

AYUMI SHIGETA

**Interpretação pianística historicamente  
informada: *Subsídios analíticos para uma execução  
das Bagatelas op.126 de Ludwig van Beethoven***

**Campinas**

**2008**

AYUMI SHIGETA

**Interpretação pianística historicamente informada: *Subsídios analíticos para uma execução das Bagatelas op.126 de Ludwig van Beethoven***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da Unicamp como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Antonio Conde Garcia Junior.

Co-orientador: Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.

**Campinas**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Sh61i Shigeta, Ayumi.  
Interpretação pianística historicamente informada: subsídios analíticos para uma execução das Bagatelas op.126 de Ludwig van Beethoven / Ayumi Shigeta. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Antonio Conde Garcia Junior.  
Coorientador: Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.  
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Beethoven, Ludwig van,1770-1827. 2. Música.  
3. Interpretação musical. 4. Análise musical. 5. Piano. I. Garcia Junior, Eduardo Antonio Conde. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Historically informed piano interpretation: analytic contribution towards a performance of the Ludwig van Beethoven’s six Bagatelles op.126”.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Beethoven, Ludwig van,1770-1827. Music ; Music interpretation ; Musical analysis ; Piano.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof .Dr. Eduardo Antonio Conde Garcia Junior.

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.

Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato.

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.

Data da Defesa: 25-08-2008

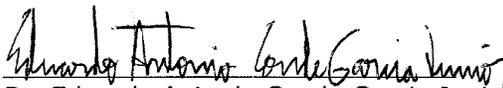
Programa de Pós-Graduação: Música.

---

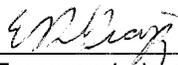
# Instituto de Artes

## Comissão de Pós-Graduação

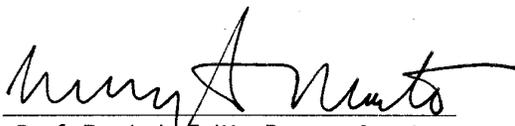
**Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda Ayumi Shigeta - RA 56565 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Eduardo Antonio Conde Garcia Junior  
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi  
Membro Titular



Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato  
Membro Titular

# RESUMO

Esta dissertação trata de questões referentes à interpretação pianística contemporânea e à importância de sua aproximação com a história. Para tanto, primeiramente, elaborou-se um breve estudo de duas concepções interpretativas opostas, mostrando os prós e os contras de cada uma delas, a saber, a da execução histórica ou historicamente autêntica, representada pelo movimento da Música Antiga, e a da abordagem atemporal ou anti-histórica da interpretação, dita também “pós-moderna”, tributária do estruturalismo. A seguir, combinaram-se as duas, resultando na perspectiva de interpretação aqui defendida, à qual se denomina “historicamente informada”. Igualmente procede-se a uma análise focada na execução da última obra para piano de Beethoven, as Bagatelas op.126, mostrando como um músico prático pode valer-se da história para aperfeiçoar sua interpretação. A metodologia de análise baseou-se nos livros *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way* de William S. Newman e *Performance Practices in Classic Piano Music* de Sandra P. Rosenblum.

Palavras-chave: música clássica; interpretação musical; Beethoven; análise musical; piano.

# ABSTRACT

This dissertation is about questions concerning to the contemporary piano interpretation and the importance of its approximation to history. So, firstly, a brief study on two opposite interpretative conceptions was prepared showing the pros and cons of each one of them, namely the historical or historically authentic performance, represented by the Ancient Music movement, and the atemporal or antihistorical approach of performance, also called “post-modern”, tributary of structuralism. Next, both of them were combined resulting in the performance prospect here defended, so named “historically informed”. Then, an analysis focused on the last Beethoven piano pieces, the six Bagatelles op.126, was carried out, showing how a practical musician can make use of history in order to improve his performance. The analytic methodology is based on the books *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way* by William S. Newman and *Performance Practices in Classic Piano Music* by Sandra P. Rosenblum.

Keywords: classical music; music interpretation; Beethoven; music analysis; piano

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>		<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	<b>Evidências históricas e as abordagens interpretativas</b>	<b>3</b>
1.1.	Autenticidade histórica e o movimento da Música Antiga	5
1.2.	A posição anti-historicista	8
1.3.	A interpretação pianística historicamente informada	12
<b>CAPÍTULO 2</b>	<b>Bagatelas op.126 e os subsídios para execução</b>	<b>24</b>
2.1.	Sobre o compositor	24
2.2.	Sobre a obra	30
	<i>2.2.1. Dinâmica e acentuação</i>	31
	<i>2.2.2. Uso do pedal</i>	45
	<i>2.2.3. non legato, legato, tenuto</i>	50
	<i>2.2.4. Arcos de ligadura</i>	53
	<i>2.2.5. Flexibilidade rítmica e de tempo</i>	57
	Acentuação agógica	57
	Mudanças de caráter e andamento entre seções	58
	Tempo <i>rubato</i>	60
	<i>2.2.6. A escolha do andamento</i>	61
	<i>2.2.7. Considerações sobre execução</i>	68
<b>CONCLUSÃO</b>		<b>71</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>		<b>74</b>

# INTRODUÇÃO

Existem duas fases distintas para o músico prático, ambas delimitadas pela técnica instrumental, até que uma obra escrita se torne objeto de execução pública. A primeira é a interpretação da partitura, que inclui a leitura básica de reconhecimento de seus aspectos visíveis e sua compreensão, adotando o andamento e a sonoridade devidos para enfatizar determinado caráter e ajustando-os ao longo do processo de preparação. Ao optar, por exemplo, por enfatizar uma determinada nota, o intérprete tem ao seu alcance inúmeras opções de como a executar, dependendo do contexto dessa nota no interior de uma frase, do andamento, da dinâmica, da articulação e de outros fatores que devem ser definidos. Porém, essa definição pode variar à medida que aprofunda sua intimidade com a obra ao longo da preparação e também de acordo com seu humor e disposição física num dado momento.

A segunda é a execução pública em si, quando tudo o que considerou na primeira fase se sujeitará a variar de acordo com a acústica, o nervosismo de palco, e no caso do pianista, com a qualidade sonora do instrumento do local. Por fim, pode ser que aquela nota venha a ser executada de um modo diferente ou que ele nem a consiga ressaltar como havia pretendido. Em suma, pode se dizer que o intérprete, ou seja, aquele que lê, analisa a partitura no processo de preparação, nunca determina e delimita completamente as possibilidades musicais de uma execução.

Todavia, dentro das inúmeras variantes, existem certos aspectos de abordagem interpretativa que parecem controlar o músico para que ele possa, a partir disso, construir uma linguagem própria e desenvolver a sua coerência musical, e que podem ser observados na diversidade das execuções. O objetivo desta pesquisa é defender uma postura de interpretação, a denominada “historicamente informada”.

O primeiro capítulo trata das diferentes correntes interpretativas vigentes no século XX, comparando duas posturas opostas em relação à história e, com isso, compor os conceitos pertinentes da interpretação defendida. E o segundo é uma análise que exemplifica a maneira pela qual o intérprete observa na partitura a escrita histórica do compositor.

Cabe uma explicação para a escolha da peça analisada. O período Clássico foi escolhido porque alguns conceitos foram fixados ou generalizados como regras para a execução, como, por exemplo, o tempo estrito, pouca flexibilidade agógica, toque articulado, apoio métrico, discussões sobre o uso do pedal. Sem entrar no mérito da extrema diferença entre os instrumentos, como entre o cravo e o piano moderno, Beethoven foi o autor escolhido por ter acompanhado o desenvolvimento do *fortepiano* até pouco antes da aparição do piano tal como o conhecemos hoje. Por outro lado, foi selecionada uma peça formalmente simples como as Bagatelas porque não é objetivo do trabalho a análise formal, o que seria imprescindível numa sonata, por exemplo. Por último, preferencialmente, por se tratar de um conjunto de peças que nunca havia sido estudado por mim, excluindo assim quaisquer pré-julgamentos.

Como metodologia de análise, foram utilizadas duas obras recentes que tratam do assunto específico. Uma delas é *Performance Practices in Classic Piano Music*, uma extensa pesquisa realizada feita pela fortepianista Sandra Rosenblum com exemplos musicais de Haydn, Mozart, Clementi e Beethoven; a outra é o livro de William Newman, *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*, que, apesar do título de caráter impositivo ou absoluto, defende que as evidências históricas não são suficientes para a decisão do intérprete em relação ao caráter incompleto da partitura, e que uma execução deve sempre refletir o gosto e a prática atuais sem jamais obstruir as características essenciais da obra reconhecidas pelo que ele chama de *educated guess*,<sup>1</sup> que é a intuição musicalmente instruída, aquela que se desenvolve através da vivência e experiência, aliada ao conhecimento musical.

---

<sup>1</sup> NEWMAN, W.S. *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*. New York and London: W.W.Norton & Company, 1988. p.302.

# CAPÍTULO 1: Evidências históricas e as diferentes abordagens interpretativas

O texto musical é fruto da notação da linguagem musical do compositor. A partitura contém suas indicações, suficientes para a compreensão geral da peça: a tonalidade, a estrutura, o caráter. Alguns compositores são mais específicos na indicação de tempo por meio da marcação de metrônomo e nas nuances de dinâmica. Mesmo assim, o resultado sonoro é variável pelo próprio caráter indeterminado da partitura e pelo ato da interpretação em si, que nunca é imediato, passando por reflexões ao longo do processo de preparação. Se o autor é vivo, a conciliação entre interpretação e texto pode ser discutida e questões onde a partitura deixa dúvida podem ser esclarecidas. Dependendo do compositor, nessa suposta troca de idéias, pode enfatizar detalhes pertinentes de sua obra e que gostaria que o intérprete seguisse à risca, mas em outros pontos, prefere que o intérprete dê sua contribuição artística e pessoal. Nesse caso, parece que o comprometimento do intérprete em relação ao compositor e à obra justifica-se, o que nem sempre acontece no repertório tradicional.

O esclarecimento junto ao compositor não é rotineiro para o pianista do século XX, que lida com um repertório de variados estilos, inclusive da época em que a música era concebida em outros instrumentos de teclado, como o clavicórdio, o cravo e o fortepiano. O interesse pela música tradicional do Barroco ao Romantismo e os “clássicos” do século XX evidencia-se pelos programas de concerto, pela produção fonográfica<sup>2</sup> e gera discussões acerca de sua interpretação, sobre o quanto de artístico-pessoal e de histórico uma boa execução deve conter, justamente porque o distanciamento temporal de qualquer evidência histórica, sejam os tratados ou os relatos de época, não oferecem respostas únicas e conclusivas para a interpretação no

---

<sup>2</sup> Cf. PHILIP, R. *Performing Music: in the Age of Recording*. New Haven and London: Yale University Press, 2004a.

tempo presente. Há quem diga que o intérprete não precisa se preocupar com qualquer tipo de julgamento histórico, tradição e suas regras, apropriando-se da verdade em relação à obra; no extremo oposto, que a música de uma época deve ser compreendida e executada respeitando todas as evidências possíveis, o que pode ser sintetizado pela célebre frase de Wanda Landowska: “vocês tocam Bach à sua maneira e eu toco à maneira de Bach”. Esta pesquisa defende a uma posição de equilíbrio entre o estilo do compositor e o do próprio executante, buscando conciliar duas correntes de pensamento opostas, representadas pelos defensores da *Música Antiga* e os anti-historicistas, elaborando assim os conceitos pertinentes à interpretação e à execução para esclarecimento dos quais aqui se procura contribuir.

## 1.1. Autenticidade histórica e o movimento da Música Antiga

A concepção de autenticidade histórica está relacionada com o surgimento no século XX do movimento da Música Antiga (MA daqui por diante), o qual tinha por finalidade resgatar o repertório antigo anterior a 1750.<sup>3</sup> Augustin comenta que o resgate da música antiga na Europa é uma prática anterior, mas que ficou conhecida apenas no século passado:

(...) desde 1720, obras de Palestrina, Byrd, Morley vinham sendo difundidas pela *Academy of Ancient Music*, fundada por John Pepush. (...) [O vienense] Raphael Georg Kisewetter também patrocinava concertos com música coral de Bach, Palestrina, Pergolesi, e sua casa tornou-se uma conhecida instituição, notadamente entre 1816 e 1842, atraindo distintos visitantes como Beethoven, Schubert e Chopin. (...) O belga François Joseph Fétis, um dos primeiros a pesquisar e usar instrumentos de época, estreou uma série de concertos históricos, alternando música vocal e instrumental em abril de 1832, no conservatório de Paris. (...) Porém, os musicólogos preferem usar como referência a primeira apresentação pública de Paixão Segundo São Mateus de Bach, regida por Mendelssohn em 1829 em Berlim.<sup>4</sup>

Wanda Landowska fundou a *École de Musique Ancienne*, perto de Paris, em 1925, mas a profissionalização e o surgimento de grupos musicais tornaram fenômeno de público por volta dos anos 1960: Gustav Leonhardt com a *Deutsch Early Music* em 1950 e Nikolaus Harnoncourt com *Concentus Musicus* em Viena em 1953, e o grupo suíço dirigido por August Wenzinger *Schola Cantorum Basiliensis* em 1933, entre outros.<sup>5</sup>

É fato que o retorno dos instrumentos antigos gerou mudanças na sociedade musical promovendo uma nova escuta, mas o que começara como resgate do repertório antigo esquecido, acabou por atingir repertórios pós-1750, pois para Harnoncourt, "(...) a música antiga é qualquer uma que não tenha sido composta pelas

---

<sup>3</sup> AUGUSTIN, K. *Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil*. Rio de Janeiro, 1999, p.105.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.14-22.

<sup>5</sup> PHILIP, 2004, p.204.

gerações atualmente vivas”,<sup>6</sup> ou seja, basicamente todo o repertório tradicional da música clássica. Considerando tal abrangência de repertório pela MA, outras propostas interpretativas começaram a questionar esse conceito de autenticidade e de aplicações das regras do passado sem as quais uma interpretação não pode ser válida, anulando qualquer interferência ou atualização por parte do executante que possa descaracterizar o estilo original.

Eis a postura de Harnoncourt com relação ao movimento:

Estou convencido de que devemos fazer todo o possível para executar esta música de maneira a mais próxima da original. (...) Em cada época, as possibilidades de composição, da notação e da reprodução (portanto, do instrumental e da técnica de execução) eram absolutamente ideais para a música correspondente.<sup>7</sup>

O destaque dado a MA e seu ideal sonoro se deve à visibilidade de suas apresentações e à realização de inúmeras gravações, bem como acentuou a ruptura da tendência interpretativa do final do século XIX, surgida com a tradição Romântica e o conceito wagneriano do som,<sup>8</sup> oferecendo aos ouvintes uma “novidade” em termos de sonoridade e concepção da música histórica. Segundo Dreyfus,<sup>9</sup> a MA se opõe à individualidade na execução de instrumentistas que acreditavam mais na sua auto-interpretação artística do que em tentar compreender o texto musical da forma como foi idealizada pelo compositor. O conceito da MA, além de ter seu público fiel, foi incorporado ao programa oficial de universidades, por musicólogos, *luthiers* e intérpretes se engajaram num ideal cada vez mais especializado.

A defesa da utilização dos instrumentos de época não acontece somente por motivos históricos ou por apresentar a vantagem de sua autenticidade, mas por acreditar que seja o caminho verdadeiro para execução, pois para cada época e seus

---

<sup>6</sup> HARNONCOURT, N. *O Discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1998. p.18.

<sup>7</sup> Idem, *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Traduzido por Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p.22.

<sup>8</sup> BARENBOIM & SAID, *Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.93.

