maior parte das interpretações aqui examinadas) sugerem como *ritenuto* ou *rallentando*, poderíamos, para efeito de cálculo do tempo médio, ter uma distorção dos resultados, uma vez que esta suspensão do tempo varia demais para que se defina um denominador na fração da equação que resultará no tempo médio.

Assim sendo, optamos por secionar o cálculo (o que nos ajuda a perceber as estratégias de manipulação agógica por parte dos intérpretes) de acordo com a estrutura da sentença correspondente. Em outras palavras, calculamos o tempo médio dos compassos 1 a 4 (correspondentes à proposta e resposta sucessivamente), do compasso 5 (correspondente ao primeiro processo de liquidação – o modelo), do compasso 6 (correspondente à reprodução), do compasso 1 até o compasso 7.1, onde se dá o ponto culminante (Dó4 – que inicia a peroração, a estrutura cadencial e representa o ponto culminante), e, por fim, deste ponto culminante (7.1) até a articulação do Mi4 – último ataque do extrato, sendo que a duração deste Mi4, frequentemente nas interpretações selecionadas, se confunde tanto com a *fermata* como é imbuído de uma certa liberdade, posto que é nota de resolução simultaneamente a ser o fim de um possível rallentando, como veremos adiante.

Esses dados estão apresentados na Tab. 5 com o tempo em segundos e milissegundos de acordo com o que se visualizou ao transportar o extrato para o programa Sonic Visualizer 2.5, este mais preciso em suas medições, pois permite a visualização do exato tempo de um evento a partir do simples posicionamento do cursor, como mostram as Figs. 6 e 7. O critério de posicionamento em cada medição foi o de prosseguir com o cursor (no Sonic Visualizer 2.5) até o primeiro vestígio do som (altura) ao qual se quis medir. Ainda que esta medição não seja absolutamente precisa, sua margem de erro encontra-se abaixo dos 15%, posto que dentro desta faixa fica muito evidente a presença auditiva ou não do som até o qual se realizou a medição. É dentro dessa margem de erro que trabalhamos nossas leituras dos dados.

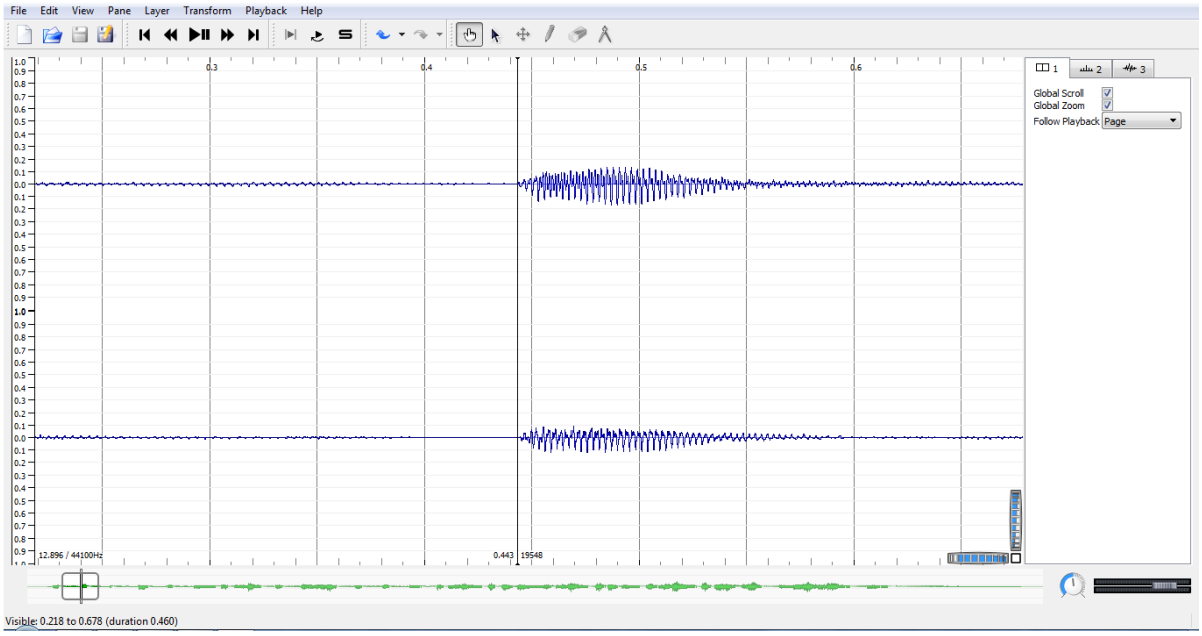

Fig. 6: Interface do Sonic Visualizer 2.5 com detalhe para o cursor e o gráfico da onda referente ao extrato do registro de Glenn Gould.

