

O agrupamento rítmico como base para a performance pianística de obras do período clássico

Miriam Grosman
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música
mgrosman@terra.com.br

O presente trabalho propõe recursos pedagógicos para o estudo deliberado das obras do período clássico ao piano, tendo como foco principal a identificação dos agrupamentos rítmicos e os seus padrões de interpretação. Abordamos conceitos relacionados à estrutura do agrupamento assim como ao gesto musical, com base em trabalhos como os de Álamos; Gimenez (2020), Assis; Amorim (2009), Santiago; Meyerewicz (2009), Steuernagel (2015) e Berry (1987). Tendo por objetivo a compreensão estrutural da obra, onde a identificação dos agrupamentos constitui uma ferramenta necessária para a performance, o trabalho apresenta, ainda, uma síntese do significado de classicismo na música e diretrizes gerais para a interpretação da obra clássica ao piano, com exemplos selecionados de um grupo de obras totalizando oito sonatas de Haydn, Mozart e Beethoven, e referências de consagrados pesquisadores, professores e pianistas, como Newman, Rosen, Rosenblum e Wolff.

Palavras-chave: Classicismo, Agrupamento rítmico, Performance, Piano.

Rhythmic grouping as the basis for the pianistic performance of the classical period works

The present work proposes pedagogical resources for the deliberate practice of works from the Classical period on the piano, having as main focus the identification of rhythmic groupings and their interpretation patterns. We approach concepts related to the group structure as well as the musical gesture, based on works such as those by Álamos; Gimenez (2020), Assis; Amorim (2009), Santiago; Meyerewicz (2009), Steuernagel (2015), and Berry (1987). Aiming at the structural understanding of the work where the identification of groupings is a necessary tool for performance, the work also presents a synthesis of the meaning of Classicism in music and general guidelines for the interpretation of Classical works on the piano, with selected examples from a group of works totaling eight sonatas by Haydn, Mozart, and Beethoven, and references from renowned researchers, professors, and pianists, such as Newman, Rosen, Rosenblum, and Wolff.

Keywords: Classicism, Rhythmic grouping, Performance, Piano.

O objetivo deste trabalho é fornecer ao intérprete, especialmente ao estudante de piano, subsídios relevantes para a compreensão das obras do período clássico, através de uma performance consciente, competente e criativa. Não se trata de um método a ser seguido, mas um foco em elementos que devem ser observados para a compreensão mais clara e objetiva da obra clássica, sobretudo a sonata. A experiência como pianista e professora me levou a considerar que um estudo teórico-musical do classicismo pode assegurar ao intérprete ferramentas e subsídios indispensáveis, não só à performance de compositores dessa época, mas igualmente em estilos subsequentes. Não raro observamos em talentosos jovens pianistas, embora com pleno domínio técnico em obras

virtuosísticas como, por exemplo, Liszt e Rachmaninov, certas inconsistências na interpretação das obras do período clássico, por desconhecer relevantes padrões característicos da sua estrutura.

Os trabalhos de Rosenblum, Charles Rosen, William Newman, Hugo Wolff, Álamos e Gimenez, Santiago e Meyerewicz, Assis e Amorim dentre outros, foram fundamentais para desenvolver o conhecimento aqui proposto. No entanto, a obra *Beethoven on Beethoven* do pesquisador, professor e pianista William S. Newman, realça a necessidade de compreender o inciso e/ou o agrupamento rítmico no estudo de obras de Beethoven (NEWMAN, 1991, p. 163-188) para uma performance de qualidade. Considerando as concepções de Newman, abordadas adiante com mais detalhes, justificamos procedimentos semelhantes quando aplicados em obras do período clássico em geral.

Para ilustração dos exemplos musicais do período clássico foram selecionados excertos de 8 sonatas compostas por Mozart (2), Haydn (2) e Beethoven (4) entre 1784 e 1798. Embora o período histórico do classicismo musical tenha suas raízes em décadas anteriores, verificamos que seus elementos estilísticos manifestam-se mais nitidamente à medida que se aproxima o fim do século XVIII. São as seguintes as obras selecionadas: J. Haydn: *Sonata Hob XVI:49* em Mi bemol maior (1789/90); *Sonata Hob XVI:50* em Dó maior (1794/5); W. A. Mozart: *Sonata K 457* em Dó menor (1784), *Sonata K 576* em Ré maior (1789); L. V. Beethoven: *Sonata op. 10 n° 1* em Dó menor (1796-98), *Sonata op. 10 n° 2* em Fá maior (1796-98), *Sonata op. 10 n° 3* em Ré maior (1796/98), *Sonata op. 14 n° 2* em Sol maior (1798-99).

