

Interpretação e idiomatismo: o segundo movimento da Sonata op. 110 de Beethoven – Allegro Molto

Erika Maria Ribeiro¹

UNIRIO/PPGM - DOUTORADO

SIMPOM: *Teoria e prática da interpretação*

erikaribeirobr@gmail.com

Resumo: Este trabalho pretende, através do estudo de caso de um movimento característico de uma peça de L. v. Beethoven, realizar uma análise de alguns dos principais aspectos que fundamentam a interpretação de obras do período clássico/pré-romântico dentro do campo das práticas interpretativas, tais como: articulação, fraseado, dinâmica, tempo, ritmo, uso do pedal, etc. O segundo movimento da Sonata op. 110 – *Allegro Molto* é uma peça representativa de Beethoven que utiliza aspectos formais e estilísticos característicos, na qual o compositor lança mão tanto de elementos tradicionais de estruturação musical, como de novas possibilidades de expansão idiomática. Com base em revisão bibliográfica do material que foi escrito a respeito da obra em questão, busca-se fundamentar estilística- e historicamente uma proposta de execução que permita auxiliar intérpretes a se aproximarem da intenção do compositor, conferindo maior autenticidade às características de estilo da linguagem musical de seu tempo.

Palavras-chave: Beethoven; Piano; Sonata op. 110.

Interpretation and Idiomatism: the Second Movement of Beethoven's op. 110 Sonata – Allegro Molto

Abstract: The present work intends to use the case study of a characteristic movement of a piece of L. v. Beethoven, to conduct an analysis of some of the key issues underlying the interpretation of works of classic / pre-Romantic period within the field of performance practice, such as articulation, phrasing, dynamics, time and pedal usage. The second movement of the Sonata op. 110 - *Allegro Molto* is a representative piece of Beethoven that uses formal and stylistic aspects that are intrinsic to its period, and it shows the composer not only using traditional elements but seeking for new possibilities of idiomatic expansion as well as. Based on literature review of what has been written about this piece, this work aims to address – both stylistic and historically – a proposition for performance practice that can bring the musician closer the composer's intention, as well as helping him to perform with authenticity this particular style.

Keywords: Beethoven; Piano; Sonata op. 110.

¹ Orientadora: Prof. Dra. Lucia Silva Barrenechea

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

Por exercerem papel básico na formação musical de qualquer pianista, as sonatas de Beethoven são constantemente visitadas por intérpretes em fase de formação que, por vezes, podem representar um grande desafio no que diz respeito à articulação, dinâmica, tempo e pedalização. Especialmente na última fase, as obras de Beethoven exigem ainda do intérprete uma "extrema maturidade emocional e sensibilidade formal"² (DAVIDSON, 2004, p. 129).

Ainda, a distância que existe entre o timbre e ação dos instrumentos experimentados por Beethoven em sua época e os pianos modernos de hoje podem suscitar uma reavaliação na leitura que fazemos de suas sonatas, principalmente no que concerne à dinâmica e pedalização.

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

Apesar da maioria dos autores consultados partilhar desta mesma opinião, a audição das gravações evidencia que existe, por parte dos intérpretes, considerável heterogeneidade na interpretação do caráter deste movimento. Em parte, isto pode se dever ao fato de Beethoven não adicionar nenhuma indicação de expressão que clarifique suas intenções, como faz em outros trechos da sonata. Em suas recomendações para a execução da op. 110, Carl Czerny (1791-1857), discípulo mais representativo de Beethoven se mostra controverso quando explica que o *Allegro Molto* deve ser "muito rápido, enérgico, humorístico, porém sério"³ (CZERNY, 1846, p. 56).

Isto pode estar relacionado ao material utilizado por Beethoven no trecho inicial (c. 1 a 4) e nos compassos 17 a 20, oriundos das canções folclóricas alemãs *Unsa Kätz häd Katzln ghabt* (Nosso gato teve gatinhos) e *Ich bin lüderlich, du bist lüderlich* (Eu sou

² "These masterpieces make extraordinary demands on the pianist's emotional maturity and formalistic sensivity" (tradução nossa).

³ "very quick, energetic, humourous, but earnest."

preguiçoso, você é preguiçoso), que segundo Kinderman acentuam a ironia presente no movimento (1995, p. 5):



Ex. 1: Sonata op. 110, II, c. 17–21.



Ex. 2: Canção 'Ich bin lüderlich, du bist lüderlich'.

A estrutura formal do segundo movimento é bastante simples e clara, constituída basicamente de três seções A B A', seguidas por uma *Coda*. Donald Tovey sugere que a parte A possui as características de um *scherzo*, enquanto B, a parte central, de um trio (TOVEY, 1944, p. 259).

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

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

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



Ex. 3: Métrica sugerida por Tovey (1944, p. 259).

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

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

1. Scherzo

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

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

The image shows the first eight measures of the Scherzo movement from Beethoven's Sonata Op. 110, II. The music is in 2/4 time and B-flat major. It begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*f*) dynamic, and ends with a fortissimo-sforzando (*sf*) dynamic. The right hand has complex fingerings (3, 4, 2, 1, 4, 5, 4, 4, 4, 5, 4, 4) and slurs. The left hand has simpler fingerings (4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4). The tempo is marked 'Allegro molto'.

Ex. 4: Sonata op. 110, II, c. 1–8.

