

A execução do ritmo de abertura francesa nas introduções aos primeiros movimentos das *Sonatas op. 13* e *op. 111* de Beethoven

Eduardo Henrique Soares Monteiro (USP)¹

Helber Fernandes Ribeiro (USP)^{*}

Resumo: Este artigo aponta várias semelhanças rítmicas, harmônicas e estruturais entre as introduções aos primeiros movimentos das *Sonatas op. 13* e *op. 111* de Beethoven. As similaridades são de tal ordem que sugerem fortemente a intenção do compositor de seguir um padrão específico que faz referência ao estilo da abertura francesa. No caso da *Sonata op. 111*, é possível encontrar gravações de renomados intérpretes que executam esta introdução de forma livre e improvisada, baseando-se, provavelmente, na ideia de que uma obra da terceira fase composicional de Beethoven admitiria maior liberdade agógica. Quanto à *Sonata op. 13*, peça datada da primeira fase e, portanto, considerada mais vinculada à estética do classicismo vienense, a execução da introdução geralmente é, do ponto de vista rítmico, mais estrita. Ao evidenciar as semelhanças entre as duas introduções, este artigo apresenta aspectos subsidiários que ajudam um intérprete a tomar a decisão de qual seria a realização mais apropriada para a introdução da *Sonata Op. 111*. Defende-se que a realização rítmica deve ser precisa e regular, justamente por ser este o elemento mais característico da abertura francesa.

Palavras-chave: Beethoven. Sonata Op. 13. Sonata Op.111. Abertura francesa. Piano.

Title: The performance of the rhythm of french overture in the introductions to the first movements of the *Sonatas op. 13* and *op. 111* of Beethoven

Abstract: This article points out several rhythmic, harmonic and structural similarities between the introductions to the first movements of the *Sonatas op. 13* and *op. 111* of Beethoven. The similarities are such that they strongly suggest an intention of the composer to follow a specific pattern, which makes reference to the style of the french overture. In the case of the *Sonata op. 111*, it is possible to find recordings of renowned performers who play this introduction in a freely and improvised manner, probably based on the idea that a work of the third compositional period of Beethoven

¹ **Agência de fomento:** Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Linha de Pesquisa: Performance. (Números de processo: 2014/09597-2 e 2014/11893-9)

would admit greater agogic freedom. With regard to the *Sonata op. 13*, a piece dating from the first phase and therefore considered more closely related to the aesthetics of Viennese classicism, the execution of the introduction is generally, from the rhythmic point of view, stricter. In pointing out the similarities between the two introductions, this article presents subsidiary aspects that help an interpreter to decide which would be the most appropriate execution for the introduction of the *Sonata op. 111*. We advocate that the rhythmic execution must be precise and regular, because this is the most characteristic element of the french overture.

Keywords: Beethoven. Sonata Op. 13. Sonata Op. 111. French overture. Piano.

Processos intertextuais podem ser encontrados ao longo da história da música, de maneira que é comum compositores utilizarem ideias de seus contemporâneos ou de autores do passado como inspiração para suas próprias obras. De certa forma, isso se torna menos corriqueiro ao longo século XX, sobretudo quando tal procedimento passa a ser visto menos como uma homenagem e mais como uma apropriação indevida. No entanto, na época de Beethoven, essa prática ainda era vista, majoritariamente, como uma lisonja. É possível mencionar vários exemplos em que esse compositor utiliza melodias ou estruturas de outros autores. É conhecido, por exemplo, o caso do *Adagio* de Albinoni, cuja melodia inicial foi empregada no *Arioso* da *Sonata op. 110* e no segundo movimento do Concerto Imperador op. 73. Da mesma forma, é possível perceber que o *Concerto n. 3* tem uma clara ligação com o concerto em Dó menor de Mozart e, por sua vez, serviu de modelo para o *Concerto n. 1* de Brahms.

Analogias dessa natureza também podem se estabelecer entres obras de um mesmo autor, pois é natural que um compositor desenvolva características que construam um estilo composicional próprio, que tem como consequência o estabelecimento de traços comuns entre obras que não possuem, necessariamente, maior relação.

Este artigo se propõe a discutir um desses muitos casos encontrados na obra de Beethoven: as semelhanças entre as introduções das *Sonatas op. 13* e *op. 111* e seu tributo ao gênero da abertura francesa, com suas consequências interpretativas.

A *Sonata op. 13, Pathetique*, composta em 1798 e publicada em 1799, pertence à primeira fase composicional de Beethoven, enquanto a *Sonata op. 111*, a última das trinta e duas, foi escrita entre 1820 e 1822, publicada neste último ano, pertencendo, portanto, à terceira fase.