Agrupamento¹: fator de compreensão, significado e prática musical

Edwin Gordon (ÁLAMOS; GIMENEZ, 2020) assinalou nos seus trabalhos sobre cognição a importância do estudo das estruturas rítmicas, destacando que, tanto os padrões tonais como rítmicos são unidades básicas do significado musical, análogos às palavras na linguagem. Portanto, a afirmação de que a força da música é o ritmo, faz muito sentido dentro das concepções aqui abordadas. O agrupamento rítmico vem sendo considerado um elemento relevante na cognição musical, ou seja, o agrupamento de

¹ Os termos utilizados em diversos trabalhos podem variar, embora com o mesmo sentido: agrupamento rítmico, inciso ou gesto musical.

padrões e eventos rítmicos é proposto como um fator de compreensão, significado e prática musical. De acordo ainda com Álamos e Gimenez, alguns estudos empíricos apontam que o agrupamento é um elemento fundamental de qualquer estrutura temporal, que influi na fragmentação mental dos sons em um texto e desempenha papel relevante na memória em consonância com as teorias cognitivas modernas da música.

Para uma abordagem objetiva, tomamos por base dois elementos essenciais que norteiam este trabalho quanto às características básicas da performance do classicismo: a sintaxe, relativa ao sentido enquanto analogia com a linguagem na função das palavras e frases, e a semântica, relacionada à interpretação do texto musical. Segundo Correa:

Se não se relaciona o fluxo das figuras sonoras com o significado das estruturas que as tornam inteligíveis, o evento musical não ultrapassa o nível de um significante sem significado... Por outro lado, o significado, que é passível de análise de palavras, só é musicalmente significativo (expressivo) quando uma execução lhe possibilita uma realidade a ser captado pelo ouvido (CORREA, 1979, p. 50).

Para Saussure (XAVIER, 2014, p. 89), a linguagem é um sistema de signos formados pela junção do significante e do significado, onde este último é o sentido, conceito ou ideia de algo, enquanto que o significante é a impressão psíquica. No caso da música, a representação ou impressão psíquica do som é percebida pelos nossos sentidos.

Wallace Berry (1987) observa que as teorias de ritmo e textura como parâmetros estruturais têm recebido pouca atenção na literatura da teoria musical, à qual poderia ser adicionada igualmente nas práticas interpretativas. Considera que, quando investigados, torna-se um passo necessário e eficaz para um melhor entendimento na experiência musical. O trabalho de uma visão consistente e fundamental das relações sintáticas da música é, portanto, baseado na exposição teórica e analítica. Vale sublinhar sua afirmação de que a percepção é intensificada quando há cognição, resultando em um processo em que as relações sintáticas são cultivadas como o resultado de atos criativos. O intérprete deve, portanto, compreender a base expressiva e a significação dessas relações sintáticas para poder retratar e projetar. Embora Berry considere que o caminho do *insight* analítico para decisões interpretativas seja bastante complexo, as conclusões resultantes de um empreendimento analítico nem sempre conduzem a decisões interpretativas inequívocas. O autor entende esse modo de investigação analítica como uma hipótese e a intuição como processo criativo, onde ocorre uma fusão de conhecimentos e experiências adquiridas.

A escolha pelo uso do termo “discurso” pode ser pertinente quando justificada no trabalho de Sullivan e Wishart (STEUERNAGEL, 2015, p. 148), onde a expressão “discurso” (musical) está essencialmente relacionada à organização de eventos sonoros no tempo. No processo dessa organização, observamos a coesão e a coerência entre os elementos escolhidos.

Ainda sobre cognição musical, não poderíamos deixar de abordar o significado do gesto musical como uma relevante contribuição teórica para a compreensão das relações sintáticas na música. Nesse âmbito, o gesto musical não deve ser entendido como um gesto físico, embora possa ser percebido em alguns intérpretes. Deve ser entendido como qualquer configuração sonoro/musical que apresente um sentido ou movimento auxiliando no direcionamento de processos criativos e analíticos em música.