<sup>9</sup> DREYFUS, 1983, citado por BUTT, J. *Playing with History: the Historical Approach to Musical Performance*. 3rd. Cambridge: 2005, p.8.

valores houve a música ideal composta para o instrumento também ideal.<sup>10</sup>

Harnoncourt explica que os instrumentos históricos

“(...) oferecem efetivamente os mais ricos estímulos do ponto de vista da riqueza sonora e das características técnicas [que influenciam] as interpretações. Esta é a única e verdadeira razão pela qual insistimos em tocar com instrumentos originais (...)”<sup>11</sup>

Obviamente, a defesa da literalidade e da autenticidade históricas como sendo a única e verdadeira vertente de execução possível é uma bandeira da ala conservadora da MA. Apesar de sua ideologia, Harnoncourt, sendo ele artista antes de ser um teórico, prefere uma execução errônea do ponto de vista histórico, mas que seja viva musicalmente<sup>12</sup> e reconhece o perigo de uma interpretação puramente histórica. Segundo ele, os testemunhos escritos do século XIV

(...) demonstram que os músicos de então eram pessoas como nós, capazes de, dentro de seu estilo de execução, expressar todo o sentimento humano, livres de certas modernas exigências de objetividade e da preocupação com autenticidade. Estas, quando mal compreendidas a pretexto da veracidade estilística, levam apenas a uma interpretação seca, de caráter musicológico, ao invés de uma música vibrante e cheia de vida.<sup>13</sup>

É interessante notar que um personagem representativo da execução histórica como o é Harnoncourt, o qual, obviamente, tem seu ponto pessoal de defesa dos ideais sonoros do movimento, é também o grande defensor da expressão musical, independente da concepção interpretativa.

---

<sup>10</sup> HARNONCOURT, 1998, p.21.

<sup>11</sup> Idem, 1993, p.95.

<sup>12</sup> Idem, 1998, *passim*.

<sup>13</sup> Idem, 1993, p.21.

## 1.2. A posição anti-historicista

Essa posição vem se manifestando de diversas maneiras, compartilhada por correntes musicais variadas ao longo do século XX, e muitas vezes relacionam-se com o ensaio de Nietzsche<sup>14</sup> e sua visão negativa da história, segundo a qual o interesse no passado e a preocupação excessiva com as origens inibem a vida presente, tornando-se empecilhos para a modernidade. Na metade do século XX, Boulez defende seu pensamento estruturalista, criticando a estética musical impregnada do passado:

Que delícia seria de uma vez por todas descobrir uma obra sem saber nada a seu respeito! (...) Tomaremos ainda a decisão de desprezar contextos e esquecer o tempo de cuja onipresença os manuais tiranicamente lembram? Poderíamos ignorar as circunstâncias, bani-las de nossa memória, enterrá-las no esquecimento para nos guiarmos senão pela interioridade da obra.<sup>15</sup>

Glenn Gould debutou no mundo fonográfico com as *Variações Goldberg* em registro posterior no piano ao da mesma obra por Wanda Landowska ao cravo, tornando-se campeão de vendas entre os clássicos no ano de seu lançamento em 1956,<sup>16</sup> à mesma época em que a MA começou a ganhar visibilidade com orquestras profissionais dirigidas por importantes nomes da execução histórica como Gustav Leonhardt com a *Deutsch Early Music* e Nikolaus Harnoncourt com o *Concentus Musicus*,

Gould pode ser considerado o intérprete estruturalista que defendia que as significações “por trás” da obra e as referências cronológicas deveriam ser desconsideradas para apreciação.<sup>17</sup> Ele não se importava com a época e o compositor, abstendo-se de qualquer tipo de referência temporal da música. Gould não acreditava que a música, sendo ela sempre abstrata, pudesse remeter a qualquer conotação extra musical e seria inútil fazer qualquer conclusão sobre uma obra através de fatos

---

<sup>14</sup> BUTT, 2005, p.133. O autor se refere ao ensaio de 1874, “uso e abuso da história” de Nietzsche.

<sup>15</sup> BOULEZ, 1985, citado por NATTIEZ, J-J. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005, p.88.

<sup>16</sup> Cf. FRIEDRICH, O. *Glenn Gould: uma vida e variações*. Traduzido por A.L. Londres. Rio de Janeiro: Record, 2000.

<sup>17</sup> Cf. NATTIEZ, 2005, Capítulo 4, “Glenn Gould fora do tempo”. p.97-114.

biográficos: “o que nos autoriza a pensar que uma obra de arte nos coloca em comunicação direta com os comportamentos históricos de outra época? (...) Um homem (...), pode ou não ter pertencido em espírito àquela época”.<sup>18</sup>

Nattiez assim escreve a respeito da visão atemporal de Gould:

“[ele] desejava que, doravante, a apreciação das obras e as interpretações escapassem das referências cronológicas. Mas, justo ele, que colocou tanta inteligência e, mesmo, erudição a serviço da compreensão musical, poderia, de fato, esperar que algum dia conseguisse perceber e avaliar as obras abstraindo-nos de todo conhecimento histórico? Poderia o absoluto estético justificar que, de repente, nos tornássemos ignorantes?”

O ideal anti-histórico do estruturalismo é também defendido pela interpretação chamada pós-moderna<sup>19</sup> que emergiu nos anos 1980. Ele se coloca contrário ao conceito modernista da autenticidade histórica e da MA, pleiteando para o intérprete e suas convicções próprias como executante as decisões interpretativas a serem tomadas e não baseadas no juízo histórico. Para este grupo, as expressões “veracidade estilística” ou execução errônea do ponto de vista histórico não devem fazer parte da discussão musical. Isso fica evidente numa citação de Taruskin, crítico ferrenho da execução histórica:

O que começou como um impulso do egoísmo Romântico tornou-se um selo que usamos para (...) submissão interpretativa. Em outras palavras, estamos de volta num tipo de pré-Renascimento com um desprezível espírito na qual a função da autenticidade era exercida pela religião, que considera o deus secular responsável por qualquer criação do Homem. (...) O deus atual é o apelo ao senso histórico<sup>20</sup>.

O anti-historicista não acredita que as evidências históricas sejam pertinentes à interpretação, pois o trabalho do intérprete reside nos trechos em que a partitura não explicita uma intenção clara e, ao recorrer à história ou à solução de práticas anteriores, não reflete o verdadeiro envolvimento que deve ter o intérprete com a obra, resultando numa autenticidade artificial ou falsa. Taruskin afirma que a tentativa de reconhecer a

---

<sup>18</sup> GOULD, G. *Forgery and imitation in the creative process*. Citado por NATTIEZ, 2005, p.100.

<sup>19</sup> BUTT, 2005, capítulo 5. *Historical performance and the crossroads of modernism and postmodernism*, p.125-164.

<sup>20</sup> TARUSKIN, R. *Text and Act: essays on Music and Performance*. New York and Oxford: Oxford University Press: 1995. p.72-73

concepção original do autor apenas enfraquece a resolução artística do executante, além de ser impossível conhecer as intenções do compositor, e cita um exemplo:

(...) Não podemos conhecer as intenções [do compositor]. (...) Se alguém duvida, faça-o ouvir as cinco primeiras gravações que Stravinsky realizou de *A sagração da primavera* para que tente decidir quais seriam as intenções do compositor. (...) De resto, Stravinsky não se tornou ouvinte de sua própria obra? Por que não reconhecer nosso Bach moderno pelo que ele é?<sup>21</sup>

A sensação de fidelidade ao compositor deve ser esquecida, pois em se tratando de repertório antigo, o contexto do passado é nada mais que a seleção de acontecimentos e não a totalidade, tornando-se, portanto, fidelidade a fragmentos selecionados do passado, reconstituídos pela mente contemporânea e nunca haverá fidelidade em estado puro. Segundo Nattiez:

(...) Na interpretação, assim como na história, é impossível levar tudo em consideração porque a linearidade da obra inscrita no desdobramento do Tempo é incompatível com o feixe caótico e multidimensional de todas as significações situadas “detrás” da obra. Conhecemos apenas o *vestígio* daquelas significações, jamais diretamente elas mesmas.<sup>22</sup>

Se não há como se chegar à verdadeira reconstituição como pretende a MA e o significado de uma obra é modificado conforme o tempo, então uma interpretação válida deve mostrar a visão contemporânea livre de conceitos históricos, deslocando a autenticidade do universo da composição para o executante. Ao se livrar da história, deve o músico seguir apenas seu instinto, retornando a padrões de sonoridade semelhante à dos intérpretes das primeiras décadas do século XX, “soando casuais, sensitivamente erráticos e apenas acidentalmente expressivos”?<sup>23</sup>

Para esse grupo, ao se seguir regras e estilos passados, a interpretação é desviada do caminho artístico, reduzindo a arte num ato científico. Seashore observa não só que grandes músicos se dedicam à teoria e à prática, mas também que a prática ultrapassa a teoria, pois “o genuíno trabalho de criação sempre vem da auto-expressão melhor que através da deliberada aplicação de regras”.<sup>24</sup> A deliberada aplicação de

---

<sup>21</sup> TARUSKIN, 1995, *passim*.

<sup>22</sup> NATTIEZ, 2005. p.157.

<sup>23</sup> BUTT, 2005, p.36.

<sup>24</sup> SEASHORE, C.E.. *Psychology of Music*. New York: Dover Publications, Inc., 1967. p.373.

regras significaria necessariamente uma boa interpretação, ou, o contrário, o descarte de informações históricas deixaria uma interpretação melhor ou mais autêntica? Isso vai sempre depender da qualidade do intérprete. Sendo ótimo instrumentista, com inteligência ou intuição musical, seguindo ou não regras e parâmetros históricos, o resultado será autêntico no sentido de ser único ou original. E é bem provável que os grandes músicos, após terem conquistado uma carreira sólida e maturidade musical – o que vale também para o seleto grupo dos gênios precoces – não pensem em regras e estilos porque isso pode se adquirir com a experiência prática, do mesmo modo que, com o passar dos anos, a intuição, a técnica e as decisões musicais tornam-se parte do estilo do próprio músico - a autenticidade própria – e, provavelmente, elegem seus compositores favoritos, os que melhor compreendem ou com os quais se identificam mais.

O fato é que, nas atuais circunstâncias, ninguém consegue se isolar, mesmo que queira, para compor os próprios conceitos, livres de qualquer influência histórica e tradição interpretativa. E ao se adotar uma postura anti-histórica, em que a interpretação se basearia? No espontâneo? E essa atitude de retorno a um estado da inocência e ingenuidade não seria como caminhar na contramão da história, recusando as informações que o presente oferece? Para Nattiez, “Quem quer que flerte com o absoluto e a atemporalidade arrisca-se a ver o trivial, o banal (...)”.<sup>25</sup> Butt escreve:

Os melhores intérpretes são bons por causa de seus instintos, de seus talentos, não necessariamente porque eles são bons historicistas. Está igualmente claro que esses intérpretes, para atingirem tal qualidade, tiveram de alguma forma uma aproximação com a história, sobretudo, uma crença no que puderam aprender com a história.<sup>26</sup>

Vale-se da concepção estruturalista em análise musical para se compreender objetivamente a obra e hoje há uma grande variedade de obras que tratam do assunto servindo de suporte para o intérprete e para os musicólogos. A visão anti-histórica da música, parte integrante da proposta estruturalista e da interpretação pós-moderna, além de ser impossível realizar-se por completo (ao se ignorar a história) nos dias de hoje, parece não refletir a cultura contemporânea e o gosto pelo conhecimento. Já seu

---

<sup>25</sup> NATTIEZ, 2005, p.112.

<sup>26</sup> BUTT, 2005, p.46.

discurso sobre a falta do senso criativo e da espontaneidade nas execuções históricas e o monopólio da verdade atribuído a MA, vai de encontro ao que a execução moderna historicamente informada defende.

### **1.3. A interpretação pianística historicamente informada e sua aproximação com a história**

A interpretação pianística corrente, a historicamente informada (IPHI, daqui para frente), considerando o meio acadêmico, os concertos e as gravações, caracteriza-se pelo equilíbrio entre as evidências históricas e a busca pela exploração da sonoridade que os instrumentos contemporâneos oferecem, colocando-se entre as interpretações moderna e pós-moderna.

O modernismo remete a um conjunto de movimentos estéticos variados do início do século XX e relaciona-se com a reação às correntes predominantemente românticas. O modernismo se manifesta também num interesse pelo método científico que, no caso da música, pode ser traduzido pelo avanço da musicologia, pela intensa investigação de evidências históricas da prática antiga e da notação original do compositor, negando uma tradição interpretativa romântica e subjetiva. Por essa definição, a MA é um exemplo de concepção moderna de interpretação. Já a tendência pós-moderna nega os conceitos modernistas da procura da veracidade histórica da cultura formalista e pedagógica, buscando a autenticidade pessoal, como a postura anti-historicista da interpretação (da seção anterior).<sup>27</sup>

Partindo do ponto inicial de uma interpretação, o texto, há um consenso entre os músicos em relação à utilização de sua edição *Urtext* viabilizada pelo desenvolvimento da pesquisa musicológica. Essa edição é a que mais se aproxima das diretrizes originais dos compositores, conhecidas através dos manuscritos, das cópias

---

<sup>27</sup> BUTT, 2005, *passim*.

autografadas ou das primeiras edições de época, e o fato de ser difundida relaciona-se com o desejo do intérprete de conhecer as indicações originais de um determinado compositor, tornando-se a base confiável para o estudo de uma peça. A maneira de compreender historicamente o texto é o tema do segundo capítulo, exemplificada nas Bagatelas.

Em Beethoven, para citar um caso, as marcações ou diretrizes de interpretação são pouco detalhadas. Pode se observar tal prática em todas as suas fases, como, por exemplo, no tema do *Adagio* da primeira Sonata para piano op.2 n<sup>o</sup>1, (figura 1), na qual, em termos de dinâmica, há apenas indicação “*dolce*” seguida de “*p*”. Devido a essa ausência de indicações, os revisores das diferentes edições, que em alguns casos são intérpretes conhecidos como Hans von Bülow para a edição Schirmer do final do século XIX, acrescentaram informações interpretativas (figura 2).