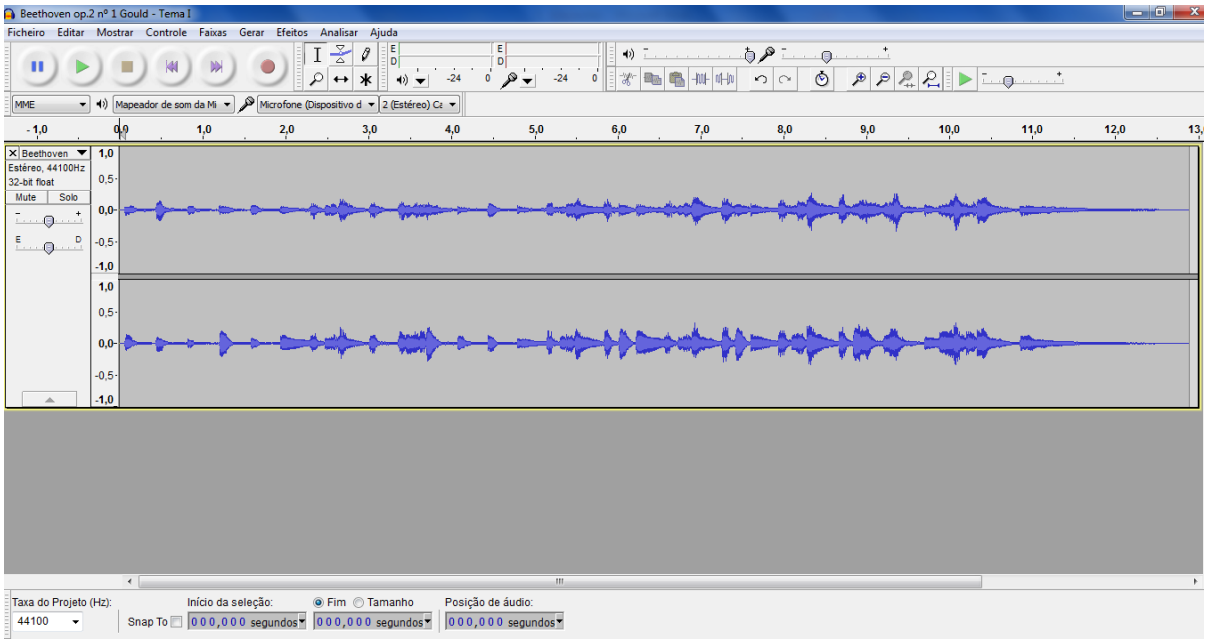

Fig. 7: Interface do Audacity 2.0 com detalhe para o gráfico da onda referente ao extrato do registro de Glenn Gould.

Intérprete	Até o c.5	Do c.5 ao c.6	Até o c.7 (Dó^4)	Até o c.8.1.2 (ataque ao Mi^4)	c.8.2 (Início da pausa em *fermata*)	Do início até c.8.2.2 (duração total do extrato)
Schnabel	3,94s	0,96s	5,84s	8,62s	8,14s	9,09s
Gulda	4,22s	0,76s	6,38s	8,46s	8,98s	9,73s
Backhaus	5,45s	1,25s	8,64s	10,29s	10,44s	11,55s
Kempff	5,14s	1,14s	7,41s	9,73s	10,53s	11,04s
Arrau	4,30s	0,79s	6,42s	8,42s	8,80s	9,66s
Gould	6,20s	1,36s	8,93s	10,78s	12,45s	12,83s
Richter	4,80s	1,07s	6,97s	8,85s	10,11s	11,07s
Brendel	4,90s	1,13s	7,12s	9,51s	10,28s	11,76s
Ashkenazy	4,43s	1,02s	6,52s	8,41s	8,91s	9,73s
Goode	4,74s	1,04s	6,88s	9,00s	9,68s	11,42s
Schiff	4,28s	0,92s	6,20s	8,90s	9,87s	10,52s
Barenboim	4,08s	1,03s	6,39s	8,94s	9,85s	10,62s
Pollini	4,46s	0,99s	6,49s	8,71s	9,40s	10,20s

Tab. 5: Minutagem dos extratos ordenados por ordem cronológica das gravações e com o tempo medido até a segunda casa decimal, conforme configuração do programa.

Estratégias de dinâmica

As estratégias de abordagem dinâmica do extrato revelam uma variedade de possibilidades. São elas: o *crescendo* contínuo – que determinaremos como homogêneo; dois arcos dinâmicos que correspondem a dois *crescendo*/*decrescendo* claramente perceptíveis, um do c.1 até o c.5 e outro do c.5 até o final; a realização de um plano sonoro diferenciado dos primeiros quatro compassos para os últimos quatro, que denominaremos como degrau, e a quase não alteração da dinâmica, caso único do pianista Glenn Gould. Pollini e Goode ainda são bastante generosos nas inflexões dinâmicas das estruturas, o que denominamos como bem pronunciado. A Tab. 6 ilustra cada uma das estratégias: Dois arcos – degrau-homogêneo – sem dinâmica e generoso.

Intérprete	Estratégia de dinâmica
Schnabel	Homogêneo
Gulda	Degrau
Backhaus	Homogêneo
Arrau	Homogêneo
Kempff	Homogêneo
Gould	Quase sem alteração de dinâmica

Tab. 6: Estratégias de dinâmica empregadas pelos intérpretes ordenadas decrescentemente pela cronologia dos registros.