Em um primeiro momento é fácil perceber as semelhanças mais óbvias entre as introduções aos primeiros movimentos dessas duas obras: além de serem trechos com uma dezena de compassos (dez na *op. 13* e dezesseis na *op. 111*), ambas foram compostas na tonalidade de Dó menor, com métrica quaternária e possuem uma indicação de andamento (*Grave* e *Maestoso*) que é mais uma referência ao caráter que propriamente à velocidade (ROSENBLUM, 1988, p.305-355). Mas o elemento unificador mais importante é a presença de ritmos pontuados à maneira de uma abertura francesa. Todos esses elementos podem ser claramente identificados no Ex. 1 apresentado abaixo:

Sonate N.º 8.

Opus 111

32.

Ex. 1 – Características de abertura francesa, andamento, métrica e tonalidade na introdução de duas sonatas de Beethoven compostas em fases distintas, respectivamente, *Sonata op. 13*. Ed. Breitkopf & Härtel, c. 1-2 e *Sonata op. 111*.

Por sua vez, a dívida das duas sonatas em Dó menor para com o *Grave* da *Partita n. 2* de J. S. Bach, na mesma tonalidade (Ex. 2), não é menos evidente:

Sinfonia.

Ex. 2 – Características de abertura francesa, andamento, métrica e tonalidade na *Partita n. 2 BWV 826* de J. S. Bach. Ed. Breitkopf & Härtel, c. 1-6.

A abertura francesa, encontrada em registros a partir do século XVII, pode ser compreendida como um recurso utilizado para ocasiões cerimoniais, caracterizando-se por andamento lento e figuras rítmicas pontuadas (Ratner, 1980, p.20). Com relação a estas últimas, vale lembrar que Türk (*apud* ROSENBLUM, 1988, p. 300) indica que, durante a performance, as notas pontuadas tendem a ser alongadas e as notas curtas abreviadas (SCHULTZ, 2001, p. 53). Inicialmente, a abertura francesa era utilizada como introdução aos espetáculos teatrais, mas passou a fazer parte de suítes, sinfonias e outros gêneros musicais (RATNER,1980, p. 20).

Na obra de Beethoven, podemos encontrar outros exemplos de utilização de ritmos pontuados à maneira de uma abertura francesa, como na *Sonata para violoncelo e piano op. 5 n. 2* (Ex. 3).

Ex. 3 – Ritmos característicos de abertura francesa em Beethoven, L. V.
Sonata op. 5 n. 2. Ed. Breitkopf & Härtel, c. 1-5.

Questões harmônicas e estruturais comuns entre as duas sonatas para piano também podem ser apontadas. A progressão harmônica inicial das duas obras (c. 1 na *op. 13* e c. 1-2 na *op. 111*) é repetida duas vezes, sempre com harmonias de acordes diminutos (Fá# diminuto com sétima, Si diminuto com sétima, Fá# diminuto com sétima, na *op. 13*; Fá# diminuto com sétima, Si diminuto com sétima, mi diminuto incompleto com sétima na *op. 111*). A utilização de *sfs* e a justaposição contrastante das dinâmicas *forte* e *piano* também são características comuns.

The image displays two musical excerpts from Beethoven's works. The top excerpt is from Sonata N.º 8, marked 'Grave', showing two diminished seventh chords labeled $vii^{\circ}/$ and vii° . The bottom excerpt is from Opus 111, marked 'Maestoso', showing two instances of a diminished seventh chord labeled $vii^{\circ}/$ and vii . Both excerpts feature dynamic markings such as *sf*, *f*, *p*, and *cresc.*, along with various musical notations like trills and slurs. Red and blue annotations highlight specific chords and dynamic changes.

Ex. 4 – Modelo e duas repetições, acordes diminutos, ocorrência de *sfs* e contraste de dinâmica. Beethoven, L. V. *Sonata op. 13*. Ed. Breitkopf & Härtel, c. 1-4 e *Sonata op. 111*. Ed. Henle Verlag, c. 1-5.