The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 2 No. 1, specifically the Adagio section. The score is written for piano and is in 3/4 time. It features a treble and bass clef. The tempo is marked 'Adagio'. The dynamics are indicated as 'dolce' and 'p' (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The first system shows the beginning of the piece with a 'dolce' marking. The second system shows a 'p' marking. The third system shows a 'dolce' marking. The fourth system shows a 'p' marking. The fifth system shows a 'dolce' marking. The sixth system shows a 'p' marking. The seventh system shows a 'dolce' marking. The eighth system shows a 'p' marking. The ninth system shows a 'dolce' marking. The tenth system shows a 'p' marking. The eleventh system shows a 'dolce' marking. The twelfth system shows a 'p' marking. The thirteenth system shows a 'dolce' marking. The fourteenth system shows a 'p' marking. The fifteenth system shows a 'dolce' marking. The sixteenth system shows a 'p' marking. The seventeenth system shows a 'dolce' marking. The eighteenth system shows a 'p' marking. The nineteenth system shows a 'dolce' marking. The twentieth system shows a 'p' marking. The twenty-first system shows a 'dolce' marking. The twenty-second system shows a 'p' marking. The twenty-third system shows a 'dolce' marking. The twenty-fourth system shows a 'p' marking. The twenty-fifth system shows a 'dolce' marking. The twenty-sixth system shows a 'p' marking. The twenty-seventh system shows a 'dolce' marking. The twenty-eighth system shows a 'p' marking. The twenty-ninth system shows a 'dolce' marking. The thirtieth system shows a 'p' marking. The thirty-first system shows a 'dolce' marking. The thirty-second system shows a 'p' marking. The thirty-third system shows a 'dolce' marking. The thirty-fourth system shows a 'p' marking. The thirty-fifth system shows a 'dolce' marking. The thirty-sixth system shows a 'p' marking. The thirty-seventh system shows a 'dolce' marking. The thirty-eighth system shows a 'p' marking. The thirty-ninth system shows a 'dolce' marking. The fortieth system shows a 'p' marking. The forty-first system shows a 'dolce' marking. The forty-second system shows a 'p' marking. The forty-third system shows a 'dolce' marking. The forty-fourth system shows a 'p' marking. The forty-fifth system shows a 'dolce' marking. The forty-sixth system shows a 'p' marking. The forty-seventh system shows a 'dolce' marking. The forty-eighth system shows a 'p' marking. The forty-ninth system shows a 'dolce' marking. The fiftieth system shows a 'p' marking. The fifty-first system shows a 'dolce' marking. The fifty-second system shows a 'p' marking. The fifty-third system shows a 'dolce' marking. The fifty-fourth system shows a 'p' marking. The fifty-fifth system shows a 'dolce' marking. The fifty-sixth system shows a 'p' marking. The fifty-seventh system shows a 'dolce' marking. The fifty-eighth system shows a 'p' marking. The fifty-ninth system shows a 'dolce' marking. The sixtieth system shows a 'p' marking. The sixty-first system shows a 'dolce' marking. The sixty-second system shows a 'p' marking. The sixty-third system shows a 'dolce' marking. The sixty-fourth system shows a 'p' marking. The sixty-fifth system shows a 'dolce' marking. The sixty-sixth system shows a 'p' marking. The sixty-seventh system shows a 'dolce' marking. The sixty-eighth system shows a 'p' marking. The sixty-ninth system shows a 'dolce' marking. The seventieth system shows a 'p' marking. The seventy-first system shows a 'dolce' marking. The seventy-second system shows a 'p' marking. The seventy-third system shows a 'dolce' marking. The seventy-fourth system shows a 'p' marking. The seventy-fifth system shows a 'dolce' marking. The seventy-sixth system shows a 'p' marking. The seventy-seventh system shows a 'dolce' marking. The seventy-eighth system shows a 'p' marking. The seventy-ninth system shows a 'dolce' marking. The eightieth system shows a 'p' marking. The eighty-first system shows a 'dolce' marking. The eighty-second system shows a 'p' marking. The eighty-third system shows a 'dolce' marking. The eighty-fourth system shows a 'p' marking. The eighty-fifth system shows a 'dolce' marking. The eighty-sixth system shows a 'p' marking. The eighty-seventh system shows a 'dolce' marking. The eighty-eighth system shows a 'p' marking. The eighty-ninth system shows a 'dolce' marking. The ninetieth system shows a 'p' marking. The ninety-first system shows a 'dolce' marking. The ninety-second system shows a 'p' marking. The ninety-third system shows a 'dolce' marking. The ninety-fourth system shows a 'p' marking. The ninety-fifth system shows a 'dolce' marking. The ninety-sixth system shows a 'p' marking. The ninety-seventh system shows a 'dolce' marking. The ninety-eighth system shows a 'p' marking. The ninety-ninth system shows a 'dolce' marking. The hundredth system shows a 'p' marking.

Figura 1: Sonata op.2 n<sup>o</sup>1/ 2<sup>o</sup> movimento – edição Henle (Urtext)

Adagio. (♩ = 88)

M.T. *cantabile.*  
*dolce.* *p*  
*cresc.* *sf* *pp* *p*

The image shows a page of musical notation for the second movement of Sonata op. 2 n.º 1. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system includes markings for 'M.T. cantabile.', 'dolce.', and 'p'. The second system includes 'cresc.' and 'sf'. The third system includes 'pp' and 'p'. There are also various fingering numbers (1-5) and articulation marks throughout the score.

Figura 2: Sonata op.2 n.º1/ 2º movimento – edição Schirmer

Na figura 2, o revisor da edição acrescentou indicações de dinâmica que facilitam um intérprete pouco experiente a executar os fraseados sem enganos. Segundo Butt, isso ajuda o instrumentista moderno:

(...) executantes são exigidos pelo conhecimento de uma gama infinita de estilos e a vida moderna não permite a leitura de tantas ambigüidades textuais e também a influência das gravações, que requerem um alto grau de precisão nos detalhes de *performance*.<sup>28</sup>

Todavia, inserções como essas do segundo exemplo parecem ser de pouca valia, pois pequenas diferenças de dinâmica em um único compasso, de uma frase ou de uma articulação são bastante óbvias e requerem o mínimo do conhecimento acerca da interpretação: *crescendo* e *diminuendo* para a linha melódica ascendente e descendente, *diminuendo* nos finais de frase, na articulação de duas notas e nas resoluções harmônicas. Além disso, o interessante de uma interpretação não reside exatamente em resolver essas ambigüidades que mencionou Butt?

<sup>28</sup> BUTT, 2005, p.105.

Nas duas versões não há qualquer indicação de pedal, mas, assim como no caso das indicações de dinâmica citados anteriormente, Beethoven deve ter imaginado que bons intérpretes soubessem como utilizar o recurso do instrumento de forma intuitiva.<sup>29</sup> No caso de um movimento lento, o intérprete deve utilizar todos os recursos possíveis para ajudar a tornar a sonoridade expressiva, ou seja, executar o *legato* com os dedos e utilizar-se do pedal, para diminuir os efeitos de ataque. Erroneamente se interpreta o texto original de forma literal como se a música de Beethoven não permitisse pedal além do que está marcado, mas Czerny comentou que Beethoven freqüentemente usava o pedal, muito mais do que indicava em suas peças.<sup>30</sup> Igualmente, o pianista sabe que dependendo da acústica e do instrumento, faz-se necessária adaptação e que, por este motivo, um compositor dificilmente poderia anotar corretamente a pedalização, a não ser no caso específico em que o compositor quisesse um efeito diferenciado, por exemplo, no primeiro movimento da Sonata op.31 nº2 (figura 3). A *urtext* mostra que no *Largo*, a intenção do compositor foi misturar as notas dos seis compassos com o pedal e o *Allegro* em seguida deve ser retomado após a fermata, com a diminuição gradual sustentada pelo pedal, mas sem o corte total da reverberação.

---

<sup>29</sup> Será discutido no capítulo seguinte.

<sup>30</sup> Documento de Czerny pertencente a Deutsche Staatsbibliothek, citado por NEWMAN, 1988, p.78.

Figura 3: Sonata op. 31 n°2/ 1º movimento – edição Henle (Urtext)

Na edição Schirmer (figura 4), esse mesmo trecho apresenta uma modificação de intenção quanto à sonoridade. Sugere que o pedal que deveria estar acionado durante os seis compassos, seja suspenso na metade do segundo compasso para não misturar as notas subseqüentes dissonantes à harmonia de lá maior. Para o revisor, a massa dissonante criada por apenas um pedal talvez incomodasse, sobretudo por se tratar do estilo clássico. O pedagogo atuante na virada do século XX, Rudolph Breithaupt, acreditava que anotações desse tipo seriam erros ou descuido do compositor.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> FRIEGE, 1970, citado por NEWMAN, 1988. p.245.

The image shows a musical score for the first movement of Sonata Op. 31 No. 2 by Beethoven. It features two staves: the left staff for the piano and the right staff for the right hand. The tempo is marked 'Largo. M.T.' (Moderato). The score includes various performance instructions: 'p' (piano), 'sf dim.' (sforzando then diminuendo), 'rallent.' (ritardando), 'pp una corda.' (pianissimo, one string), and 'con espressione e semplice. tutte corde.' (with expression and simplicity, all strings). The score also includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings like 'Rd.' and '\*'.

Figura 4: Sonata op.31 nº2/ 1º movimento – edição Schirmer

Na edição Schirmer, o efeito da massa sonora inexistente torna-se uma pequena cadência limpa e melódica, modificando a proposta original do compositor. Hoje se sabe que não foi nenhum descuido de Beethoven e que ele cultivava este tipo de resultado sonoro. E neste trecho em especial, segundo o especialista em Beethoven Paul Mies, os relatos da época mostram que Beethoven quis um “efeito nebuloso que sugerisse uma voz vinda das cavernas”.<sup>32</sup>

Como a reverberação das notas é mais longa e mais intensa no piano moderno que num *fortepiano*, provavelmente o efeito mais próximo obtido no instrumento moderno seria manter o mesmo pedal sem acionar até o fundo ou manter as teclas do acorde da mão esquerda abaixadas e trocar leve e rapidamente o pedal ao longo da melodia da mão direita.

A partitura revisada, então, contém indicações pessoais do revisor, podendo excluir uma idéia original do compositor e alterar substancialmente a sonoridade. Mesmo se o intérprete não estiver interessado em sonoridade histórica, uma coisa seria ignorar apenas as indicações do revisor e outra, as do compositor.

Para a IPHI, buscar o texto original e conhecer as evidências históricas não se relaciona com a pretensão de recriar a interpretação do passado, mas é a base para compreender a partitura como um texto a ser decifrado, procurando identificar a

<sup>32</sup> MIES, P. *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*. Munich: G.Henle Verlag, 1957. Citado por NEWMAN, 1988. p.246.

musicalidade e o estilo de um determinado compositor para adaptá-lo ao melhor resultado sonoro no instrumento moderno. Dart sugere:

A interpretação deve ser idiomática e ter estilo. (...) Cada instrumento deve ser verdadeiro em si mesmo e não deve tentar arremedar os outros. (...) Deve ser iluminada pelo conhecimento mais pleno possível (...) associado à música quando foi ouvida pela primeira vez. O intérprete tem todo o direito de decidir por si mesmo se é melhor esquecer alguns desses pontos particulares, mas deve pelo menos estar consciente de que já existiram e de que, em certa época, foram considerados um traço essencial de uma interpretação agradável.<sup>33</sup>

A vontade de conciliar o passado e o presente é a lógica da existência de dois pólos: o texto antigo e o intérprete atual. O texto é a notação de um compositor, com a sua linguagem musical específica, num tempo específico. Para que o intérprete compreenda o texto com a vivência musical atual não é suficiente observar e analisar apenas a parte visível da partitura: as notas, indicações de dinâmica, tempo, articulação, a estrutura, mas, sim,

(...) Devemos imaginar uma partitura como resultado de infinita seqüência de decisões, que aproxima da idéia do processo interpretativo em si, (...) dinâmico e maleável. Certamente, existe uma noção de que o compositor é, além de compositor, executante e ouvinte durante o processo criativo a partir de suas próprias reações.<sup>34</sup>

Não basta pensar que a essência de uma obra musical seja somente formal como defendem o estruturalismo ou Glenn Gould, apesar de sua importância na análise impessoal da obra. Todos os processos envolvidos até o estágio da execução apresentam infinitas variáveis de percepção: o processo criativo do compositor, o texto e o resultado formal, e a interpretação. A IPHI acredita que ampliar o conhecimento sobre o estilo do compositor e, portanto, sobre as referências temporais da obra, ajuda a aproximar da complexidade intrínseca a uma obra.

Que ampliar o conhecimento é valioso, não há dúvida. Mas nem todas as informações históricas presentes em livros e pesquisas musicológicas são de interesse para o músico prático. Como já foi citado, o conhecimento histórico não é necessariamente proporcional à qualidade do intérprete. Anedotas biográficas e

---

<sup>33</sup> DART, T. *Interpretação da Música*. Traduzido por M. Czertok. 2ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.213.

<sup>34</sup> BUTT, 2005, p.85-87.

especulações sobre o estado emocional do compositor não influenciam a interpretação em si, mas podem enriquecer o processo do estudo ou da preparação de uma obra a executar. Sem contar que este tipo de conhecimento é bastante útil para interar o ouvinte do caráter da peça, para que tenha também o prazer de aliar percepção auditiva e a história.

Grande parte do que diretamente afeta o intérprete no tocante ao estilo do compositor pode se assimilar na própria prática instrumental do conjunto de obras de um mesmo autor ou de autores diversos de uma determinada época, formando um estilo musical específico. Esse conhecimento prático é proporcional, portanto, à experiência e ao repertório do intérprete, já que, conforme lida com as diversas peças de um mesmo autor, através da prática e do instinto do instrumentista, o intérprete torna-se cada vez mais familiar em relação à linguagem do compositor. Assim, o aprendizado vivenciado, por exemplo, por um pianista que estudou diversas sonatas, concertos e música de câmara de Beethoven, não é o mesmo de um não músico que leu tudo sobre o compositor e conhece o repertório como ouvinte. A esse respeito Nattiez comenta:

A significação precisa de um signo só pode ser plenamente compreendida em seu contexto estilístico. Por conseguinte, é a familiaridade com aquilo que Schubert e Beethoven fazem regularmente que servirá de guia para a decisão do intérprete. A interpretação correta resultará de uma regularidade de observação.<sup>35</sup>

O conhecimento do estilo do compositor e a compreensão do texto podem gerar uma típica situação de dúvida para o intérprete. O problema se apresenta quando são confrontados os dados históricos com o significado disto para o intérprete atual, pois o que o texto e as evidências históricas apresentam como fato nem sempre condiz com a expectativa sonora do intérprete, fazendo necessários ajustes para a execução.

Para os defensores da execução histórica, não há o que interferir ou adaptar, sendo necessário recorrer a tratados e seguir as regras para não modificar a obra do contexto original. A crítica à Música Antiga primordialmente se resume à literalidade de como se aproveita das evidências históricas para validar uma boa execução. Se uma obra barroca ainda é executada depois de ter sobrevivido a tantos séculos e estilos, por

---

<sup>35</sup> NATTIEZ, 2005, p.154.

que não considerar a execução deste repertório no piano moderno, por exemplo, fazendo ajustes para a sonoridade e linguagem que faça sentido para o ouvido atual? Kivy destaca o fato de uma obra do passado adquirir significados e sentidos diferentes na sua escuta, com o passar do tempo.<sup>36</sup> Por exemplo, Bach compôs com sua linguagem, afinação, *pathos* e tudo o que fazia sentido musicalmente na época, ao mesmo tempo, ouvintes de época não apreciavam Bach como o grande compositor da tradição germânica do século XVII, como se faz hoje. Escutamos Bach com a apreciação de quem já passou por Wagner, Debussy e música atonal e, portanto, sua música passou a incorporar outros elementos de escuta. Assim sendo, parece fazer sentido como o caso de desincorporar ou alterar algumas articulações de um fraseado tipicamente barroco, pois hoje elas representam o estudo das regras da prática passada e não têm o sentido original da linguagem natural como tinha para os músicos da época, ainda mais se isso for um fator limitador da musicalidade por parte do executante.

Uma obra musical do passado não carrega apenas o sentido literal das intenções do compositor fixadas em seu tempo. Desse modo, o argumento da fidelidade ao contexto histórico literal não parece ser a única idéia de uma boa execução atual. Eis como Leibowitz compartilha com tal idéia:

O sentido verdadeiro contido no texto (...) podemos ter acesso através da eliminação progressiva dos erros de interpretação. Porém, ao mesmo tempo, (...) o fato de o [intérprete] pertencer a uma determinada época faz com que apareçam novas fontes de compreensão, significados insuspeitos por [intérpretes] anteriores, sem por isso pôr em questão a essência profunda da obra.<sup>37</sup>

A preservação do conteúdo musical não acontece somente em caráter musicológico ou teórico ou pela amostra correta da aplicação de todas as regras passadas numa interpretação. É necessário que haja interesse das diferentes gerações de intérpretes em executar e vivenciar o conteúdo musical histórico que é atraente justamente pelo seu caráter único de jamais poder ser estritamente repetido.

---

<sup>36</sup> KIVY, P. *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*. New York: Cornell University Press, 1995. passim.

<sup>37</sup> LEIBOWITZ, R. 1960. p.282. citado por NATTIEZ, 2005. p.145.

É comum dizer que mesmo não sendo a intenção do compositor ou que não corresponda à prática original, o resultado é bom, o que reforça a impressão de que a vontade de conciliar a intenção do compositor (ou a provável intenção musical compreendida da notação do compositor) com a execução existe, desde que não seja à custa da estética sonora.<sup>38</sup> As evidências históricas são critérios importantes, porém, devem ser reinterpretadas na condição atual, pois fatos históricos não falam por si e o intérprete não pode adotar uma postura apenas de aceitação.