Intérprete	Estratégia de dinâmica
Richter	Dois arcos
Brendel	Homogêneo
Ashkenazy	Sutil degrau
Goode	Degrau – dinâmica bem pronunciada
Schiff	Homogêneo
Barenboim	Homogêneo
Pollini	Degrau – dinâmica bem pronunciada

Tab. 6 (cont.): Estratégias de dinâmica empregadas pelos intérpretes ordenadas decrescentemente pela cronologia dos registros.

A estratégia de crescer homogeneamente é a mais utilizada (sete casos), seguida do degrau (quatro casos). Richter manipula a dinâmica realçando a estrutura interna da sentença, demonstrando-a através de dois arcos, e Glenn Gould praticamente ignora o aspecto dinâmico.

Recursos de articulação e pedal

As diferentes edições permitem diferentes interpretações em relação ao uso do pedal e à própria articulação. Certamente, pelo nível profissional dos artistas com o qual estamos lidando neste trabalho, as interpretações são uma síntese das diversas informações contidas nestas edições (assim como em outras não citadas), quiçá no manuscrito original. Explanações detalhadas sobre essas questões que estão além do escopo deste trabalho são providas nos prefácios de algumas edições, em particular na edição Henle, de modo geral a reconhecida como uma das mais confiáveis. O que nos interessa é verificar qual ou quais relações de interação e escolha de uma determinada articulação ocorrem nas gravações selecionadas.

Selecionamos, então, duas questões essenciais que diferem em algumas edições:

O uso do *stacatto* na primeira nota e o uso do *stacatto* na mão esquerda, situações essas conflitantes nas edições desta sonata. Evidentemente, o uso do pedal está intimamente associado com este problema, e buscamos aqui indicar em quais as gravações o uso do pedal se faz claramente pronunciado pelo intérprete.

Apenas duas gravações não usam o *stacatto* na primeira nota: a de Alfred Brendel, que cria um efeito quase ligado, e de Richard Goode, que efetivamente liga a anacruse à primeira nota do c.1. Quanto ao uso do *stacatto* da mão esquerda (de forma clara e pronunciada), apenas Brendel (de forma ambígua), Gould e Backhaus o utilizam. Contudo, gravações como a de Kempff, pelo uso do pedal, unem alguns acordes, gerando articulações secundárias não presentes no texto, mas de interessante impacto sonoro.

O pedal é utilizado de forma perceptível pela maior parte dos intérpretes, sendo apenas desprezado por Gould e, aparentemente, também por Gulda.

Estratégias de manipulação agógica

A Tab. 7 ilustra as diferenças de andamento em cada gravação, novamente ordenadas cronologicamente:

Intérprete	c.1 ao c.5	c.5	c.6
Schnabel	129	125	128
Gulda	118	160	92
Backhaus	93	96	62
Kempff	99	105	106
Arrau	119	152	105
Gould	82	88	88
Richter	106	112	109
Brendel	104	106	110
Ashkenazy	115	118	113
Goode	108	116	109
Schiff	120	130	120
Barenboim	125	116	94
Pollini	114	121	116

Tab. 7: Tabela de andamentos verificados nos registros em ordem cronológica decrescente. Em verde, as estratégias de manutenção do tempo; em laranja, as de aceleração e, em amarelo, as de redução. Na quarta coluna da esquerda para a direita, destacados em vermelho os andamentos finais inferiores aos iniciais.

Duas situações chamam bastante a atenção. A primeira diz respeito ao considerável decréscimo de andamento entre o c.5 e c.6 nas gravações de Gulda, Arrau e Barenboim. Esse decréscimo desproporcional ao efeito sonoro observado nas gravações se deve ao destaque dado por estes pianistas ao *quasi arpi* que inicia o compasso 7. Como nossa medição teve como parâmetro o primeiro vestígio na faixa da altura correspondente ao Dó4, logo a nota final do ornamento, a dilatação do tempo foi a principal responsável por esta discrepância.

A segunda denota três tipos de estratégias distintas entre os intérpretes de manipulação do tempo. Na primeira estratégia, o tempo no compasso 5 é *affretando,* de forma a destacar o sentido de direcionalidade da sentença. Os tempos variam desde sutilmente mais rápidos (menos de 10%) até pronunciadamente mais rápidos. São oito os pianistas que utilizam esta estratégia e suas porcentagens estão discriminadas na Tab. 8 em ordem decrescente da esquerda para a direita:

Gulda	Arrau	Schiff	Gould	Goode	Kempff	Richter	Pollini
36%	28%	8%	7%	7%	6%	6%	6%

Tab. 8: Porcentagens de manipulação do tempo c.5.

A estratégia contrária, a segunda, é utilizada exclusivamente por Barenboim, que, ao invés de acelerar o tempo, o diminui, como se tomando um impulso para o ponto culminante no c.7. Seu decréscimo de tempo médio entre os compassos 1 a 4 e 5 é de (-8%). É notável que Barenboim também pronuncia claramente o *ritenuto* após o ponto culminante, tendo, entre os pianistas analisados, uma das maiores taxas de redução de andamento.