A passagem seguinte, que compreende os c. 10 a 16, apresenta novo desafio de execução, visto que estão presentes dois padrões distintos de articulação: o primeiro na voz superior, que organiza caprichosamente o material com ligaduras de duas notas e *staccatti*; e outro na voz inferior da mão direita e no baixo da mão esquerda, que utiliza ligaduras de prolongamento. Soma-se a isso os *sf* que valorizam os tempos fracos, como visto a seguir:

The image shows measures 10 through 16 of the Scherzo movement. Measure 10 is circled with the number 112. The right hand features staccato articulation with slurs over pairs of notes. The left hand features long slurs. Dynamics include fortissimo (*f*), fortissimo-sforzando (*sf*), and piano (*p*). The tempo is marked 'Allegro molto'.

Ex. 5: Sonata op. 110, II, c. 10–16.

Nesta mesma passagem, a sequência de *sf* presentes na mão esquerda destaca o segundo tempo de cada compasso, criando uma sensação de instabilidade rítmica.

Quando há indicações contrastantes de articulação ocorrendo simultaneamente, como nesta passagem, o pedal poderá ser utilizado desde que não altere um desenho em função de outro. No exemplo abaixo é possível observar a sugestão de Banowetz para uma possível pedalização deste trecho:

Ex. 6: Sonata op.110, II, c. 1 – 4 e 9 – 16, pedalização sugerida por Banowetz (1985, p. 51).

O elemento que aparece nos compassos 17 e 18 merece especial atenção, tendo em vista a dificuldade de execução. A primeira nota deve ser leve e solta. A segunda, assim como a terça da mão esquerda recebem discreta acentuação, por serem a primeira nota da ligadura. Todas as notas do compasso seguinte devem ser leves, sem nenhuma acentuação.

Ex. 7: Sonata op. 110, II, c. 17-21.

Ao piano moderno, tal dificuldade aumenta ainda mais quando o mesmo elemento é apresentado com notas duplas na mão direita.

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

Ex. 8: Sonata op. 110, II, c. 30-36.

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

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

Ex. 9: Sonata op. 110, II, c. 36–46.

2. Trio

De acordo com Czerny, este Trio deve ser concebido de maneira leve e fluente (1846, p. 56), se revelando provavelmente como um dos momentos mais espirituosos em toda a sonata. A mudança de caráter é acompanhada da alteração da tonalidade de fá menor para Ré b Maior.

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

Ex. 10: Sonata op. 110, II, c. 41-57.

Em seu estudo sobre a op. 110, Heinrich Schenker inclui uma análise de Walter Engelsmann que explica que a figuração da mão direita poderia ser derivada da frase inicial

do *Scherzo*, e também da Codetta (c. 35 a 37) do primeiro movimento (SCHENKER 1971, p. 121-124 apud DAVIDSON, 2004, p. 162). A partir disso, Davidson alia de forma interessante esta análise à performance:

Muitos intérpretes fixam-se constantemente nos padrões motores, sem atentar para toda a estrutura. Uma análise como a de Engelsmann pode nos ajudar a prevenir que a figuração da mão direita pareça uma linha sem forma. A maioria dos pianistas toca o mais rápido que pode aqui.⁴ (DAVIDSON, 2004, p. 162.)

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

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

A dinâmica presente no trio irá se caracterizar pelo contraste brusco entre *p* e *ff*, que embora nitidamente expressos na partitura, são raramente observados pelos pianistas:

Exceto pelos acentos do começo de cada passo da sequência, o resto é piano, e isso requer uma técnica sofisticada, e não os „trovões“ que sempre ouvimos nesta seção⁵ (DAVIDSON, 2004, p. 163.)

3. Coda

Ex. 11: Sonata op. 110, II, c. 144-158.

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

Beethoven indica Coda sobre o c. 144. Neste trecho, os acentos, dentro da dinâmica *f*, devem ser bastante sonoros. Uma pedalização bem feita pode tornar essa

⁴ “Too many players fixate on the constantly shifting motoric patterns, without attempting to grasp the structure. An analysis like Engelsmann’s can help preventing the RH figures from seeming shapeless lines. All too many pianists play as fast as they can here.”

⁵ “Aside from the spiky accents at the beginning of each step of the sequence, the rest is piano, and this requires a sophisticated technique, not the barn-storming that one too often hears in this section”.

passagem ainda mais convincente. Se o pedal for retirado subitamente antes da pausa, o silêncio se torna também um tipo de ataque. Para um resultado ainda melhor, Banowetz aconselha que o pedal seja retirado uma fração de segundo antes do final da duração do acorde (1985, p. 57).

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

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

Considerações finais

Buscou-se através deste trabalho apresentar propostas de interpretação para o segundo Movimento da Sonata op. 110 de L. V. Beethoven, colaborando assim para uma visão com base em seu referencial histórico e servindo como uma ferramenta de ampliação de possibilidades de execução. Buscou-se também delinear aspectos importantes do idiomatismo beethoveniano, aplicáveis nos contextos mais diversos. Entende-se que esse tipo de estudo é relevante para a discussão de práticas interpretativas, uma vez que contribui na direção de se buscar um aprofundamento na consciência estilística do intérprete.

Referências

- BANOWETZ, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performance Practice (1750-1900)*. New York: Oxford University Press, 1999.
- CZERNY, Carl. *On the proper performance of all Beethoven piano works*. Londres: R. Cocks & Co, s.D. Fac-símile editado por Paul Badura Skoda, Viena: Universal Edition, 1846/1970.
- DAVIDSON, Michael. *The Classical Piano Sonata*. Londres: Kahn & Averill, 2004.
- KINDERMAN, William. *Beethoven*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- ROSEN, Charles. *Las Sonatas para piano de Beethoven*. Trad. Barbara Ellen Roos. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2005.
- ROSENBLUM, Sandra. *Performances Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- TOVEY, Donald Francis. *Beethoven*. Londres: Oxford University Press, 1944.