Alguns dissidentes da Música Antiga compartilham da idéia. John Butt, cravista, organista e regente especializado em música barroca, fala sobre *historically informed performance* que começou a ser idealizada na década de 1980 por instrumentistas que se cansaram da excessiva rigidez da execução histórica. Eles consideravam que, ao invés da busca de uma compreensão quase espiritual das intenções do compositor, poderiam usar o conhecimento histórico de um modo mais criativo, repensando as estratégias interpretativas para uma execução mais espontânea, pois a história deve abrir novas possibilidades ao invés de limitá-las. O ideal se traduziria pela democratização da história ou libertação do pensamento de uma narrativa pré-concebida do passado.<sup>39</sup> Nesse caso, a utilização do instrumento antigo está mais relacionada ao gosto por uma sonoridade específica do que à pretensão de se atingir a veracidade estilística.

Nattiez<sup>40</sup> explica que nem sempre a interpretação deve refletir as condições de uma interpretação passada, pois os significados de uma obra devem ser repensados e reconstituídos, fazendo com que surjam novas fontes de compreensão que até então não haviam sido pensadas. O intérprete deve estar consciente que as decisões tomadas para adaptar certas passagens ao senso musical atual fazem parte das mudanças que uma obra pode agregar ao longo do tempo, especialmente considerando a abrangência de aproximadamente quatro séculos de repertório. Boulez, avesso ao caráter fixado de uma obra no passado, pergunta:

---

<sup>38</sup> KIVY, 1995, p.105.

<sup>39</sup> Ibidem, p.217.

<sup>40</sup> NATTIEZ, 2005, p.161.

(...) O que é realmente fidelidade? Seria o respeito ao transitório? Ou seria considerar a obra como eterna portadora de novas verdades, decifráveis conforme a época, o local e as circunstâncias? Não seria a grande obra justamente aquela que frustra nossas previsões?”<sup>41</sup>

É necessário que o intérprete se desprenda de alguns pré-conceitos, pois a “partitura carrega sentidos latentes que ainda não foram musicalmente realizados (...) e cada interpretação participa da revelação da verdade da obra, revelação esta que jamais se completa”.<sup>42</sup>

Mas ajustes e adaptações numa interpretação não são totalmente livres e aleatórios. Barenboim afirma que “todos nós temos consciência de que, numa apresentação ou numa leitura, o texto não é um objeto infinitamente maleável”<sup>43</sup> ou, ainda, segundo Nattiez, “existe, por certo, um nível em que se afirma, sem ambigüidade, o sentido literal da partitura, pois, do contrário, não seríamos capazes de reconhecer uma mesma obra através das dezenas de diferentes interpretações que nos são oferecidas”.<sup>44</sup>

A discussão sobre o quanto histórico deve ou não mostrar uma interpretação só acontece porque o repertório acadêmico e de concertos é histórico. Ele sobrevive porque continua sendo uma escolha aliada ao prazer da escuta que acompanha um enredo conhecido, desenvolvendo a escuta crítica a cada audição. Este tipo de escuta não acontece com relação à música desconhecida, que requer outro tipo de apreciação, certamente pouco explorada tanto pelo músico e pelo ouvinte. Morgan associa o limitado repertório também à falta de identidade cultural e à insatisfação do tempo presente “caracterizado por um extraordinário patamar de insegurança, incerteza, questionamento (...) e ansiedade”.<sup>45</sup> Por refletir a situação social da atualidade, as diversas restaurações e abordagens interpretativas são formas autênticas musicais da condição contemporânea.

---

<sup>41</sup> BOULEZ, P. *Points de repère*. Nattiez, J.J. ed. 2eme ed. Paris: Christian Bougois, 1985. apud NATTIEZ, 2005, p.148.

<sup>42</sup> NATTIEZ, 2005. p.145.

<sup>43</sup> BARENBOIM, SAID, 2003, p.124.

<sup>44</sup> NATTIEZ, op.cit., p.154.

<sup>45</sup> MORGAN, R.P. *Tradition, Anxiety and the Current Musical Scene*. In KENYON, N. (Ed.), *Authenticity and Early Music*. Oxford University Press, 1988. Citado por BUTT, 2005, p.10.

Como equilibrar o passado e o presente é algo indefinido para a IPHI, assim como não há objetivo específico de resultado sonoro. É e deve ser indefinido, pois não há método único para interpretação e nem poderia existir, pois o texto, mesmo sendo ele invariável, enseja múltiplas compreensões e não há uma única solução adequada. E deve ainda ser pessoal porque o juízo definitivo de uma interpretação pertence ao próprio ouvido crítico e ao bom senso adquirido com a experiência e vivência musical, os quais vão além de quaisquer análises conceituais e racionais. Imberty resume a essência de uma boa interpretação:

As grandes interpretações (...) conseguem, de imediato, situar-se acima dos conflitos entre preconceitos estéticos, dos enfoques demasiadamente novos ou sobrecarregados de erudição musicológica, em suma, consignam algo de *universal* à obra. (...)<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> IMBERTY, 1981. citado por NATIEZ, 2005, p.152.

## CAPÍTULO 2. Bagatelas op.126 – subsídios para execução

No capítulo anterior, discutiu-se a importância de aproximação do intérprete com a linguagem histórica do compositor visando a compreensão do texto, no caso, das Bagatelas, para que posteriormente sejam feitos ajustes em sua execução. Assim, o presente capítulo consiste em uma investigação pelo intérprete de tais subsídios, destacando dois: na primeira seção, fatos pertinentes sobre o compositor e sua relação com o instrumento, e na segunda, uma análise da partitura.

### 2.1. Sobre o compositor

Beethoven (1770-1827) <sup>47</sup> ficou conhecido como pianista virtuoso e improvisador em 1790, ao realizar turnês em Praga, Dresden e Berlim. Tocava clavicórdio, órgão, cravo e *fortepiano*. Em Bonn, sua cidade natal, havia uma fábrica desse instrumento em atividade desde 1783. Como pianista, mostrava facilidade e agilidade técnica no instrumento, mas revelava ocasionalmente certa falta de paciência com detalhes, exibindo uma atitude agressiva. Carl Czerny (1791-1857), em seu relato de 1852, apontou algumas características de seu mestre:

Ninguém pode ser comparado à agilidade e rapidez nas escalas, trilos duplos, saltos (...) nem mesmo Hummel. Seu porte enquanto tocava era magistralmente quieto, nobre e belo. (...) Seus dedos eram potentes, não grandes, ligeiramente alargados nas pontas de tanto tocar, pois ele contou que praticava até meia-noite na sua juventude. Nas aulas, se

---

<sup>47</sup> Cf. ROSENBLUM, S. P. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988. p.1-54

dedicava à correta posição dos dedos (escola de Emanuel Bach) (...). Extraordinário quando improvisava e não tanto quando tocava suas composições, pois nunca tinha paciência ou tempo para praticar e o êxito dependia do acaso ou de seu humor. Suas execuções, assim como suas composições, estavam sempre à frente de seu tempo; os instrumentos pareciam extremamente fracos e imperfeitos, não comportando o estilo de sua execução. Hummel, em seu estilo brilhante e calculado para enquadrar no estilo de seu tempo, era muito mais compreensível e prazeroso ao público, porém, quando Beethoven tocava as passagens lentas, produzia um efeito mágico nos ouvintes e até onde sei, nunca foi superado.<sup>48</sup>

E, numa outra ocasião:

Enriqueceu a arte de tocar com o uso do pedal, passagens acordais em *legato* formando outras melodias internas que ninguém tinha pensado antes. Enérgico, profundo, nobre, e, particularmente em *adagio*, sentimental e romântico; como ninguém, dominava a rapidez [no instrumento].<sup>49</sup>

A mesma impressão teve o crítico Reichardt sobre Beethoven e seu 4º concerto para piano e orquestra, a 22 de dezembro de 1808:

(...) o novo concerto de enorme dificuldade na qual Beethoven executou de forma surpreendente bem, o mais rápido possível. [No movimento lento], (...) Beethoven cantava através de seu instrumento com a mais profunda melancolia (...).<sup>50</sup>

Sua preocupação com a qualidade sonora e musical ao instrumento era passada aos discípulos, com especial ênfase na expressividade. Fernand Ries (1784-1838),<sup>51</sup> filho de Franz Ries, professor de violino de Beethoven, escreveu:

(...) nas variações op.34, fui obrigado a repetir quase todo o trecho final da variação lenta dezessete vezes. Quando eu errava notas, ele mal fazia comentário. Mas se o erro era a respeito da expressão, como *crescendi* ou o caráter da peça, ele ficava muito nervoso dizendo que (...) esse tipo de erro resultava da falta de conhecimento, sentimento e atenção.<sup>52</sup>

Por volta de 1800, começou a se apresentar cada vez menos devido à surdez, dedicando-se mais à composição. Seu interesse pela composição e a perda gradativa

---

<sup>48</sup> Documento de Czerny pertencente a Deutsche Staatsbibliothek. Citado por NEWMAN, 1988, p.78.

<sup>49</sup> CZERNY, C. *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*. Op.500. trans. J.A.Hamilton, London: Cocks, 1839. Citado por ROSENBLUM,, p. 28.

<sup>50</sup> REICHARDT, J.F. *Vertraute Briefe geschrieben auf eine Reise nach Wien*. Amsterdam: Im Kunst und Industrie Comtoir, 1810. Citado por ROSENBLUM, *op.cit.*, p.28.

<sup>51</sup> Ferdinand Ries, compositor e pianista alemão, amigo e discípulo de Beethoven.

<sup>52</sup> SONNECK, *Impressions*, p.52. Citado por ROSENBLUM, *op.cit.*, p.29.

da audição fez com que, aos poucos, recebesse cada vez mais críticas quanto à sua execução. Em 1814 teve lugar sua última apresentação pública, quando executou em primeira audição o trio “Arquiduque” op.97. Segundo o pianista e compositor Ignaz Moscheles:

(...) a execução dele me satisfaz menos [que o novo Trio], por não ter clareza nem precisão, ainda que eu tenha observado traços de um grande pianismo, o mesmo que já pude reconhecer em suas composições.<sup>53</sup>

Czerny observara que o instrumento parecia não comportar Beethoven enquanto pianista e compositor,<sup>54</sup> e sua insatisfação explícita contribuiu decisivamente para motivar constantes mudanças e adaptações no instrumento por parte dos construtores, bem como as conseqüentes transformações no modo de se executar ao teclado, tanto técnica quanto expressivamente.

Passaram por suas mãos pelo menos quatorze pianos, comprados ou emprestados, sem contar outros inúmeros que o compositor deve ter experimentado, nenhum do quais, no entanto, parece ter preenchido todos os requisitos sonoros, mecânicos e de extensão que Beethoven imaginava como ideal. Sobre o instrumento construído por Wenzel Schanz, escreveu em 1815 que teve que devolver por ser um péssimo instrumento, o mesmo, ou do mesmo construtor, que Haydn mais admirava.<sup>55</sup> Em outra carta de 1796 ao amigo Andreas Streicher, Beethoven diz que o *fortepiano*, em relação ao instrumento e sua maneira de execução, é o menos desenvolvido entre outros instrumentos e que esperava o dia em que “(...) a harpa e o *fortepiano* fossem tratados como dois instrumentos diferentes”.<sup>56</sup> Beethoven certamente imaginava a música além das possibilidades do instrumento, ou que sua imaginação sonora não se adequava nem se limitava à sonoridade oferecida pelos instrumentos de sua época.

---

<sup>53</sup> MOSCHELES, C. *Aus Moscheles Leben: Nach Briefen und Tagebüchern, 1872-73*. Citado por ROSENBLUM, 1988., p.29.

<sup>54</sup> ROSENBLUM, 1988, *passim*.

<sup>55</sup> NEWMAN, 1988, p.52.

<sup>56</sup> ANDERSON, E. *The Letters from Beethoven*.1985. vol.1, p.25-26. Citado por NEWMAN, 1988, p.54.

Quanto a isso, faz sentido a frase de Glenn Gould: “um homem pode ou não ter pertencido em espírito àquela época”.<sup>57</sup>

A extensão de um *fortepiano* típico da segunda metade do século XVIII era de cinco oitavas (Figura 5), como os usados por Mozart, por Haydn até sua visita a Londres, Clementi até 1790 e Beethoven até 1803. Embora Beethoven esteja relacionado com o desenvolvimento do piano principalmente no tocante à ampliação de sua extensão, não se encontrou nenhuma evidência de que Beethoven tenha pedido especificamente teclas adicionais a qualquer construtor.<sup>58</sup>



**Figura 5: Identificação das alturas das notas/ Extensão de cinco oitavas em semibreve**

Diferentemente de outros compositores do classicismo, como Mozart e Haydn, cujas obras se acomodam perfeitamente em cinco oitavas, acidentalmente ou propositadamente, Beethoven escrevia em seus rascunhos notas além da extensão de seu próprio instrumento.<sup>59</sup> Há igualmente casos em que, respeitando o limite do instrumento, acabou por omitir notas, o que obviamente desfigura a continuidade melódica pretendida. Nestes casos, alguns editores acrescentam notas entre parênteses, como na edição Henle. No desenvolvimento do primeiro movimento da Sonata op.10 n.º1 (Figura 6), composta entre 1796 e 98, a linha superior da melodia em oitavas é interrompida ao chegar ao sol bemol agudo.

<sup>57</sup> Glenn Gould defendendo sua postura atemporal de interpretação. Cf. seção 1.2: “a posição anti-historicista”.

<sup>58</sup> ROSENBLUM, 1988, *passim*.

<sup>59</sup> ROSENBLUM, 1988, *passim*.

Figura 6: Sonata op.10 nº1/ I movimento/ sol bemol entre parênteses

Após a virada do século, Clementi pediu que ampliasse o registro agudo até o dó da penúltima oitava do piano moderno (“c4” da Figura 5), aumentando de cinco para cinco oitavas e meia. A extensão dos Trios op.70 de Beethoven, compostos em 1808, já atinge as seis oitavas completas.<sup>60</sup> Ainda que não seja a extensão do piano moderno, a maior parte de suas peças foi escrita no interior dessas seis oitavas, o que torna a escrita pianística de Beethoven mais próxima dos intérpretes atuais se comparada à de Mozart ou Haydn, limitada a cinco oitavas.

A grande diferença entre os instrumentos antigos e modernos é a construção que se tornou cada vez mais robusta, modificando o tempo de ressonância das notas, o peso das teclas, tornando mais ampla a gama de sonoridades. Essa diferença é perceptível mesmo entre os *fortepianos* de cinco e cinco oitavas e meia, segundo experiência pessoal de Rosenblum, autora várias vezes citada neste capítulo.

<sup>60</sup> ROSENBLUM, 1988, passim.

Rosenblum teve a oportunidade de experimentar por décadas os fortepianos no museu Kunsthistorisches em Viena e faz observações ao comparar uma réplica e um *fortepiano* original, constatando que o segundo possui qualidade sonora muito mais doce e de menor amplitude de volume, embora saliente a impossibilidade de se conhecer exatamente como soavam os instrumentos há duzentos anos devido às intervenções para manutenção. Comparado ao piano atual, além da óbvia diferença de volume, outra diferença crucial é a sonoridade dos registros graves, que no *fortepiano* é bastante claro, e, nos instrumentos modernos, os baixos tendem a ser abafados, razão pela qual sua potência é sempre parcialmente aproveitada, especialmente em passagens claras da mão esquerda.