A terceira estratégia, utilizada pelos quatro pianistas restantes, consiste em não realizar alterações significativas de tempo, mantendo a pulsação constante. São eles:

Schnabel	Backhaus	Brendel	Ashkenazy
3%	3%	2%	3%

Tab. 9: Porcentagens de manipulação do tempo c.5.

No que diz respeito ao *ritenuto* final, do ponto culminante (Dó4 – c.7) até o c.8.2, última altura do extrato, temos na Tab. 10 as taxas de redução/desaceleração:

Intérprete	Duração do *ritenuto*	Tempo médio do *ritenuto*	Taxa de desaceleração
Schnabel	2,78s	Mínima = 54	-57%
Schiff	2,70s	Mínima = 56	-57%
Gulda	2,08s	Mínima = 72	-55%
Arrau	2,00s	Mínima = 75	-51%
Barenboim	2,55s	Mínima = 59	-49%
Pollini	2,22s	Mínima = 68	-44%
Brendel	2,39s	Mínima = 63	-41%
Goode	2,12s	Mínima = 71	-39%
Kempff	2,32s	Mínima = 65	-38%
Ashkenazy	1,89s	Mínima = 79	-33%
Richter	1,88s	Mínima = 80	-29%
Gould	1,85s	Mínima = 81	-8%
Backhaus	1,65s	Mínima = 93	-3%

Tab. 10: Taxas de aceleração e redução do andamento.

Os dados nos levam a concluir que todos, exceto Glenn Gould e Wilhelm Backhaus, realizam algum tipo pronunciado de *ritenuto* nos compassos finais. O cálculo foi realizado tendo em conta a duração desde o ataque do ponto culminante (Dó4 em c.7.1) até o c.8.1.2 (o Mi4, resolução da apojatura Fá4). As taxas descritas eventualmente podem não ser claramente perceptíveis na audição dos extratos, porém são verificáveis, principalmente se levarmos em consideração que a maioria dos intérpretes já executa o Fá4 do c.8.2.1 quase na duração de uma mínima, destacando seu caráter suspensivo de apojatura de 4º da tríade de Dó maior (V^7 de Fá menor).

Estratégia 1							
Gulda	Arrau	Schiff	Gould	Goode	Kempff	Richter	Pollini
36%	28%	8%	7%	7%	6%	6%	6%
-55%	-51%	-57%	-8%	-39%	-38%	-29%	-44%
Estratégia 2							
Barenboim							
-8%							
-49%							
Estratégia 3							
Schnabel		Backhaus		Brendel		Ashkenazy	
3%		3%		2%		3%	
-57%		-3%		-41%		-33%	

Tab. 11: Porcentagens de desaceleração nos c.7 e 8.

A estratégia de aceleração pode ser combinada com um maior ou menor *ritenuto*, gerando uma grande diversidade de soluções. Evidentemente, elas estão combinadas com as manipulações de articulação e dinâmica, o que será investigado a seguir.

Porém, isoladamente, é notável que Gulda e Arrau sejam os que mais oferecem variações em porcentagens, acelerando e desacelerando de forma generosa. Schnabel tem uma das maiores taxas de desaceleração, contudo, sua aceleração não ultrapassa os 3%. Todavia, na gravação de Schnabel, o que percebemos de efetivo neste processo é especificamente a quase redução pela metade do tempo não em um processo tão claramente progressivo, e sim nas duas últimas notas do extrato, diferentemente de Brendel, que o demonstra de forma bastante pronunciada.

Estratégia agógica x dinâmica

Para a estratégia 1 de agógica, temos as seguintes correspondências de dinâmica, a porcentagem corresponde à aceleração nos c.5 e 6:

Gulda	Arrau	Schiff	Gould	Goode	Kempff	Richter	Pollini
36%	28%	8%	7%	7%	6%	6%	6%
Degrau	Homogêneo	Homogêneo	Sem alteração	Degrau – dinâmica pronunciada	Homogêneo	2 arcos	Degrau – dinâmica pronunciada

Tab. 12: Comparação agógica x dinâmica.

Para a estratégia 2 de agógica, temos a seguinte correspondência de dinâmica:

Barenboim
-8%
homogêneo

Tab. 13: Comparação agógica x dinâmica.

E para a estratégia 3 de agógica, temos a seguinte correspondência de dinâmica:

Schnabel	Backhaus	Brendel	Ashkenazy
3%	3%	2%	3%
Homogêneo	Homogêneo	Homogêneo	Sutil degrau

Tab. 14: Comparação agógica x dinâmica.

É notável que todos os três pianistas que adotaram a estratégia 3 de agógica tenham optado por uma dinâmica homogênea, aliados a Ashkenazy, que apenas sutilmente manipula este parâmetro. Por outro lado, o degrau, ou seja, o destaque da estrutura seccionando-a através de diferentes platôs de dinâmica, pareceu mais apropriado para os intérpretes que decidiram também ressaltar a forma através da agógica especificamente "*accelerando*" (estratégia 1), posto que a estratégia 2 mantém o "*crescendo*" homogêneo (Barenboim).