Além disso, as duas repetições (c. 2 e 3 na *op. 13* e c. 3-4 e 5 na *op. 111*) produzem um acúmulo de tensão que é aliviado, em ambos os casos, com uma passagem lírica, com considerável contraste em relação ao trecho anterior. A dinâmica passa então a ser predominantemente *piano*, as linhas melódicas seguem preferencialmente por graus conjuntos, diatônicos e cromáticos, e as passagens são concluídas com um intenso *crescendo*. Convém mencionar que a *Sonata op. 111* não apresenta as intervenções em *ff* encontradas na *op. 13*.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a dense chordal accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A circled '5' is present above the treble staff. The second system continues the texture, with dynamics *p* and *cresc.* (crescendo). The third system shows a transition with dynamics *p*, *dimin.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), and *sempre pp*. It includes a circled *f* (forte) and *sf* (sforzando) marking. The bottom system starts with a circled *cresc.* and *f*, followed by *sf* and *p* dynamics.

Ex. 5 – Passagem lírica contrastante com o trecho anterior, predominância da dinâmica *piano*, linhas melódicas privilegiam grau conjunto, crescendo intenso ao fim. Beethoven, L. V. *Sonata op. 13*. Ed. Peters, c. 5-8 e *Sonata op. 111*. Ed. Henle Verlag, c. 6-13.

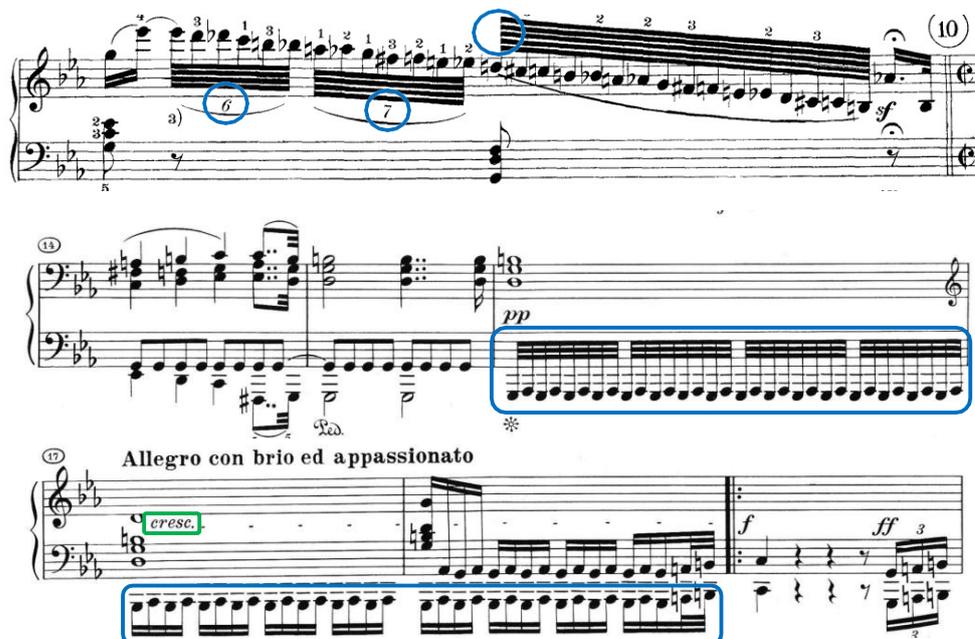
O trecho que se segue apresenta menos pontos em comum entre as duas obras. Porém há um aspecto importante a ser considerado, além do contraste com o trecho anterior, a ideia é repetida uma vez (c. 9 na *op. 13* e c. 11-12 na *op. 111*).

This snippet shows two measures of music. The first measure is marked *sf* (sforzando) and features a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The second measure is marked *p* (piano) and features a similar melodic line with fingerings 4, 5, 4, 2, 2, 3, 2. The bass line consists of chords.



Ex. 6 – Modelo e repetição. Beethoven, L. V. *Sonata op. 13*. Ed. Peters, c. 9-10 e *Sonata op. 111*. Ed. Henle Verlag, c. 10-16.

Os trechos que finalizam as introduções e levam ao início propriamente dito de cada movimento (*Allegro molto e con brio* na *op. 13* e *Allegro con brio ed appassionato* na *op. 111* – a semelhança entre as indicações de andamento também é evidente) novamente registram um aumento de tensão ocasionado, no caso da *op. 13*, pela aceleração do movimento, com o uso de sextinas, septinas e finalmente 16 quartifusas e, no caso da *op. 111*, com o *crescendo* do *pianíssimo* ao *forte* em apenas dois compassos, preenchidos igualmente por notas rápidas. Esse aumento de tensão prepara o ouvinte para a mudança de caráter trazida pelo trecho seguinte.



Ex. 10 – Aumento de tensão pela aceleração do movimento (*op. 13*) e uso do *cresc.* (*op. 111*). Beethoven, L. V. *Sonata op. 13*. Ed. Peters, c. 11 e *Sonata op. 111*. Ed. Henle Verlag, c.14-19.