Beethoven não chegou a conhecer as invenções que faltavam para a transformação do *fortepiano* no piano que conhecemos e que resolveriam aspectos do instrumento que o compositor tanto reclamava com os construtores: uma sonoridade mais ampla e maior duração das notas para uma execução em *legato* e expressiva. A primeira dessas invenções, elaborada pela casa Érard em 1821, foi o duplo-escape, que facilitou a repetição rápida e tornou mais ágil e leve o acionamento das teclas. Outra, de 1825, foi a chapa única de ferro que possibilitou aplicar uma tensão maior às cordas, resultando em maior volume sonoro.<sup>61</sup>

Nem por isso é necessário que o intérprete valha-se de argumentos como “Beethoven nunca esteve satisfeito com o instrumento de sua época e provavelmente ele teria satisfação em ouvir o que o piano moderno é capaz”, como se precisasse de uma desculpa para tomar partido de uma interpretação menos autêntica historicamente ou para transformar a própria concepção numa suposta autenticidade porque Beethoven teria aprovado as invenções citadas acima.<sup>62</sup> Seja qual for o gosto ou ideal sonoro do pianista, o importante para as decisões interpretativas coerentes não é encontrar o argumento baseado em hipóteses, mas, sim, reconhecer a contribuição do compositor para escrita pianística de característica desafiadora, experimentadora e inovadora para a época, aproximá-la da sua linguagem musical original e assim, desenvolver sua concepção própria.

---

<sup>61</sup> NEWMAN, 1988, p.62.

<sup>62</sup> Cf. Seção 1.1: “autenticidade histórica e a Música Antiga”.

## 2.2. Sobre a obra

Além das conhecidas sonatas para piano, Beethoven compôs peças curtas e formalmente simples como minuetos, rondós e bagatelas. Destas últimas, escreveu três conjuntos, a saber, as seis Bagatelas op.33, as oito op.119 e as seis op.126, além de duas avulsas, WoO 52 e WoO 56.<sup>63</sup>

As Bagatelas op.126 compostas entre 1823 e 1824, são as últimas obras do compositor para piano solo. Diferentes dos outros conjuntos de bagatelas, foram concebidas como um ciclo, de acordo com a anotação em um dos manuscritos: *Ciclus Von Kleinigkeiten* (ciclo de pequenas peças). As peças são contrastantes entre si, alternando as rápidas e as lentas, e nas palavras do próprio compositor em carta ao editor Schott, são as bagatelas mais bem escritas. Existem três rascunhos de diferentes datas e a versão final.<sup>64</sup>

A obra contém um número significativo de indicações, primeiro por ser obra de maturidade <sup>65</sup> e segundo, por sua dedicação em relação a esta obra, perceptível pelo nível de detalhamento dessas indicações na partitura se comparada às anteriores, as nove Bagatelas op.119 compostas entre 1820 e 1822, mostrando maior controle de suas intenções musicais. A interpretação literal das mesmas pode ser o suficiente para uma execução, porém, a análise mais aprofundada do significado das inserções do compositor juntamente com as evidências históricas, torna o intérprete mais coerente em relação à tomada de suas próprias decisões para a execução.

Como suporte para esta análise foram selecionados alguns tópicos desenvolvidos por Sandra P. Rosenblum no livro *Performance Practices in Classic Piano Music* e por William S. Newman, em *Beethoven on Beethoven*.

---

<sup>63</sup> Obras sem número de opus, marcados como WoO (*Werk ohne Opuszahl*)

<sup>64</sup> Carta de Beethoven para Schott. Prefácio da Edição G.Henle. BEETHOVEN. *Klavierstücke*. München: G.Henle Verlag, [1975?]. 1 partitura.(217p.). Piano.

<sup>65</sup> Embora haja obras do período inicial com as indicações razoavelmente detalhadas como no primeiro movimento da sonata op.7, ou da conhecida abertura lenta da Sonata *Patética* op.13 ou, o contrário, o *Adagio* da Sonata op.101 escrita em 1816, com apenas a indicação *sul una corda*.

### 2.2.1. Dinâmica e acentuação

Para este tópico foi analisada cada peça separadamente, assim como para a escolha do andamento.

#### *Bagatela Op.126 nº1*

A sonoridade da peça se mantém *piano*. A dinâmica do piano moderno é mais ampla, permitindo maiores gradações entre *piano* e *forte*. Em se controlando excessivamente a sonoridade, já que num *fortepiano* ela apresentaria menos gradações de dinâmica, a peça soaria contida e sem cor. Pode-se, então, aproveitar os trechos com *crescendo* para expandir a sonoridade nos compassos 4 a 7 (Figura 7), o mesmo se dando nos compassos 13 a 14, 26 a 28, 35 a 37.



Figura 7: Bagatela op.126 nº1/ c.4-7/ *crescendo*

A indicação inicial pede um *cantabile* (Figura 8), sem exagerar na diferença de dinâmica, fazendo soar equilibradamente a voz superior da mão esquerda.



Figura 8: Bagatela op.126 n°1/ início *cantabile e compiacevole*

A notação é detalhada tornando as intenções musicais claras, como o efeito no trilo antes da cadência (Figura 9) nos compassos 31, no *crescendo* de três notas. (Figura 10)



Figura 9: Bagatela op. 126 n°1/ c.30/ trilo



Figura 10: Bagatela op.126 n°1/ c.43-44/ *crescendo*

Nos compassos 21 a 25, aparecem as chaves de expansão que se tornam um tipo de acentuação (Figura 11), e que podem exercer duas funções: uma primeira de natureza expressiva, evidenciando as notas melódicas em grupos acéfalos ao invés de destacar os acordes da mão esquerda no primeiro tempo de cada compasso, e outra rítmica, dando maior apoio no segundo tempo de cada compasso na seqüência que mostra claramente um *accelerando* escrito, contrapondo-se à textura lírica do primeiro trecho.



Figura 11: Bagatela op.126 n°1/ c.21-25/ *l'istesso tempo*: acentos

Em outra situação, Beethoven especifica uma acentuação expressiva no acorde de dominante ( Figura 12) no início do sistema de baixo, mas que pode ter a função de apoio rítmico e restabelecer a organização métrica depois do compasso livre de pequena cadência.

The image shows a musical score for Bagatela op.126 n°1, measures 27-34. The score is in G major and 2/4 time. It features a right-hand melody with intricate fingerings and a left-hand accompaniment. Performance markings include 'molto ten. non troppo presto', 'tr tr', 'dim.', and 'p grazioso'. Measure numbers 27, 31, and 34 are indicated.

Figura 12: Bagatela op.126 n°1/ c.27-34: acento expressivo e apoio métrico

### Bagatela op.126 n°2

A dinâmica da parte A inicial é contrastante, distinguindo-se o *forte* da textura em canto único em semicolcheias em mãos alternadas do *piano* da segunda textura de colcheias ligadas (Figura 13). É possível imaginar essas nuances dinâmicas mesmo se não estivessem escritas, assumindo que textura e caráter contrastantes devem ser realçados pelo intérprete. Poderia se pensar num *decrescendo* ao final da seqüência em semicolcheias, seguindo a linha melódica descendente e preparando a dinâmica seguinte. Todavia, o interessante nesta peça é conseguir um efeito de dinâmica em patamares com passagens súbitas entre o *piano* e o *forte*.

Figura 13: op.126 n°2/ c.1-11/ dinâmica

A parte B tem o caráter diferente de textura de melodia acompanhada com indicação *cantabile*, podendo ser adotada a dinâmica *piano* para contrastar com *forte* do trecho seguinte (Figura 14).

Figura 14: Bagatela op.126 n°2/ c.27-44: dinâmica

Beethoven utiliza *mfp*, *fp* e *ffp* para indicar o acento conforme a dinâmica do trecho em que está inserido antecipando o *piano* do trecho seguinte, geralmente em notas fora do tempo forte.<sup>66</sup>

É impossível uma execução literal ao piano de um acento numa nota longa, como se quisesse acentuar a nota em seu ataque e posteriormente controlar sua dinâmica num volume *piano* de som. Para o acento indicado no compasso 17 (Figura 15) pode-se escolher um ataque relativamente forte, pois apesar de a nota ser grave, a mão direita está duas oitavas acima e não há perigo de a encobrir. Mas é preciso que a tecla se levante antes de completar o valor integral de duas semínimas para se conseguir um *piano* na mesma nota em seguida.

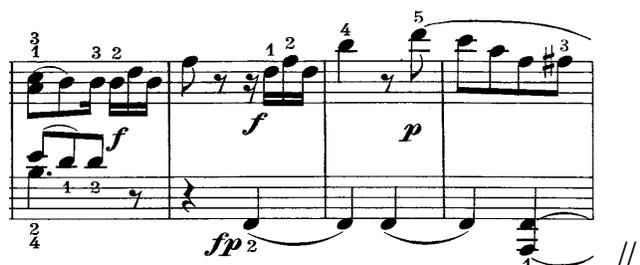


Figura 15: Bagatela op.126 n°2/ c.16-19: *fp*

No compasso 58, o efeito do acento *sf* (Figura 16) pode ser obtido pela primeira semicolcheia da mão esquerda, junto com a mão direita *forte* ou *fortíssimo*.

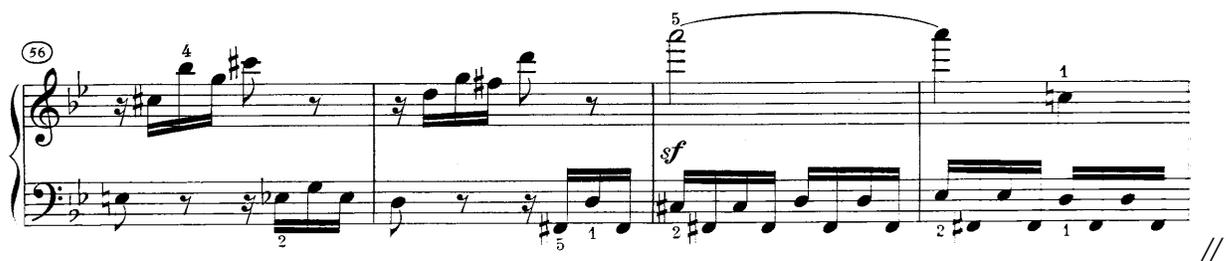


Figura 16: Bagatela op.126 n°2/ c.56-60: *sf*

<sup>66</sup> ROSENBLUM, 1988, p.87.

Beethoven dava importância ao acento ou apoio métrico especialmente em passagens rítmicas escritas com a mesma figura.<sup>67</sup> A frase em semicolcheias (Figura 17) pode ter um leve apoio na cabeça do segundo compasso quando os motivos se tornam téticos, assim como nas colcheias do segundo tempo na volta deste grupo motivico depois da parte B.(Figura 18)



Figura 17: Bagatela op.126 n°2/ c.1-5: apoio métrico



Figura 18: Bagatela op. 126 n°2/ c.27-59: apoio métrico

<sup>67</sup> ROSENBLUM, 1988, p.97.

## Bagatela op.126 nº3

Não há indicação de dinâmica no início e ao longo desta peça aparece *p* em oito ocasiões, sempre no final do trecho com *crescendo* e *diminuendo*, sugerindo que as expansões de dinâmica aconteçam somente nos trechos marcados, porém, sempre prevalecendo, ou retornando, à dinâmica geral em *piano*. Mudanças de toque, ou precisamente, na dinâmica para “cantar” a melodia, devem acontecer entre as diversas variações do tema, dependendo da tessitura e do acompanhamento dos quais o tema é apresentado.

Já as indicações de dinâmica na parte final são bastante precisas, devendo resultar no efeito de um *smorzando*: *più p* e *pp* e *sempre pianissimo* ( Figura 20).

The image shows a musical score for Bagatela op.126 nº3, measures 45-49. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system (measures 45-47) features a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The second system (measures 48-49) features a *pp* dynamic and a *sempre pianissimo* instruction. The lyrics "Pe - - - dal - - -" are written below the second system.

Figura 20: Bagatela op.126 nº3/ c. 32 – fim: dinâmica

O apoio métrico por compasso, induzido pelas ligaduras a cada compasso, dilui-se quando aparecem as chaves de expansão no quinto e no sexto compassos ( Figura 19).



Figura 19: Bagatela op.126 n°3/ c.1-6: chaves de expansão

A outra indicação aparece no compasso 40, dessa vez com a função expressiva de enfatizar o acorde de quinta aumentada (Figura 20).

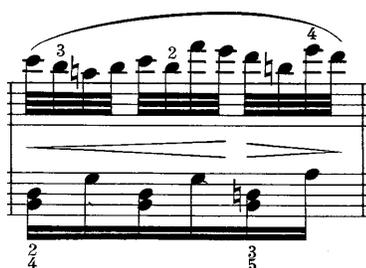


Figura 20: Bagatela op.126 n°3/ c.40

## Bagatela op. 126 nº4

Outra Bagatela rápida em tonalidade menor, com a indicação de andamento *presto*. É a mais longa do ciclo e a única que apresenta indicação *ff*. A parte A é contrapontística e, assim como na segunda Bagatela, apresenta contrastes de dinâmica, devendo resultar num efeito de dinâmica em patamares. Após a barra de repetição, há uma indicação de dinâmica gradual (Figura 21).

The image displays the musical score for Bagatela op. 126 nº4, measures 1 through 21. The score is written for piano and includes the following details:

- Tempo:** *Presto*
- Measure 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and a triplet. The left hand provides a bass accompaniment.
- Measure 5:** A repeat sign is present. Dynamics include *f* and *p*.
- Measure 12:** Dynamics range from *p* to *f*. A *cresc.* (crescendo) marking is used to indicate a gradual increase in volume.
- Measure 17:** Dynamics include *f* and *ff* (fortissimo). A *cresc.* marking is also present.

Figura 21: Bagatela op.126 nº4/ c.1-21/ dinâmica

A parte B, em tonalidade maior, caracteriza-se pelo baixo *ostinato* em quintas e pela mão direita repetindo o motivo acéfalo de semínimas e a dinâmica *piano* (Figura 22).

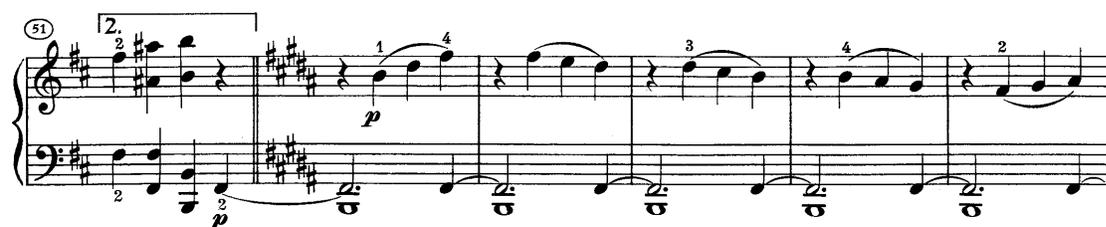


Figura 22: op.126 n°4/ c.51-56: dinâmica

A peça apresenta indicações de acento e de dinâmica incomuns (Figura 23). A tendência natural é continuar com os *sf* nos quatro compassos seguintes já que o desenho se mantém, conservando-se o apoio rítmico na cabeça do compasso.



Figura 23: Bagatela op.126 n°4/ c. 40-50



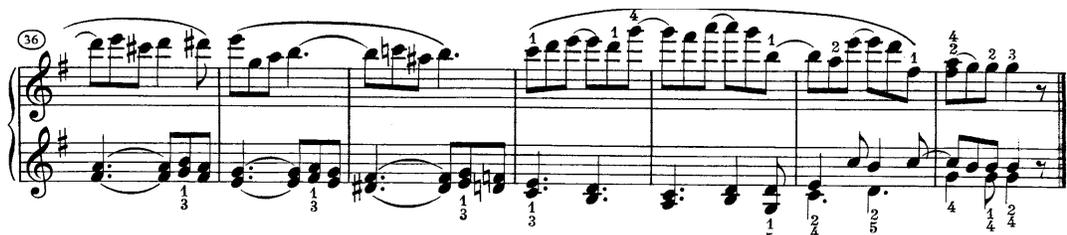


Figura 26: Bagatela op.126 n°5/ c.36-42/ final

### Bagatela n°6

A dinâmica desta peça acompanha as mudanças e o contraste entre as seções do mesmo modo que nas Bagatelas n°s 2 e 4, com a parte A, *forte, presto*, e a B, *piano, andante amabile e com moto*, podendo ser descrita como dinâmica estrutural (Figura 27). O detalhamento nas indicações de dinâmica em trechos em *piano* e peças lentas como nas Bagatelas n°s 1 e 3, revela a preocupação musical do compositor em relação à expressividade dos andamentos lentos, conforme relatos de Czerny e outros contemporâneos.<sup>68</sup>



Figura 27: Bagatela op.126 n°6/ c. 1-16: dinâmica.