Estratégia tempo x dinâmica

Ao cruzar os resultados de estratégia dinâmica com o tempo médio inicial, constatamos que o emprego da estratégia de degrau e dois arcos, estratégias que destacam a estrutura formal da sentença, ocorrem nas gravações onde os pianistas elegeram um tempo médio intermediário. Considerando-se que a gravação mais antiga corresponde à mais rápida (Schnabel) e que esta era uma gravação referencial, podemos perceber uma opção por um tempo mais moderado por parte de alguns intérpretes, de forma que as manipulações se tornem mais evidentes e perceptíveis.

Intérprete	Tempo médio inicial	Estratégia de dinâmica
Schnabel	129	Homogêneo
Barenboim	125	Homogêneo
Schiff	120	Homogêneo
Arrau	119	Homogêneo
Gulda	118	Degrau
Ashkenazy	115	Sutil degrau
Pollini	114	Degrau – pronunciada
Goode	108	Degrau – pronunciada
Richter	106	2 arcos
Brendel	104	Homogêneo
Kempff	99	Homogêneo
Backhaus	93	Homogêneo
Gould	82	Sem alteração

Tab. 15: Comparação tempo x dinâmica.

Taxa de desaceleração x dinâmica

Ao compararmos a taxa de desaceleração, indexando a tabela por ela com a estratégia de dinâmica e o tempo médio inicial, observamos a tendência da desaceleração (seja por uso do *ritenuto* ou ênfase no *quasi arpi* do ponto culminante (c.7.1) corresponder ao tempo médio inicial em relação direta – quanto maior o tempo, maior tende a ser proporcionalmente a desaceleração. As estratégias de dinâmica, neste caso variam muito, sugerindo uma certa independência entre estes parâmetros.

Intérprete	Taxa de desaceleração	Estratégia dinâmica	Tempo médio
Schnabel	-57%	Homogêneo	129
Schiff	-57%	Homogêneo	120
Gulda	-55%	Degrau	118
Arrau	-51%	Homogêneo	119
Barenboim	-49%	Homogêneo	125
Pollini	-44%	Degrau - pronunciada	114
Brendel	-41%	Homogêneo	104

Tab. 16: Comparação desaceleração x dinâmica.

Intérprete	Taxa de desaceleração	Estratégia dinâmica	Tempo médio
Goode	-39%	Degrau - pronunciada	108
Kempff	-38%	Homogêneo	99
Ashkenazy	-33%	Sutil degrau	115
Richter	-29%	2 arcos	106
Gould	-8%	Sem alteração	82
Backhaus	-3%	Homogêneo	93

Tab. 16 (cont.): Comparação desaceleração x dinâmica.

Estratégias de tempo médio x desaceleração x dinâmica e agógica

Ao compararmos estas estratégias, novamente indexando a desaceleração, percebemos que tampouco há relação aparente entre a desaceleração e a estratégia de agógica, novamente sugerindo a independência entre estes fatores.

Intérprete	Taxa de desaceleração	Estratégia dinâmica	Tempo médio inicial	Estratégia de agógica
Schnabel	-57%	Homogêneo	129	3
Schiff	-57%	Homogêneo	120	1
Gulda	-55%	Degrau	118	1
Arrau	-51%	Homogêneo	119	1
Barenboim	-49%	Homogêneo	125	2
Pollini	-44%	Degrau - pronunciada	114	1
Brendel	-41%	Homogêneo	104	3
Goode	-39%	Degrau - pronunciada	108	1
Kempff	-38%	Homogêneo	99	1
Ashkenazy	-33%	Sutil degrau	115	3
Richter	-29%	Dois arcos	106	1
Gould	-8%	Sem alteração	82	1
Backhaus	-3%	Homogêneo	93	3

Tab. 17: Comparação desaceleração x estratégia agógica.

Andamentos por década

Os registros selecionados são das seguintes datas:

1934	1953	1958	1959	1963	1974	1976	1978	1981	1993	2004	2005	2006
Schnabel	Gulda	Backhaus	Kempff	Arrau	Gould	Richter	Brendel	Ashkenazy	Goode	Schiff	Barenboim	Pollini

Tab. 18: Datas dos registros utilizados.

Em relação às gravações escolhidas, observamos uma tendência de redução do andamento até a década de 1980. Vale observar que a gravação de tempo inicial mais lento de todas e que destoa do resto da média (Glenn Gould) está inclusa na década de 1970, influenciando esse fator. As gravações das décadas de 1990/2000 tendem a eleger um tempo mais rápido.