Steuernagel (2015, p. 147) afirma que, quando ouvimos um som musical, são estabelecidas conexões sem que necessariamente tenha uma base teórica, embora seja possível estabelecer relações cognitivas e processos de reconhecimento estruturais. O gesto musical (Fig. 1), sendo imprescindível para a compreensão formal e sonora do texto musical, não deve ser encarado neste trabalho como uma atitude física que reflete um determinado agrupamento, embora isso aconteça de forma individual, dependendo da dinâmica corporal de cada instrumentista. Na realidade, quando um gesto corporal surge espontaneamente já houve um processamento interno de um movimento musical observado e sentido. É na etapa anterior ao gesto físico onde ocorre a compreensão, de forma intelectual e intuitiva, do “gesto musical”. A transferência para a atitude física pode variar de um indivíduo a outro.

De acordo com Assis e Amorim (2009), no domínio específico da música, uma das principais influências do organicismo sobre a teoria da criação musical, está justamente na maneira de encarar a forma e a organização dos materiais musicais dentro de um espaço específico que, em outras palavras, seria a distribuição do material dentro do âmbito da obra musical. Ainda para esses autores, existe uma tendência da nossa mente de perceber conteúdos de maneira gestáltica.² Dentro desse conceito, partimos da ideia de uma percepção global na escuta musical quando o indivíduo percebe um sentido musical através dos registros, valores temporais e o movimento (rítmico) dos gestos

² *Gestalt*: teoria que considera os fenômenos psicológicos como totalidades organizadas, indivisíveis, articuladas, isto é, como configurações (definição da *Oxford Languages*).

musicais. Para Assis e Amorim (2009, p. 2-3), “o gesto é uma possibilidade de organizar o discurso”, servindo não apenas ao compositor, mas também ao intérprete como orientação para suas opções. O gesto musical, como objeto de estudo está, portanto, relacionado à sintaxe das estruturas tonais no caso das obras barrocas, clássicas, românticas e modernas. No caso da obra contemporânea, a mesma atrela-se a outros critérios que não cabem na proposta deste trabalho. De qualquer forma, torna-se pertinente afirmar que existe uma combinação entre a representação mental e a realização sonora em qualquer estilo; ou seja, a figura representa uma forma de perceber e necessita da manifestação sonora para que a percebamos (ASSIS; AMORIM, 2009, p. 1):

[...] a Figura abstrata possibilita o gesto e sua realização concreta no discurso interpretativo musical, pois a Figura precisa do gesto para existir na realidade e o gesto precisa da Figura para se conectar a outros gestos, constituindo o tecido musical (ASSIS; AMORIM, 2009; p. 2).

Figura 1: Gesto.



Fonte: Elaborado pela autora.

Santiago e Meyerewicz (2009, p. 1) sublinham a necessidade de se refletir sobre a função do gesto na performance musical e, conseqüentemente, na pedagogia musical e instrumental. Esse consenso vem sendo percebido por inúmeros trabalhos em diversas áreas do conhecimento musical, onde surgem teorias e propostas adequadas à sua aplicação em metodologias de ensino e estudo deliberado. No presente trabalho, como já foi mencionado, direcionamos tais reflexões para a compreensão e interpretação das obras do período clássico. Delalande (SANTIAGO; MEYEREWICZ, 2009, p. 2-3) associa o gesto à cinestesia, isto é, ao sentido de movimento e sua relação com a produção sonora. Um contorno melódico ou rítmico pode ter uma natureza cinestésica e, portanto, configurar um gesto musical, lembrando que não estamos tratando do gesto físico, embora possa resultar nele, mas sendo muitas vezes uma observação espontânea, pode variar de acordo com cada indivíduo. Delalande afirma ainda que “para o instrumentista, o simbolismo do movimento é baseado na experiência gestual: ...em música e, especialmente na música ocidental, a representação do movimento tem sido considerada

uma das bases do significado”. Vale acrescentar que Peirce (SANTIAGO; MEYEREWICZ, 2009, p. 5) define o signo como sendo algo que tem representatividade para alguém, podendo, ainda, estar relacionado a um agrupamento sonoro que, por sua vez, resulta em um gestual que o expressa, não necessariamente físico, mas principalmente interno e sentido por um movimento.