<sup>68</sup> Cf. seção 2.1.

As chaves de expansão em duas notas (Figura 30) são entendidas como acentos expressivos, pois claramente são indicações estranhas à notação pianística, podendo ser enfatizadas com um pequeno prolongamento do valor da primeira nota, por exemplo. Para Rosenblum, essas indicações são exigências do ouvido interno do compositor, podendo ser consideradas indicações “psicológicas” para a execução, como se tais notas tivessem que ser de alguma forma, ressaltadas.<sup>69</sup>



Figura 28: op.126 n°6/ c.63-68. Acento expressivo.

No compasso 55 (fig.31), o *sf* marcado no Dó agudo é o ponto de inflexão na nota mais aguda dos instrumentos de época.<sup>70</sup>



Figura 29: op.126 n°6/ c.54, 55. Acento expressivo.

<sup>69</sup> ROSENBLUM, 1988, p.60.

<sup>70</sup> Ver página 27.

### ***2.2.2. Uso do pedal***

No século XVIII, o pedal estava restrito à mudança de timbre e ganho de sonoridade.<sup>71</sup> Hoje, além destas funções, o pedal é freqüentemente utilizado de forma sincopada, ou seja, logo depois do ataque da nota, como auxílio à sonoridade *legato*. Poderíamos dizer que o pedal se tornou praticamente o décimo primeiro dedo do pianista e esse recurso deve ser explorado de acordo com a sonoridade desejada, para isso dependendo tão somente do ouvido crítico e do gosto pessoal. Como o de qualquer outro recurso, seu uso racional e preciso é preferível ao do aleatório e excessivo. Assim, algumas considerações devem ser feitas a esse respeito. Primeiramente quanto à clareza sonora, pois a música dessa época foi composta para um instrumento no qual as notas ressoavam por menos tempo e o volume de som era menor que o dos atuais. Compositores-intérpretes da época tais como Clementi, Cramer, Dussek, Field e Beethoven faziam usavam o pedal muito mais do que os manuscritos sugerem.<sup>72</sup> Deve se observar atentamente as poucas indicações originais nas peças, pois essas, no caso de Beethoven, foram inseridas para que se obtivesse determinado efeito sonoro.

A primeira indicação aparece na segunda Bagatela em apenas um compasso (figura 32). Após a tensão criada na metade da parte B, os oito compassos em *diminuendo* têm o ritmo harmônico marcado por semínimas, e sua resolução acontece na tonalidade de sol maior com duração de um compasso, exatamente aquele com a indicação do pedal. Pode ser que se trate de uma advertência para o executante não trocar o pedal a cada tempo como no padrão que antecipa o compasso. Pode também indicar uma mudança de dinâmica na harmonia em tonalidade maior. Nesse caso, em se tratando de uma peça em andamento acelerado (*allegro*) e da curta duração do efeito, uma forma de se obter na execução seria executar sem pedal na frase anterior, o quê, ainda assim, seria uma indicação estranha.

---

<sup>71</sup> ROSENBLUM, 1988, p.102.

<sup>72</sup> Cf. seção 1.3., p.16.

Figura 30: Bagatela op.126 n°2/ c.69-84. Pedal.

Na Bagatela n° 3 ocorrem três indicações. A primeira e a segunda têm o mesmo efeito, de passagem em forma de cadência em arpejos (figura 33). A primeira termina na pausa da fermata, mas a segunda não indica o fim do pedal, podendo ser prolongada até a primeira nota do compasso seguinte ou até seu final. A terceira indicação é a de pedal único em cinco compassos, do compasso 48 até o final. (figura 34) Não há indicação do pedal *una corda*, mas esse pode ser usado para enfatizar o efeito *diminuendo* desde o compasso 46 com indicações *p*, *piùp*, *pp* e *sempre pianissimo*.

Figura 31: Bagatela op.126 n°3/ c. 20-31/ pedal

Figura 32: Bagatela op.126 n°3/ c.45-52: pedal.

A última Bagatela apresenta indicações de pedal temático em quatro ocasiões diferentes, o que mostra uma preocupação formal com o tratamento específico de sonoridade para o tema (figura 35). Se for possível racionalizar o uso do pedal em toda a peça, apesar de ser um movimento lento que requer o uso constante e límpido do pedal, o efeito proposto pelo tema se apresentará mais nítido.

Andante amabile e con moto

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 7-12) shows the beginning of the piece with a tempo marking of 'Andante amabile e con moto'. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The lyrics 'te - nute' are written above the melody. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and performance instructions like *cresc.* and *ritard.*. The second system (measures 30-39) continues the piece with similar markings. The third system (measures 63-68) concludes the piece with a *ritard.* marking. The score is divided into three systems, each ending with a double bar line and repeat sign.

Figura 33: Bagatela op.126 n.º6/ c.7-12, c.30-39, c.63-68/ pedal temático

Uma forma de usar o pedal muito comum entre os pianistas é timbrando as notas agudas. Na terceira Bagatela, estando o baixo ou a mão esquerda também na clave de sol, pode se deixar o pedal acionado continuamente, trocando-o levemente conforme a entrada das dissonâncias (figura 36).

The image displays a musical score for Bagatela op.126 n°3, measures 36-44. The score is written for piano and includes a pedal line. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 36-38) features a right-hand part with sixteenth-note runs and a left-hand part with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 39-41) shows a right-hand part with sixteenth-note runs and a left-hand part with chords and eighth notes. The third system (measures 42-44) continues the sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *p*, and *p<sup>2</sup>*. The pedal line is indicated by a horizontal line with a vertical line at the end, showing the timing of the pedal changes.

Figura 34: Bagatela op.126 n°3/ c.36-44: pedal.

Um trecho em que particularmente parece faltar a indicação do uso de pedal é a parte B da Bagatela nº4, com o baixo *ostinato* em quintas, evocando a sonoridade de dança medieval. Poderia se utilizar o pedal quase continuamente, sobretudo quando a mão direita repete a frase na oitava mais aguda (figura 37).

Figura 35: Bagatela op.126 n°4/ c. 51-69

### 2.2.3. *non legato, legato, tenuto*

Em seu tratado publicado em 1798, Daniel Gottlob Türk mostra que na “antiga” escola Clássica, a articulação mais usada era o *non legato*, ou seja, que a tecla deveria voltar um pouco antes da duração da nota escrita e para que a nota durasse o exato valor da figura, vinha assinalada com *ten.* ou *tenuto*. Beethoven havia notado que Mozart pertencia a essa escola do toque articulado.<sup>73</sup> A prática e o gosto na virada do

<sup>73</sup> ROSENBLUM, 1988, p.149.

século XIX deslocaram a forma natural de articulação ou toque do *non legato* para o *legato*. De fato, Clementi em 1804 já prenunciava a atitude romântica ao teclado:

Quando os compositores deixam o *legato* e o *staccato* para o gosto do intérprete, a melhor regra é utilizar principalmente o *legato*, reservando o *staccato* para dar um espírito em certas passagens e em contraste com a beleza do *legato*.<sup>74</sup>

Nos movimentos rápidos, pode se tocar *staccato* tendo em vista os seguintes contrastes: na frase em semicolcheias em contraste com a frase ligada na Bagatela nº 2 (figura 38), entre no início contrapontístico da parte A contrastando com a “dança” da parte B, na de nº 4 (figura 39), e na parte A rápida e *forte*, seguida da parte B lenta e *piano* na Bagatela nº6 (figura 40).

The image shows a musical score for Bagatela op.126 n°2, measures 1-11. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It shows two systems of music. The first system starts with 'Allegro' and 'f' (forte). The second system starts with 'p' (piano). The score includes various articulations like slurs and accents, and fingerings are indicated by numbers 1-5.

Figura 36: Bagatela op.126 n°2/ c.1-11/ contrastes de toques

<sup>74</sup> Idem, p.154.

1. Presto

*f*

*pp* *cresc.* *p*

Figura 37: Bagatela op.126 n°4/ c. 1-5, c.70-78/ contraste entre seções

6. Presto

*f*

Andante amabile e con moto

*p*

*te - nute* *te - nute*

Figura 38: Bagatela op.126 n°6/ c. 1-16

O uso do *legatissimo*, com os dedos presos às teclas misturando os sons como se fosse um *legato* “sujo”, estava restrito a passagens de acompanhamento na mão esquerda em acordes quebrados ou em melodias ligadas no registro agudo, sendo evitado em passagens em escalas, principalmente cromáticas.<sup>75</sup>

Atualmente é consenso que os bons pianistas conseguem mascarar o efeito percussivo do instrumento e todo o esforço se concentra na execução *legato*, motivo pelo qual o *legatissimo* e o pedal são amplamente utilizados. Assim, nas Bagatelas e em qualquer outra obra, o recurso é estendido para a maior parte das frases melódicas e ligadas. A sobreposição não de várias, mas de algumas notas dissonantes não mais ferem mais o ouvido e a sensibilidade. Porém, é necessário que não afetem a clareza e o uso desse tipo de toque deve ser equilibrado e pautar-se pelo bom senso.

#### 2.2.4. Arcos de ligadura

As ligaduras curtas em Beethoven servem para subdividir motivos, para fins harmônicos, rítmicos e estilísticos e para direcionar uma frase, com um apoio no início de cada grupo e discreta separação entre elas, semelhante à prática de articulação barroca (figuras 41 e 42). A articulação marcada de duas em duas colcheias deve ser executada sem perder o fraseado



Figura 39: Bagatela op.126 n°1/ c.33, 34: ligaduras curtas.

<sup>75</sup> ROSENBLUM, 1988, *passim*.

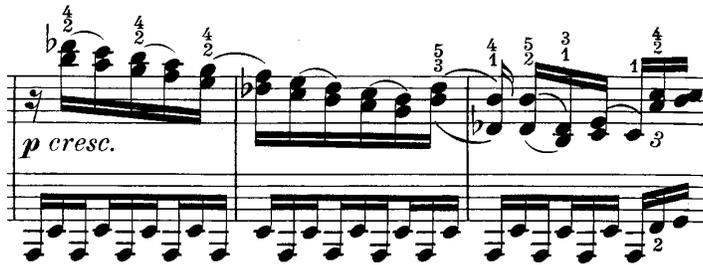


Figura 40: Bagatela op.126 n°6/ c.43-45: ligaduras curtas.

Na figura 43, a execução exata da ligadura com apoio na primeira nota reforça o motivo acéfalo de três notas e o deslocamento do apoio no tempo forte.



Figura 41: Bagatela op.126 n°4/ c.52-55: ligaduras curtas

Na Bagatela nº4, a ligadura curta em três notas faz com que o apoio na semínima dirija o tema para o primeiro tempo do segundo compasso (figura 44), além de diversificar a articulação do tema com *staccato* e *legato*.

The image shows two systems of musical notation for Bagatela p.126 n°4. The first system consists of two staves (treble and bass clef) for measures 1 and 2. The second system also consists of two staves for measures 9 and 10. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time, marked 'Presto'. Fingerings (1-5) and dynamics (f) are clearly indicated for various notes and chords. The notation includes slurs and accents, illustrating the use of short ligatures as described in the text.

Figura 42: Bagatela p.126 n°4/ c.1,2 e c.9,10. ligadura curta.

Beethoven foi excepcionalmente detalhista se comparado aos seus contemporâneos na indicação de ligaduras curtas ou longas, porém, não era muito consistente nesta prática. A compreensão se torna difícil pela imprecisão nos manuscritos e a falta de padrão na lógica da indicação.

Entre 1775 e 1780 os compositores começaram a escrever ligaduras longas.<sup>76</sup> Segundo Newman, em Beethoven estas ligaduras podem significar apenas indicação do que não pode ser feito, ou seja, descontinuar o som ou acentuar no meio dela.<sup>77</sup> Sendo assim, dependendo do caso, servem para excluir a acentuação métrica ou a quadratura do compasso que fazia parte da prática da época. Podem também

<sup>76</sup> ROSENBLUM, 1988, p.163

<sup>77</sup> NEWMAN, 1988, p.122, 123.

indicar a direção de um *crescendo* ou *diminuendo* e não necessariamente o começo e o fim de uma frase, e neste caso, a mão não deve sair da tecla no final da ligadura.<sup>78</sup>

Por este entendimento, na Bagatela nº2, apesar do desenho rítmico, a ligadura sugere o trecho sem acentos métricos com um grande *diminuendo* (figura 45).

Figura 43: op.126 nº2: c.69-78.

Por interpretação análoga, no início da mesma Bagatela, o apoio deve ser feito no começo da ligadura na anacruse e devem ser evitados apoios métricos (figura 46). A ligadura curta que se segue pode significar que a frase deva ser direcionada até a chegada desse primeiro tempo, fazendo a resolução indicada.

Figura 44: op.126 nº2/ c.12-16: ligadura longa.

<sup>78</sup> KULLAK, F. *Beethoven's Piano Playing: with an Essay on the execution of the trill*, 1901. Citado por NEWMAN, 1988, p.130.

### **2.2.5. Flexibilidade rítmica e de tempo**

Os tratadistas e intérpretes da época afirmavam que todo esforço deveria ser feito para se manter o tempo, pois os elementos contrastantes são coordenados e equilibrados formalmente, e que o tempo estritamente mantido contribuiria para ressaltar a essência musical da obra. Algumas passagens de caráter *cantabile* em andamento rápido podem ser executadas com um relaxamento no tempo quase imperceptível. Todavia, é preferível que se procure mostrar as variações no caráter da peça antes pela diferença de toque, para não prejudicar o todo nem a “transformar numa mera rapsódia”.<sup>79</sup> Serão comentados: acentuação agógica das notas, mudança de andamento e de caráter entre seções, tempo *rubato*.

#### ***Acentuação agógica das notas.***

A expressão “acento agógico” tem origem no termo grego *agogé*, que significa condução, e foi inserida no vocabulário musical entre a segunda metade do século XIX e início do XX pelo musicólogo Hugo Riemann<sup>80</sup> para designar desvios do tempo estrito, com finalidade expressiva. A execução pode ser similar ao de uma nota com chave de expansão,<sup>81</sup> mas a acentuação agógica não está escrita na partitura e, portanto depende da percepção do próprio intérprete. Türk mencionara a necessidade deste tipo de acento na música comparando à linguagem falada em que o orador enfatiza algumas sílabas para se fazer entender melhor.<sup>82</sup>

No compasso 38 da Bagatela nº 1 (figura 47) em que, depois do último *crescendo*, as notas da extremidade se afastam em quase cinco oitavas, coincidindo com o ponto culminante da peça, que pode ser mais bem compreendido com uma acentuação agógica na nota mais aguda (mi). Na Bagatela nº3, as notas que se seguem depois da pequena cadência arpejada com pedal no compasso 27 (Figura 46),

---

<sup>79</sup> HUMMEL. *Pianoforte*. Citado por ROSENBLUM, 1988, p.363.

<sup>80</sup> RIEMANN, H. *Musikalische Dynamik und Agogik*, 1884. Citado por ROSENBLUM, 1988, p.365.

<sup>81</sup> Cf. 2.2.1. Dinâmica e acentuação da Bagatela nº6.

<sup>82</sup> TÜRK, D.G. *Klavierschule*. Citado por ROSENBLUM, 1988, p.365.

podem levar acentos agógicos para ressaltar a expressividade das notas simples em contraposição à massa sonora da cadência.