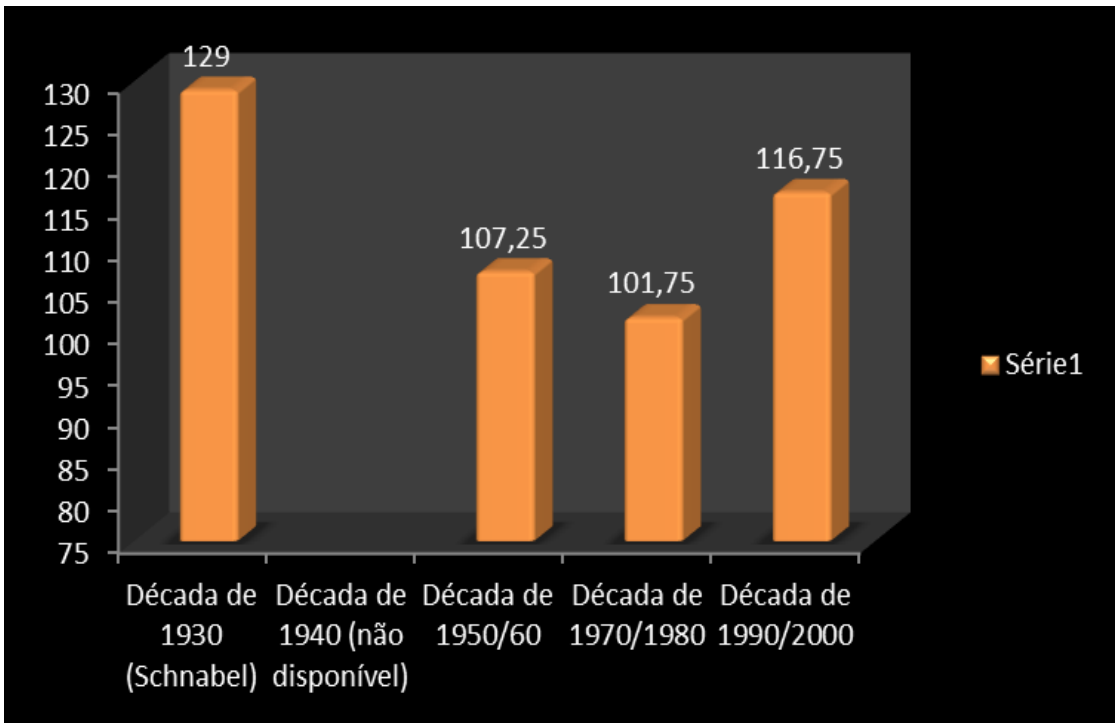

Fig. 8: Gráfico de andamentos por década.

A Tab. 19 a seguir sintetiza as principais características dos registros analisados.

Intérprete	Primeira nota em *stacatto*	*Stacatto* na esquerda	Pedal	Dinâmica	*Rallentando* nos c. 7-8	Realização do arpejo	Acentuações em c.5 e 6 ou outros
Schnabel	Sim	Não	Só no c.7	Arco	Duas últimas notas		São claros os *portamenti* para o 1° tempo
Gulda	Sim	Não	Não	Grande degrau + *f* em c. 5	Pouco		Os acentos em c.5 e 6 obrigam o degrau da dinâmica
Backhaus	Sim	Sim, mas nos 3° e 4° tempos (acordes) o primeiro acorde é ligado ao segundo	Sim	Moderado, mas começa a crescer em c.5	Muito pouco, só as duas últimas notas		Leve acento em c.5 mais que em c.6
Kempff	Sim	Nos 3° e 4° tempos (acordes) o primeiro acorde é ligado ao segundo	Sim	*Crescendo* homogêneo	Pronunciado		
Arrau	Sim, mas pouco pronunciado	Não	Sim	*Crescendo* homogêneo	Pouco, só as duas últimas notas	Ligeiramente destacado	
Gould	Sim	Sim	Quase nenhum	Sem muita variação de dinâmica	Pouco, só as duas últimas notas	Desprezado	Arpeja acordes antes c.3 e c.7, faz os *portamenti* antes do primeiro tempo do compasso destacando-o (quase *stacatto*) (c.6 e 7)
Richter	Sim	Não	Proeminente	Muito discretamente dois arcos c.1-4 e depois c.5-8	Pouco, só as duas últimas notas	Normal	Na fronteira entre acento e *crescendo*
Brendel	Quase ligado	Quase	Moderado	*Crescendo* desde o início	Pronunciado	Normal	Na fronteira entre acento e *crescendo*
Ashkenazy	Sim	Não	Moderado	*Crescendo* desde o início, com pequeno degrau em c.5	Pouco, apenas no arpejo, nem muito nas duas últimas notas	Normal	Normal
Goode	Não – ele liga.	Não	Moderado	Degrau em c.5 dinâmica generosa	Duas últimas notas bastante	Normal	Acentua c.5 e 6
Schiff	Não	Não	Sim	Discreto *crescendo* contínuo e homogêneo	Bastante	Destaca	Mesma qualidade sonora para c. 5 e 6 do resto – não acentua
Barenboim	Sim	Não	Sim	Contínuo *crescendo*	Muito	Destaca	Destaca acentos em c.5 e c.6
Pollini	Sim	Não	Bastante (c.2 menos)	Degrau em c.5 – generoso na dinâmica	Pouco	Normal	Diferencia os acentos nas notas de c.5 e 6 do resto

Tab. 19: Características principais de cada registro.