O estilo clássico

Em música, o estilo clássico situa-se aproximadamente no período entre a segunda metade do século XVIII e as duas primeiras décadas do século XIX. Embora o termo “clássico” possa ser usado em diferentes contextos e com significados distintos, sua origem está genericamente ligada às culturas denominadas clássicas, ou seja, a antiguidade grega e a romana, fundamentais do ponto de vista histórico para a construção da cultura ocidental moderna. O movimento cultural e artístico do final da Idade Média, que culminou no Renascimento (séc. XV e XVI), teve como um dos principais pilares um robusto interesse pela cultura dos antigos gregos e romanos, embora nunca tivesse sido esquecida durante toda a Idade Média; nas universidades que estavam sendo fundadas na Europa ocidental, o ensino das Sete Artes Liberais foi adotado como modelo de educação: o *Trivium* (Lógica, Gramática e Retórica) e o *Quadrivium* (Aritmética, Astronomia, Música e Geometria).

A partir do século XVI, a música ocidental foi particularmente influenciada pelos novos valores culturais, observando-se o surgimento do drama musical e dos princípios da retórica na sua representação. A retórica, como “arte do discurso”, tem em seu significado o despertar de afetos ou estados de espírito os quais, com clareza, pontuação, acentuação, expressão e linguagem de sentimentos, atingem o emocional e a sensibilidade do ouvinte. Em termos estilísticos, o classicismo mantém uma certa analogia com a música no período barroco, de onde brotam as raízes do estilo clássico, embora com características próprias (ROSENBLUM, 1988, p. 8-9). De acordo com as ideias predominantes na época, considerava-se que a música é uma linguagem.³ Dessa forma, música e retórica foram associadas ou relacionadas em destacados trabalhos dos antigos oradores gregos e romanos, como por exemplo, Aristóteles, Cícero e Quintiliano

³ Ainda é tema de discussão no mundo contemporâneo.

(BARTH, 1992, p. 2), tendo a retórica musical assumido uma importância maior na Idade Média, atingindo o auge na era barroca.

Embora no século XVIII o interesse pela retórica em si tenha declinado, permaneceu a discussão, entre os músicos, da arte do discurso ou da mensagem. Johann Joachim Quantz (1697-1773) reforçou a ideia de que a execução musical pode ser comparada ao discurso de um orador. Dessa forma, tanto o orador como o músico devem ter o propósito de preparar sua produção para atingir, através de afetos, os sentimentos e sensações dos ouvintes (BARTH, 1992, p. 3).

Os teóricos do século XVIII costumavam usar a terminologia da oratória clássica para descrever a música como arte gestual e, ao mesmo tempo, cultivar a arte da declamação musical, como Johann Mattheson (BARTH, 1992, p. 22) que enfatizava que música e retórica estão relacionadas. Costumava orientar seus alunos na arte gestual, isto é, sem som, porque acreditava que a ciência da quironomia (arte do gestual com as mãos) seria mais eloquente do que as palavras. Na verdade, trata-se, sob certo ângulo, da ciência do ritmo, onde a coerência do discurso depende da correta articulação das unidades sintáticas. Para Mattheson (BARTH, 1992, p. 23), há estreita analogia entre “gramática musical” e estrutura da linguagem e, cada ideia, seja verbal ou escrita, consiste em certas frases e cada uma dessas frases, por sua vez, também consiste em menores unidades. Assim como no discurso falado ou escrito existe a pontuação para que as ideias sejam mais inteligíveis, na música esses conceitos podem ser aplicados com mais consciência para tornar o texto mais compreensivo para o intérprete e, conseqüentemente, para o ouvinte. Nada disso é novo, mas é conveniente lembrar que se faz necessário “pontuar” o texto para que a compreensão da sua sintaxe possibilite a expressão musical com mais ênfase e clareza. A metáfora da pontuação pode ser aplicada tanto para a melodia como para a harmonia. Para Kirnberger (BARTH, 1992, p. 34), por exemplo, os acordes estão para a música assim como as palavras estão para a linguagem. Considerado desse modo, uma sentença ou período musical consiste em vários acordes (harmonias) conectados entre si.

A princípio, vale ressaltar algumas diferenças entre a sintaxe do período barroco e a do período clássico. Enquanto no primeiro observamos em cada obra ou parte de uma obra em seções, há predominância de um único afeto (Fig. 2a e 2b); no segundo há uma

variedade de elementos afetivos e contrastantes que podem ser de natureza rítmica, melódica e dinâmica (Fig. 3a).