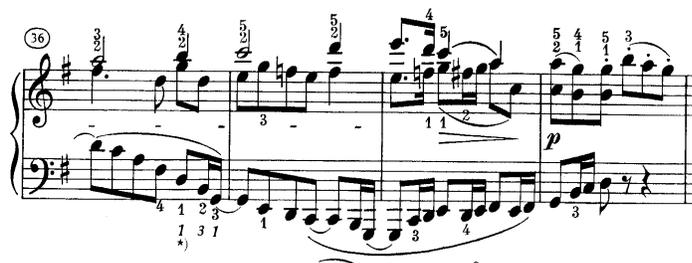


Figura 45: Bagatela op.126 n°1/ c.36-39/



Figura 46: Bagatela op.126 n°3/ c.26,27.

Outros casos em que o uso do acento agógico pode ser aplicado são os pontos de inflexão do desenho melódico, passagens cromáticas, notas extremamente agudas ou graves, acordes ou notas dissonantes, que podem ser percebidos pelo intérprete no momento do estudo ou da execução.

### *Mudança de caráter e andamento entre seções.*

Estas mudanças podem ser caracterizar pelas diferenças de sonoridade, de pedalização, de articulação e por um pequeno desvio de tempo, de acordo com a prática da época.<sup>83</sup> Na execução, alguma flexibilidade de tempo devido à mudança de caráter acontece naturalmente e o controle excessivo da regularidade estrita de tempo pode causar artificialidade na execução. Na Bagatela n° 2, há uma diferença do caráter agitado da parte A e o *cantabile* da parte B (figura 49), o que enseja que se explore, além do imperceptível relaxamento no tempo, principalmente as diferenças de toque e de pedal.

<sup>83</sup> ROSENBLUM, 1988, p.372, 373.





Figura 48: Bagatela op.126 n°4/ c.1-11(parte A), c.52-62(parte B).

### *Tempo rubato*

No século XVIII, a expressão *rubato*<sup>84</sup> remetia ao conceito de deslocar livremente o ritmo da melodia *solo* em relação ao acompanhamento estritamente *a tempo*. Um bom tecladista acompanhador era aquele que mantinha o tempo do acompanhamento, deixando o solista fluir e nunca seguir o seu tempo. A prática é melhor aplicada em passagens lentas e líricas, em notas dissonantes à harmonia, e o resultado deve soar como uma improvisação. Compositores como C. P. Emmanuel Bach, Türk e Mozart valiam-se desse recurso. Não há registro que Beethoven tenha mencionado o *rubato*. Esta prática foi corriqueira entre os pianistas do início do século XX, como pode ser constatar em suas gravações e hoje em dia caiu em desuso, dando-se preferência à exatidão métrica entre as partes.

Um outro tipo de *rubato*, de larga utilização na atualidade é o do século XIX, o qual confere flexibilidade e elasticidade ao tempo. Há evidências sobre essa prática já por volta de 1800. O *Méthode de Violon* de 1803 escrito por Baillot, Rode e Kreutzer descreve tal recurso expressivo.<sup>85</sup>

<sup>84</sup> Cf. ROSENBLUM, 1988. capítulo10, p.373-392.

<sup>85</sup> *Ibid*, p.383.

Relatos de Czerny mostram que uso do *ritardando* era mais freqüente do que os *accelerando*, como comenta também Ferdinando Ries sobre as execuções de Beethoven:

Em geral, ele tocava suas composições (...) em tempo estrito, e apenas ocasionalmente apressava o tempo. (...) Mas em passagem *crescendo* ele segurava o tempo com *ritardando*, criando um efeito belo e notável.  
<sup>86</sup>

### **2.2.6. A escolha do andamento**

Observando as diversas obras para piano de Beethoven, não há relação conclusiva entre indicação de andamento e fórmula de compasso. Também, em carta de junho de 1783, Mozart relata como Clementi tocava um *prestissimo* e *alla breve* como se fosse um *allegro* 4/4,<sup>87</sup> mostrando a impossibilidade de estabelecer analogias entre andamento, pulsação e fórmula de compasso, ou de determinar uma prática generalizada ou corrente para uma época. Parece um tanto contraditório, por exemplo, a indicação 2/2 para o primeiro movimento *adagio sostenuto* da Sonata op. 27 nº 2 (“Ao Luar”). Schindler comenta: “Teria realmente Beethoven uma noção tão limitada e acadêmica (...) como se a fórmula de compasso fosse a primeira diretriz para interpretação, mais que o próprio caráter da música? (...)”.<sup>88</sup>

O *andante* é entendido como tempo intermediário entre o lento e o rápido, e a concepção “mais para o lento” é do final do século XVIII, e evidências mostram que o gosto pelo andamento mais acelerado nos movimentos rápidos e mais contido nos

---

<sup>86</sup> WEGELER, F.G., RIES, F..*Biographische Notizen über Beethoven*,1838. Citado por ROSENBLUM, 1988, p.386.

<sup>87</sup> ANDERSON, E. *The letters of Mozart and His Family*,1966. Citado por ROSENBLUM, 1988.p.305.

<sup>88</sup> SCHINDLER, A. *Ludwig van Beethoven*, 1927. Citado por NEWMAN, 1988, p.94.

movimentos lentos começou a ser cultivado no início do século XIX.<sup>89</sup> Há três indicações de *andante* neste ciclo, todas em peças de tonalidade maior em compasso ternário. O primeiro *andante* do ciclo foi escrito em 3/4 e outros dois em 3/8.

A primeira Bagatela é *Andante con moto, cantabile e compiacevole* em compasso 3/4. A indicação é um caminhar movido que possibilite cantar a melodia confortavelmente. A indicação do metrônomo (daqui para frente M=) pode ser 92 ou 96 para semínima. Ao indicar as ligaduras do tema, este segue naturalmente mais movido. Depois da pequena cadência a partir da anacruse do compasso 33, o andamento deve baixar para M=88, devido à escrita mais densa e às notas graves da mão esquerda, bem como para que não seja também necessário um grande *ritenuto* nos compassos 38 e primeira metade do 39. Da anacruse do compasso 40, que pode considerada uma pequena *coda*, manter *a tempo* em M=88 daí por diante. Essas mudanças de metrônomo, nessa e nas outras peças lentas, são como uma tentativa de tradução do que naturalmente ocorre na execução.

A terceira Bagatela com indicação *andante, cantabile e grazioso* em 3/8, possui um tema que se apresenta de três maneiras diferentes: a primeira em textura homofônica em colcheias (figura 51), a segunda, o tema aparece nas notas superiores da mão esquerda em semicolcheias acompanhado pelo trilo da mão direita (figura 52), e a última, as duas mãos na tessitura aguda em fusas na última oitava de um *fortepiano* de seis oitavas, com acompanhamento em semicolcheias (figura 53). Cada textura tem a sua própria sonoridade, seu tempo, fazendo necessárias pequenas diferenças de andamento entre elas. Ao tentar escolher um único tempo baseado em figuras de menor valor, por exemplo, acaba tornando o início mais próximo do *adagio*.

Um bom andamento para o início seria M=84. No pedal de dominante que prepara a cadência, pode ocorrer um breve *accelerando*. O retorno *a tempo* acontece no compasso 28 com a entrada da melodia na mão esquerda, um pouco mais lenta que no início, com M=76. Depois, o trecho em as semifusas permite uma variação; seguir com M=76 o torna leve e *grazioso*. Pode ser um pouco mais rápida, porém, mais que M=80 aproxima-se de *con moto*, lembrando que um bom andamento escolhido para o

---

<sup>89</sup> Cf. BROWN, C. *Classical and Romantic Performance Practice: 1750-1900*. New York: Oxford University Press, 2002. p.283-308.

início foi M=84. No segundo e terceiro tempos do compasso 45, pode haver um *ritenuto* valorizando os dois tempos de sonoridade em uníssonos, conduzindo, depois, a um final cada vez mais tranqüilo.

Figura 49: Bagatela op.126 n°3/ início: textura 1.

Figura 50: Bagatela op.126 n°3/ c.27-30: textura 2.

Figura 51: Bagatela op.126 n°3/ c.36-38: textura 3.

A sexta Bagatela é um *andante amabile e con moto*, em 3/8, com introdução *presto*, que pode ser executada entre M=126 a 138.

O primeiro período, que se estende até a barra de repetição, é composto por três frases, cada uma com um motivo, caráter e andamento diferentes. O primeiro motivo com pausas expressivas e indicação *tenute*, como um suspiro, tem uma pulsação quase indefinida, mas é certamente mais lenta que a do segundo. O segundo, um coral em colcheias, tem o ritmo harmônico por tempo, M=84 ou 88. O terceiro tem um caráter *scherzando*, com grupos de tercinas e o baixo *staccato*, ligeiramente mais rápido que o anterior. M=96 (Figura 52).

Figura 52: op.126 n°6/ c.7-23: período com três motivos.

Estabelecido o tempo M=96, o andamento se mantém até o compasso 32, com a passagem dos grupos de tercinas para a mão esquerda no registro grave, com caráter *agitato* e uma pequena queda no andamento que pode ser preparada com um breve *ritenuto* no compasso 32, ao fim do *diminuendo* marcado de quatro compassos. O baixo acompanha o primeiro motivo entre os compassos 33 a 38, seguido nos compassos 39 a 44 por terças ascendentes que lembram o *presto* inicial (Figura 53), e, enfim, pela melodia do segundo motivo entre os compassos 45 e 50.

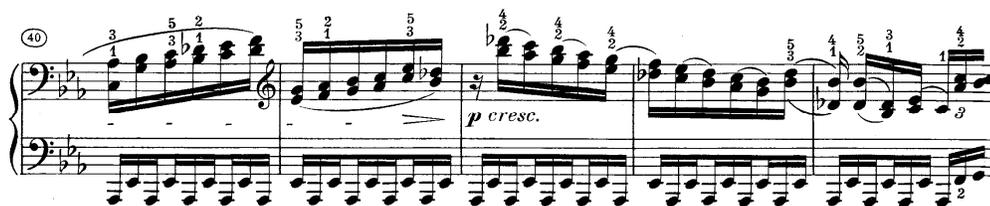


Figura 53: Bagatela op.126 n°6/ c.40 a 44: polirritmia.

Apesar de não haver regras e do que relatou Schindler<sup>90</sup>, há uma coerência “acadêmica” entre a escrita 3/4 e 3/8. A primeira é mais lenta no resultado sonoro e não em números absolutos de metrônomo, mais estável e simples. E as peças em 3/8 soam mais movidas. As indicações de andamento rápido neste ciclo são: *allegro* e *presto*.

A Bagatela n°2, *allegro*, foi composta em 2/4. As frases contrastam na escrita e na dinâmica. A figura de menor valor é a semicolcheia; não há detalhes de articulação de ligaduras curtas e o desenho rítmico é simples. A indicação *cantabile* poderia sugerir mudança de andamento, porém, as notas principais da melodia são figuras longas e o acompanhamento é rítmico de caráter apressado, não havendo, portanto, necessidade de mudar, mas, sim, apenas de cantar a melodia. O caráter da textura da melodia simples acompanhada, em tonalidade maior, contrapõe-se ao caráter inicial *agitato* em tonalidade menor, e este contraste pode ser enfatizado mantendo-se o andamento, ou o tempo estrito em toda a extensão da peça, mesmo porque o curto trecho melódico é seguido de um retorno gradual do motivo inicial, entremeado de pausas, que devem ser estritamente *a tempo* para não perder o sentido da construção do ponto culminante no compasso 58. Para a clareza das semicolcheias e para que o *cantabile* possa ser realizado confortavelmente sem mudança de andamento, pode se adotar M=126.

A quarta Bagatela leva a indicação *presto* em 2/2. A rapidez depende de como obter clareza das notas da região grave do tema da parte A e de seu acompanhamento, levando-se em conta o timbre do instrumento a executar. Deve se observar que o caráter da peça não é ligeiro ou leve e as marcações em *f* no final do

<sup>90</sup> Cf. p.61.

tema sugerem as semínimas cheias, dando um caráter mais robusto, o que pode influenciar na escolha do andamento adequado.

Na parte A, a pulsação sugerida ou intuída seria por compasso, por ser *presto* e 2/2, e também pelo apoio rítmico e de direção da frase para o segundo compasso, por causa da ligadura curta de articulação. Na prática, porém, a pulsação “em dois”, ou seja, pelas notas longas do tema, acomoda melhor o tema e toda a parte inicial musicalmente. Também, o desenho do baixo confere uma sonoridade mais marcada, assim como pela marcação atípica e repetitiva de *f* ( Figura 54) a partir da metade do compasso 5, a qual pode ter a função de um aviso, para que se mantenham as figuras cheias sem precipitar e que se evite tocar excessivamente marcando por compasso.

The image shows a musical score for two staves, piano and bass, in 2/2 time. The tempo is marked 'Presto'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of 11 measures. The piano part (top staff) features a melodic line with various fingerings (1-5) and dynamics including *f* and *f*. The bass part (bottom staff) features a rhythmic accompaniment with fingerings (1-5) and dynamics including *f* and *p*. There is a double bar line after measure 7, and a repeat sign after measure 8. The score ends with a final cadence in measure 11.

Figura 54: op.126 n.º6/ 1-11: pulsação por tempo.

Uma base para o andamento pode ser  $M=160$ . O que pode conter um pouco o tempo é a clareza exigida das duas linhas da mão direita, como nos compassos 3 e 4, (Figura 55) e a difícil realização do *piano subito* com salto como entre os compassos 7 e 8 (Figura 56).

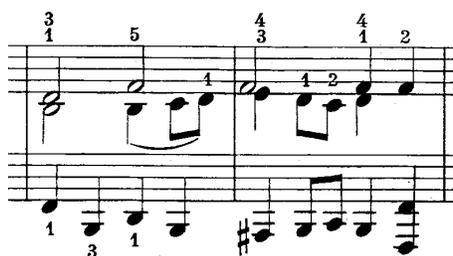


Figura 55: Bagatela op.126 n°4/ c. 3, 4: clareza



Figura 56: Bagatela op.126 n°4/ c.6-8: *piano subito*, salto.

Ocorre aí uma mudança brusca de caráter e de escrita. Diferente da complexidade contrapontística, de contrastes de dinâmica da parte A, a parte B é *piano*, com baixo *ostinato*, monótono, com mudança de si maior para si menor. Muda também a pulsação por tempo ou “em dois” na parte A, e na parte B, por compasso ou “em um”. O efeito da sonoridade com pedal contínuo se torna interessante, porém, somente se o andamento for acelerado de  $M=84$  (164 para mínima), para  $M=104$ .

A única peça em andamento moderado é a Bagatela nº 4 em sol maior, lembrando uma pastoral, com indicação *quasi allegretto* em 6/8. Beethoven usou o termo *allegretto* somente nos compassos 3/8 e 4/8.<sup>91</sup> Trata-se de um quase *allegretto* que se aproxima do *andante*, e o andamento escolhido foi  $M=76$  ou 80.

<sup>91</sup> BROWN, 1999, p.366.

### **2.2.7. Considerações sobre a execução**

Em termos de dinâmica, é inerente ao pianista e ao ouvido atual a vontade de explorar a capacidade sonora que o instrumento oferece. A utilização de seu recurso máximo do *pianissimo* ao *fortissimo* não parece adequar, por exemplo, ao repertório de Mozart e Haydn, principalmente o *fortíssimo*, contrário ao de Beethoven, o qual claramente antecipou a escrita dos compositores do século XIX que utilizaram o piano tal como o conhecemos hoje. Os autores das duas obras utilizadas como metodologia para esta análise reiteram a necessidade de se levar em conta o volume sonoro dos instrumentos antigos. Adotar a gama dinâmica inerente ao piano moderno para se analisar Beethoven pode ser considerado um exagero para os padrões historicamente autênticos. Todavia, o controle excessivo e a perda da espontaneidade certamente não faziam nem fazem parte do ideal de qualquer músico. Para estas Bagatelas, particularmente por formarem um ciclo, os contrastes de dinâmica parecem ser ainda mais relevantes por enfatizar o caráter das peças lentas e rápidas.