Não obstante prevaleça uma independência entre os diferentes parâmetros aqui examinados, algumas relações são notáveis. As estratégias (ao menos em relação aos parâmetros que consideramos) permitem um quase sem número de não só diferentes graduações dentro dos parâmetros, mas, sobretudo, diferentes paradigmas de manipulação dos mesmos. O caso de Barenboim é notável, pois ele cria uma relação paradoxal entre sua agógica e a estrutura, no sentido de negar um processo de aceleração através de uma redução do tempo. Isso representa uma perspectiva interpretativa de que a chegada ao ponto culminante é mais relevante para ele do que a estrutura, não obstante sua decisão interpretativa destaque (novamente de forma paradoxal) exatamente essa mesma estrutura.

Outras estratégias consistem em realçar o sentido geral da sentença e sua sensação de urgência e direcionalidade, apenas cedendo no tempo nas derradeiras notas e construindo um crescendo uniforme ou mesmo sutilmente planificado (Ashkenazy).

Contudo, as relações entre a estratégia de dinâmica empregada e a escolha do tempo médio inicial parecem estar significativamente conectadas, pois tempos muito rápidos ou muito lentos aparentam ser menos apropriados para demonstração da estrutura através de estratégias mais sofisticadas (Richter).

O mesmo se dá com as estratégias de desaceleração – em outras palavras, como se realiza *o ritenuto*. Também essa ação parece se articular com a escolha do tempo inicial (logo, também indiretamente com a estratégia agógica). Porém, se os extremos são delimitadores da estratégia agógica, para a desaceleração, a relação é linear. Quanto mais rápido o tempo inicial, mais verificou-se a tendência de se optar por uma taxa maior de desaceleração, seja por uma desaceleração sistemática a partir do c.7, seja por um "freio" ocasionado por um destaque do *quasi arpi* (nem sempre presente em todas as edições) no ponto culminante.

Uma constante é evidenciada após a análise dos registros. Todas as estratégias visam, em um grau maior ou menor, de uma forma ou de outra, ou, manipulando um parâmetro ou outro, o destaque do ponto culminante. Independentemente das diversas leituras da estrutura pelos artistas, todos, sem exceção, desenvolveram estratégias para atingir, destacar e/ou valorizar ao máximo (dentro de cada estilo pessoal) o ponto culminante da sentença no c.7.1. Nesta perspectiva, ações aparentemente contraditórias, como acelerar ou retardar, podem ambas ser de grande efeito para se atingir este objetivo, assim como promover ondas de dinâmica também demonstrou-se uma estratégia possível e válida. Destarte, a única regra geral efetivamente válida após as análises é inferida do comum acordo nesse diálogo entre os treze artistas. O sentido mais geral da estrutura – seu ponto culminante.

Conclusões

O objetivo deste trabalho obviamente não contempla estabelecer um valor ou uma hierarquia entre as interpretações. Partimos do princípio de que todos os registros selecionados e examinados por nós são representativos do pensamento dos treze grandes artistas. Alguns são considerados (o que também varia de geração para geração) intérpretes icônicos de Beethoven, outros do período clássico em geral, outros são reconhecidos pela sua originalidade e busca por caminhos interpretativos pouco ou não convencionais. Todavia, a realização destes e o desvelamento e elucidação de seus processos através da análise controlada por parâmetros

selecionados de suas interpretações nos permitem vislumbrar diversas soluções para o mesmo problema.

Desse modo, a articulação das performances (registros) investigadas com o modelo schoenberguiano de sentença – modelo esse empregado como conceito analítico para o exame do extrato do objeto deste trabalho – pode se dar de formas distintas e mesmo antagônicas. Contudo, pode-se apontar um denominador comum entre as interpretações que, indubitavelmente, foi o direcionamento para o ponto culminante da estrutura, questão que, em si, é ressaltada na estruturação teórica que Schoenberg desenvolve, particularmente quando aponta o local da sentença onde este ponto deveria idealmente ocorrer.

Importa conhecer estas soluções de forma a compreender a vasta gama de possibilidades interpretativas e investigar sua relação com o texto. Analisamos como as leituras de cada artista em diferentes épocas e de diferentes gerações compreenderam o texto, o que e como valorizaram a estrutura ou os detalhes superficiais, as relações e escolhas de tempo e de inflexões. E, de fato, todas elas indicaram que o que se pode concluir como regra geral é a construção de condições de destaque do ponto culminante mediante a manipulação dos parâmetros musicais mais imediatamente perceptíveis.

Foi neste contexto que buscamos contribuir para o ensino da performance fornecendo dados objetivos nos quais se possam embasar decisões mais conscientes e menos obscuras sobre os textos musicais.

Referências

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonata para piano em Fá menor op. 2 nº 1*. Vienna: Artaria, 1796. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.2_No.1_(Beethoven,_Ludwig_van)>. Acesso em: 20 jun. 2017.