Conclusão

O grau de semelhanças entre as introduções das *Sonatas op. 13* e *op. 111* não deixa dúvidas de que este é um procedimento intencional e, nesse caso, relacionado à abertura francesa.

O que caracteriza este gênero é, sobretudo, a precisão dos tempos fortes, precedidos de notas rápidas (em ambos os exemplos, fusas). O equívoco de interpretação mais comum, nesse caso, é uma métrica instável, em que os tempos fortes não são percebidos de forma regular, as notas pontuadas tendem a ser encurtadas e as notas rápidas, por sua vez, “amolecidas”. Como mencionado mais acima, a rítmica precisa é a característica mais importante de uma abertura francesa. A flexibilidade que eventualmente pode ocorrer é no sentido de alongar as notas pontuadas e encurtar as notas rápidas (SCHULTZ, 2001, p. 53).

A comparação entre obras ou trechos de obras de uma mesma natureza é uma importante ferramenta para o estudo da interpretação musical. Apesar dos 23 anos que separam a data da publicação das duas peças, as evidentes semelhanças entre as duas introduções deveriam resultar em execuções, pelo menos do ponto de vista rítmico, similares. No entanto, possivelmente devido à natureza visionária da *op. 111*, associado ao fato desta ser a última Sonata do compositor, pertencente à sua terceira fase composicional, leva muitos intérpretes a executar sua introdução de forma livre e improvisada. Bengtson, em artigo sobre as *Variações Diabelli op. 120* escreve:

Foi surpreendente ouvir quantos artistas [...] optaram por exagerar o peso e a duração das pequenas notas. Seria isso um sinal de reverência à mística do último Beethoven? A música tardia de Beethoven dispensou muitas convenções do período clássico, mas isso significa que uma venerável tradição de performance como a abertura francesa não é aplicável? (BENGSTON, 2005)¹

Da mesma forma, defendemos que a caracterização do ritmo de abertura francesa é um dos elementos das duas obras estudadas e deve ser respeitado de maneira acurada.

¹ Texto original: “It was surprising to hear how many performers [...] opted to exaggerate the weight and often the duration of the small notes. Is this a sign of a reverence for the mystique of late Beethoven? Beethoven’s late music dispensed with many conventions of Classical music, but does this mean that a venerable performance tradition like the French overture is no longer applicable?”

Referências

a) Textos:

BENGTSON, M. Interpretative Questions in the “Diabelli” Variations. *Beethoven Forum*. Champaign, Vol. 12, n. 1, 97-110, 2005.

RATNER, L. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: A Macmillian Publishing Co., 1980.

ROSENBLUM, S. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

SCHULTZ, T. *Performing French Classical Music: Sources and Applications*. Hillsdale: Pendragon Press, 2001.

b) Partituras:

BACH, J.S. *Bach. Bach-Gesellschaft Ausgabe. Band 3. Clavierwerk*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853.

BEETHOVEN, L.v. *Sonaten für das Pianoforte*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862.

_____. *Sonaten für Pianoforte Solo*. Leipzig: C. F. Peters, 1910.

_____. *Klaversonatan. Band II*. Munique: Helne, 1967.

_____. *Sonaten für Pianoforte und Violoncell*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863.

Eduardo Monteiro, pianista premiado nos Concursos Internacionais Colônia (1989), Dublin (1991) e Santander (1992), é regularmente solista das principais orquestras do Brasil e de renomadas orquestras do exterior. Em sua discografia destaca-se o CD *Piano Music of Brazil*, gravado pelo selo inglês Meridian Records. Desenvolveu, com apoio da FAPESP, projeto de pesquisa intitulado “Estudo sobre a interpretação da Sonata op. 111 de Beethoven”. Ocupa lugar de destaque no panorama da formação pianística no país. É diretor da Escola de Comunicações e Artes da USP, onde é professor de piano.

Helber Fernandes iniciou seus estudos musicais aos 15 anos de forma autodidata. Frequentou o Conservatório Souza Lima e a Universidade de São Paulo, onde foi orientado pelos Profs. Drs. Amílcar Zani e Eduardo Monteiro. Foi premiado em concursos nacionais, participou de festivais e se apresentou em masterclasses. Desenvolveu pesquisa de Iniciação Científica “A Construção de uma Performance da Sonata op. 111 de Beethoven”, com apoio da FAPESP. Foi aprovado para cursar Mestrado em Performance – Piano na University of Wyoming.