No tocante à acentuação, defendo a postura de Lussy, que escreveu o *Traité de l'expression musicale* publicado em 1873,<sup>92</sup> que estabeleceu uma hierarquia entre os acentos, o acento expressivo como o mais importante, depois o acento rítmico, e por último, o acento métrico, o qual deve ser evitado se possível, mesmo em passagens rápidas com repetição de figura, pois a própria escrita muitas vezes evidencia por si a métrica e enfatizar isto parece ser anti-musical.

A prática do *accelerando*, evitada na época e largamente citada por Lussy, obviamente é uma característica do romantismo que hoje nos parece muito natural. Porém, procuro evitar tal recurso nas Bagatelas rápidas, pois apesar de ser uma atitude controlada, anti-musical diriam alguns, o caráter dessas peças relaciona-se com a estabilidade de andamento, permitindo que se chegue a um resultado musical satisfatório.

---

<sup>92</sup> LUSSY, M. 1874, citado por LETNOVA, E. *Piano Interpretation in the Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Centuries: a study of Theory and Practice Using Original Documents*. North Carolina, Mc Farland & Company, Inc., 1991.

Já nas Bagatelas lentas, o emprego do *rubato* à maneira do século XIX é inevitável, mas somente após perceber os pontos em que deve se manter estritamente o andamento, as variações de dinâmica se mostram insuficientes ou incompatíveis com a musicalidade de um determinado trecho. E não se trata meramente de uma questão de gosto. Por ser uma obra tardia, a preocupação de Beethoven com a expressividade se torna evidente nas anotações de dinâmica, o que pode sugerir uma tentativa de se deixar clara tal flexibilidade. A falta de indicações de dinâmica nos andamentos rápidos pode se relacionar com fato de ser muito mais fácil ressaltar a musicalidade dessas peças seguindo-se umas poucas indicações existentes e encontrando-se um andamento suficientemente rápido.

As diferentes indicações metronômicas sugeridas no interior de uma peça ou os ajustes entre o andamento das diferentes seções só se tornaram necessários na execução, com a percepção do “peso” da nota e do tempo próprio e adequado para o caráter de cada seção. A única que se acomodou num único tempo foi a da segunda Bagatela. Aos que se preocupam com o tempo único na linguagem clássica, talvez sirva de consolo o relato de Schindler, ao declarar que Beethoven, em sua terceira fase, adotou uma maneira mais flexível de tempo para execução, contrastando o caráter dos temas e seus tempos.<sup>93</sup>

Pode parecer estranha a indicação do metrônomo, mas ela foi necessária para se descrever o que acontece na prática, pois o fato é que imaginamos um andamento e as pequenas mudanças acontecem naturalmente. Talvez a mudança mais explícita ou proposital seja da quarta Bagatela. Essas marcações propostas foram determinadas ao se estabelecer uma “média” do que pareceu adequado durante a formulação deste trabalho, e é bem provável que haja adaptações conforme o estudo prático das peças, assim como em qualquer processo interpretativo. Isso prova a dificuldade que um compositor tem em definir o andamento com um número. E mesmo com tal indicação, o intérprete deve entendê-la sempre como um valor relativo.

A determinação do que de fato o intérprete consegue interiorizar de sua aproximação com a história, certamente é impossível. Conhecimentos adquiridos são

---

<sup>93</sup> BROWN, 1999, p.387.

misturados à técnica do instrumento e a fatores emocionais. O fato, por exemplo, de tomar conhecimento da exata extensão do fortepiano, modificará, de uma maneira indeterminada, a interpretação das obras de Beethoven. A extensão, ou no caso do pianista, o limite espacial, influi no toque, no equilíbrio das “vozes”, no cuidado ao chegar às notas da extremidade, o que pessoalmente já justificaria a validade da aproximação com a história.

## CONCLUSÃO

Um dos objetivos da pesquisa foi explicar de que maneira a informação histórica é utilizada na interpretação. Uma das escolhas que a norteou foi a da edição *urtext*. As indicações originais do compositor fazem com que o intérprete elabore sua leitura pessoal, esforçando-se por absorver as peculiaridades da escrita do compositor e as relações que mantêm com a essência de sua musicalidade, o que o intérprete se compromete a manter com uma certa liberdade. Este comprometimento está arraigado na observação da escrita, que é histórica e que deve, no entanto, ser crítica, evitando-se a aceitação passiva e a aplicação literal das regras. Nas considerações para uma execução posterior à análise, mostrei que nem sempre o que racionalmente foi identificado durante o processo condiz de fato com a execução. E isso faz parte da seleção da história, ou, no caso, da seleção do que a partitura como documento histórico se apresenta, para que a execução faça sentido em meio à sonoridade e ao gosto atuais.

A segunda maneira foi apresentada no segundo capítulo, onde tentei reproduzir com palavras o que o intérprete observa na prática; vale dizer, analisei a partitura com as indicações do compositor, tentando decifrar o código para transformá-lo em resultado sonoro. Ao seguir a metodologia proposta, baseada em evidências históricas, constatei que o intérprete, por meio de sua vivência musical, consegue assimilar muitas características do estilo de um determinado compositor pertinentes para ressaltar tais características musicais, dada a semelhança ou a confirmação do que os livros explicam e do que aprendi na prática. Acredito ser essa a forma pela qual o músico intérprete primordialmente se aproxima da história, ou seja, na prática e pela observação da partitura, e não, necessariamente, uma intensa pesquisa musicológica a respeito.

A interpretação defendida neste trabalho propõe que se observem as evidências históricas e que se as selecionem. Pesquisas impulsionadas pela vontade

de se aprofundar historicamente revelam novos conhecimentos não absorvíveis de imediato. Por exemplo, um músico que sempre acreditou que não se usa pedal ao executar Beethoven, ao ouvir uma interpretação em que se utiliza o recurso, ele provavelmente não se identificará com tal interpretação. Porém, se tiver contato com evidências que mostrem o contrário, terá diante de si duas opções: continuar com o toque seco porque é de seu gosto particular, ou tentará mudar de opinião. Essa mudança, porém, só será realmente válida depois que ele começar a sentir-se confortável com a sonoridade, e não devendo isso resultar da mera aplicação de uma informação. Após um processo de adaptação, ele poderá então escolher entre utilizar ou não o recurso, criando uma abordagem pessoal.

Novas informações adquiridas pelo intérprete, como a da extensão do instrumento mencionado na página anterior, serão de fato estimuladas a cada interpretação futura até o ponto em que este conhecimento fará parte da linguagem natural, tanto da interpretação como da execução. É similar à técnica instrumental, em que o músico prático, após estudos intensivos de colocação de dedilhado e da posição da mão, consegue executar sem esforço.

Além de selecionado, o conhecimento histórico deve ser pensado, repensado e adaptado ao gosto do intérprete, fazendo parte de sua linguagem historicamente informada, a qual, é bom que se repita, não faz uso da história literalmente como uma regra nem é limitadora como dizem os anti-historicistas, na medida em que permite uma abertura para exploração de novas sonoridades sem que isso signifique apego cego à autenticidade histórica.

Conforme o que se discutiu no capítulo 1, foi possível identificar alguns conceitos da interpretação aqui defendidos e relacioná-los positiva ou negativamente com a Música Antiga e a visão pós-moderna:

- a vontade de se aproximar da história como faz a Música Antiga, diferentemente da abordagem anti-historicista pós-moderna;
- a interpretação deve refletir o tempo presente e não a o passado como na visão pós-moderna;

- uma negação da literalidade das evidências históricas ou da reconstrução da sonoridade dita original, como na Música Antiga.

Não há uma sonoridade específica da interpretação historicamente informada como acontece numa execução historicamente autêntica, pois cabe ao intérprete escolher o quanto de histórico ou de pessoal deve se manifestar na execução.

Malgrado a explicação dos conceitos, defender essa forma particular de interpretação como foi pretendido, termina por não fazer muito sentido, haja vista que todas as interpretações são válidas como manifestações contemporâneas em relação ao repertório antigo.

Penso que o processo de seleção de uma interpretação historicamente informada seja semelhante ao de preparação de uma peça camerística, no qual dois ou mais instrumentistas discutem fraseado, dinâmica, articulação, tendo que ser flexíveis e abertos para selecionar, aceitar e descartar idéias, bem como experimentar possibilidades sonoras que não são únicas e assim definirem-se por uma que seja mais adequada para ressaltar a musicalidade, para que todos, se possível, sintam-se confortáveis para sua execução (cameristas sabem como é difícil ensaiar com um músico com idéias pré-concebidas ou que prefere seguir a intuição livremente).

Como falha no trabalho, aponto a escolha da metodologia. Por terem sido usados livros que compilam relatos de época e diversos tratados, havia múltiplas interpretações possíveis próximas ao processo da interpretação historicamente informada. Poderia ter escolhido um tratado de época para ajudar a elucidar de uma forma mais definida a seleção das evidências históricas, comparando a diferença da prática da época com a atual. A questão, também, e de caráter totalmente diferenciado, seria de que maneira poderia o intérprete historicamente informado aplicar a sua abordagem no repertório novo. Mas essas se configuram para mim como tarefa para um trabalho de maior fôlego a ser realizado no futuro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS <sup>94</sup>

ANDERSON, .E. trans. and ed., *The letters of Mozart and His Family*. London: Macmillan, 1966. *apud* ROSENBLUM, S.P. *Performance practices in Classic piano music: their principles and applications*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1988. p.305.

\_\_\_\_\_. *The Letters from Beethoven*. Emily Anderson ed. and trans. 3 vols. New York: W.W.Norton, 1985. vol.1, p.25-26. *apud* NEWMAN, W. S. *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*. New York and London: W.W. Norton & Company, 1988. p.54.

AUGUSTIN, K. *Um olhar sobre a Música Antiga: 50 anos de História no Brasil*. Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999. 129 p.

BARENBOIM, D., SAID, E.W. *Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. Trad. H. Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 188p.

BEETHOVEN, L.v. *Klaviersonaten*. Band I, II. München: G.Henle Verlag, 1980. (613p). Piano.

\_\_\_\_\_. *Klavierstücke*. München: G.Henle Verlag, 1978.(217p). Piano.

BUTT, J. *Playing with history, the historical approach to musical performance*. 3rd ed. Cambridge, Cambridge University Press, 2005. 265 p.

BOULEZ, P. *Points de repère*. 1985. *apud* NATTIEZ, J-J. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

BROWN, C. *Classical and Romantic Performance Practice: 1750-1900*. New York: Oxford University Press, 2002. 662 p.

CZERNY, C. *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*. Op.500. trans. J.A.Hamilton. London: Cocks, 1839. *apud* ROSENBLUM, S.P. *Performance practices in*

---

<sup>94</sup> Baseadas na norma ISO 690-2: 1997

*Classic piano music: their principles and applications.* Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1988. p.28

CZERNY, C. documento pertencente a Deutsche Staatsbibliothek, citado por NEWMAN, W.S. *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way.* New York and London: W.W. Norton & Company, Inc., 1988, p.78

DART, T. *Interpretação da Música.* Trad. M. Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 2ª ed. 235p.

DREYFUS, L. *Early music defended against its devotes: a theory of historical performance in the twentieth century.* 1983, p.297-322. *apud* BUTT, J. *Playing with history, the historical approach to musical performance.* 3rd ed. Cambridge, Cambridge University Press, 2005. 265 p.

FRIEDRICH, F. *Glenn Gould: uma vida e variações.* Traduzido por Ana Lagoa, Helena Londres. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FRIEGE, B. *Beiträge zur Interpretationsgeschichte der Klaviersonaten Ludwig van Beethovens.* University of Halle-Wittenberg, 1970. (unpublished Ph.D.diss) *apud* NEWMAN, W.S. *Beethoven on Beethoven: playing his music on his way.* New York, London: W.W.Norton, 1988. p.245.

GOULD, G. *Forgery and imitation in the creative process.* In Glenn Gould, 1996. vol.2, nº1. p.4-9. *apud* NATTIEZ, 2005, p.100.

HARNONCOURT, N. *O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart.* Traduzido por L.P. Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p.9-100.

\_\_\_\_\_. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical.* Trad. M. Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 255p.

HUMMEL, J.N. *A complete Theoretical & Practical Course of Instructions on the Art of Playing the Pianoforte.* [trans.?] London: Boosey, 1829. *apud* ROSENBLUM, S.P. *Performance practices in Classic piano music: their principles and applications.* Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1988. p.363.

IMBERTY, M. *Les écrit.ures du temps, sémantique psychologique de la musique.* 2 vols, Paris: Dunod, 1981. *apud* NATTIEZ, J-J. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada.* São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005, p.152.

KIVY, P. *Authenticities: philosophical reflections on musical performance.* Ithaca and London: Cornell University Press, 1995. 299p.

KULLAK, F. *Beethoven's Piano Playing: with an Essay on the execution of the trill.* Trans. Baker, T. New York: G. Schirmer, 1901. *apud* NEWMAN, W. S. *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way.* New York and London: W.W. Norton & Company, 1988, p.130.

LEIBOWITZ, R. *Le compositeur et son double*. Paris: Gallimard, 1971. *apud* NATTIEZ, J-J. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005, p.145.

LUSSY, M. *Traité de l'expression musicale*.1874, *apud* LETNOVA, E. *Piano Interpretation in the Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Centuries: a study of Theory and Practice Using Original Documents*. North Carolina, Mc Farland & Company, Inc., 1991.

MIES, P. *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*. Munich: G.Henle Verlag, 1957. *apud* NEWMAN, W.S. *Beethoven on Beethoven: playing his music on his way*. New York, London: W.W.Norton, 1988. p.246.

MORGAN, R.P. *Tradition, Anxiety and the Current Musical Scene*. In KENYON, N. ed., *Authenticity and Early Music*. Oxford University Press, 1988. *apud* BUTT, J. *Playing with history, the historical approach to musical performance*. 3rd ed. Cambridge, Cambridge University Press, 2005. p.10

MOSCHELES, C., ed.. *Aus Moscheles Leben: Nach Briefen und Tagebüchern*. Leipzig: Duncker & Humblot, 1872-73. *apud* ROSENBLUM, S.P. *Performance practices in Classic piano music: their principles and applications*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1988. p.29.

NATTIEZ, J-J. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005, 311p.

NEWMAN, W. S. *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*. New York and London: W.W. Norton & Company, 1988. 336p.

PHILIP, R. *Performing Music: in the Age of Recording*. New Haven and London: Yale University Press, 2004. 266p.

RIEMANN, H. *Musikalische Dynamik und Agogik*. Hamburg: Rather, 1884. *apud* ROSENBLUM, S.P. *Performance practices in Classic piano music: their principles and applications*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1988. p.365

ROSENBLUM, S.P. *Performance practices in Classic piano music: their principles and applications*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1988. 516p.

SEASHORE C. E.. *Psychology of Music*. New York: Dover Publications, Inc., 1967. p.408. McGraw-Hill Book Company, Inc., 1938.

SCHINDLER, A. *Ludwig van Beethoven*. 5th ed. Fritz Volbach,ed.Münster: Aschendorff, 1927. *apud* NEWMAN, W. S. *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*. New York and London: W.W. Norton & Company, 1988, p.94.

SONNECK, O.G.T. ed., *Beethoven: Impressions of his contemporaries*. New York: G.Schirmer, 1926. p.52. *apud* ROSENBLUM, S.P. *Performance practices in Classic*

*piano music: their principles and applications.* Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1988. p.29

TARUSKIN, R. *Text and Act: essays on Music and Performance.* New York and Oxford: Oxford University Press: 1995. 382p.

TÜRK, D.G. *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende.* Leipzig and Halle: Schwickert, Hemmerde und Schwetschke, 1789. *apud* ROSENBLUM, S.P. *Performance practices in Classic piano music: their principles and applications.* Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1988, p.365.

WEGELER, F.G., RIES, F..*Biographische Notizen über Beethoven.* Koblenz: Bädeker, 1838. *Apud* ROSENBLUM, S.P. *Performance practices in Classic piano music: their principles and applications.* Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1988. p.386