_____. *Sonata para piano em Fá menor op. 2 nº 1*. Londres: Royal Harmonic Institution, 1820. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.2_No.1_(Beethoven,_Ludwig_van)>. Acesso em: 20 jun. 2017.

_____. *Sonata para piano em Fá menor op. 2 nº 1*. Ignaz Moscheles/August Cranz (editores) Hamburg: [s.n.], 1821. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.2_No.1_(Beethoven,_Ludwig_van)>. Acesso em: 20 jun. 2017.

_____. *Sonata para piano em Fá menor op. 2 nº 1*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Reprinted by Kalmus, Leipzig 1862. Reeditada em data desconhecida por Arthur Schnabel. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.2_No.1_(Beethoven,_Ludwig_van)>. Acesso em: 20 jun. 2017.

_____. *Sonata para piano em Fá menor op. 2 nº 1*. Stuttgart: Sigmund Lebert, 1875. Reeditada em Boston, Oliver Ditson, 1876. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.2_No.1_(Beethoven,_Ludwig_van)>. Acesso em: 20 jun. 2017.

_____. *Sonata para piano em Fá menor op. 2 nº 1*. Ed. Louis Köhler – Adolf Ruthardt. Leipzig: Peters, 1910. Disponível em:

<http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.2_No.1_(Beethoven,_Ludwig_van)>. Acesso em: 20 jun. 2017.

_____. *Sonata para piano em Fá menor op. 2 nº 1*. Alfredo Casella (editor). Milão: Ricordi, 1919. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.2_No.1_(Beethoven,_Ludwig_van)>. Acesso em: 20 jun. 2017.

_____. *Sonata para piano em Fá menor op. 2 nº 1*. Heinrich Schenker (editor). Vienna: Universal, 1921. Reeditada por New York Dover, 1975. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.2_No.1_(Beethoven,_Ludwig_van)>. Acesso em: 20 jun. 2017.

_____. *Sonata para piano em Fá menor op. 2 nº 1*. Max Pauer (editor). Leipzig: Peters, 1927. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.2_No.1_(Beethoven,_Ludwig_van)>. Acesso em: 20 jun. 2017.

_____. *Sonata para piano em Fá menor op. 2 nº 1*. Ed. "Urtext". Munique: Henle, 1976. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1,_Op.2_No.1_(Beethoven,_Ludwig_van)>. Acesso em: 20 jun. 2017.

CAPLIN, William E. *Classical Form:* A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998.

CARPENA, Lúcia Becker et al. Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos *Affecten* (Johann Mathesson, 1713). Tradução e breve introdução. *Revista Música*, v. 13, n. 1, p. 219-241, ago. 2012.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 2. ed. Tradução: Eduardo Seicman. Edusp, 1996.

Mirna Azevedo Costa é Bacharel em Piano pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG – classe da professora Celina Szrvinsk), Especialista em Pedagogia do Piano pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM/CEU-RJ), Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), e Doutoranda em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Participou de diversos concursos de piano, sendo laureada em vários deles, como: Concurso Jovem Músico BDMG (Belo Horizonte/MG), VI e VII Concurso Nacional de Piano de Governador Valadares (Governador Valadares/MG), Concurso Nacional de Piano Nilda Freitas (Rio de Janeiro/RJ) e I Concurso Nacional de Piano de Vitória da Conquista (Vitória da Conquista/BA). Frequentou cursos e *master-classes* com os professores Luiz Henrique Senise, Yara Bernet, Ney Fialkov, Michael Hude, Heitor Alimonda, Eduardo Hubert, Lúcia Barrenechea e Miriam Grossman. Atualmente é professora do Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES, onde ministra as disciplinas de Teclado, Prática de Ensino de Teclado e Piano para os cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música. mirna.azevedocosta@gmail.com

Ernesto Hartmann é Professor Associado do Departamento de Teoria da Arte e Música da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná (UFPR). É Bacharel em Música (Piano, UFRJ/1993), Mestre em Música – Práticas Interpretativas (UFRJ/2001) e Doutor em Música – Linguagem e Estruturação Musical (UNIRIO/2010). Realizou estágio Pós-Doutoral no PPG-Música da UFPR sob a orientação do Dr. Norton Dudeque. Também faz parte da sua formação cursos de Regência com o Maestro Alceu Bochino na EMVL/RJ, além de *master-classes* de performance, entre outros importantes nomes, com os professores: Sônia Maria Vieira, Colbert Hilgenberg, Luís Carlos de Moura Castro, Homero Magalhães, Luís Medalha, Luís Senise, Glória Maria da Fonseca, Myriam Grosman, Caio Pagano, Ondine Mello, Frederick Moyer (USA), Fani Solter (Alemanha), Mario Papadopoulos (Inglaterra), Domenique Merlet (França), Mikhail Rudy (Rússia), Ruth Laredo (EUA) e Miguel Proença. Desenvolve pesquisa nas áreas de Linguagem e Estruturação Musical, investigando as relações entre Música, Linguagem e Narrativas, com ênfase no uso da Hermenêutica Musical e na área de Pedagogia da Performance. ernesto.hartmann@ufes.br