Figura 2a: J. S. Bach, “Prelúdio” em Ré Maior, *Cravo Bem Temperado*, v.1 (c. 1-5).



Fonte: IMSLP - Kassel: Bärenreiter Verlag – Urtext edition.

Figura 2b: J. S. Bach, “Fuga” em Ré Maior, *Cravo Bem Temperado*, v.1 (c. 1-5).



Fonte: IMSLP - Kassel: Bärenreiter Verlag – Urtext edition.

Figura 3a: Beethoven, *Sonata op. 10 n° 2* em Fá Maior I (c. 1-17).



Fonte: IMSLP –Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition.

Gradualmente, a partir de 1750, os afetos perdem seu objetivo como estados emocionais que unificam a peça para, frequentemente, representar emoções subjetivas do compositor. “As emoções mudam e flutuam...A música começa a expressar múltiplas modificações de sentimentos através da múltipla expressão” (ROSENBLUM, 1988, p. 10).

Para Charles Rosen (1972, p. 57), que reserva o termo “clássico” para Haydn, Mozart e Beethoven, um dos elementos mais claros que se formou no início do estilo

clássico é a frase curta, periódica e articulada, sendo “um elemento disruptivo do estilo barroco, o qual apresenta como uma das características, fluência e continuidade do discurso musical” (Fig. 3b).

Figura 3b: Beethoven, *Sonata op. 10 n° 3* em Ré Maior IV (c. 1-8).



Fonte: IMSLP –Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition.

No período clássico, nosso objeto de abordagem neste trabalho, os afetos são revestidos de emoções subjetivas e individuais, muito comumente apresentando contrastes ou modificações dos sentimentos ou afetos em uma só peça. Sua natureza dramática, com surpresas e contrastes, revela-se em linhas melódicas fragmentadas, intervalos expressivos, variedade rítmica e pausas inesperadas, como podemos observar (Fig. 3a e 3b). No entanto, toda esta riqueza se apresenta dentro dos preceitos estilísticos da época que exige proporção, harmonia, simplicidade, simetria e equilíbrio. Uma fusão complexa e com tantos elementos, mas dentro de uma estética considerada “clássica” (ROSENBLUM, 1988, p. 10).

Ao mesmo tempo, *Empfindsamkeit* (sensibilidade) e *Sturm und Drang* (tempestade e tensão) são conceitos que permeiam os afetos na obra do período clássico (ROSENBLUM, 1988, p. 10-14). Este último, adotado pela literatura alemã por volta de 1770, embora diferente do primeiro, é caracterizado por maior sensibilidade, utilizando tons menores e forte expressividade. Na fusão dos dois elementos, observamos síncopes, cromatismos, mudanças bruscas, paixões e recitativos; segundo Quantz (ROSENBLUM, 1988, p. 10), “a boa execução deve ser expressiva e apropriada para cada paixão”. Em

outras palavras, o intérprete deve procurar reconhecer, internalizar e expressar os diferentes afetos.

Princípios que norteiam a performance nas obras do período clássico: a sintaxe e a compreensão do inciso ou agrupamento rítmico

Considerando que este trabalho tem um objetivo pedagógico, apresentamos informações e sugestões de estudo deliberado que poderão ser aproveitadas para alunos, pianistas e professores, baseadas em princípios considerados e justificados como relevantes para a compreensão e performance da obra clássica. Um deles está relacionado à hierarquia estrutural do texto, apoiando-se na sintaxe; outro, igualmente relacionado à estrutura, mas apoiado na semântica, ao utilizar conhecimentos estilísticos e expressivos característicos do período, complementando, dessa forma, a compreensão da estrutura. Em outras palavras: o *significante* substitui o *significado*, tendo o binômio estrutura/padrões clássicos de expressão como um norteador do intérprete.

Na compreensão da obra clássica e suas características estilísticas, o intérprete deve analisar inicialmente a estrutura e a organização temporal, ou seja, decodificá-la através de sua visão pessoal, fruto da experiência e de um estudo aprofundado. Torna-se necessário o uso de partituras originais para se observar com clareza a pontuação, para que a sintaxe (estrutura, organização, tempo) possa ter sua semântica, ou seja, o *significante* (NEWMAN, 1991, p. 163) A sintaxe tem sido considerada como uma questão relevante, um desafio para a performance, embora com pouca atenção dada por autores e intérpretes do século XX, o que acaba por gerar, muitas vezes, equívocos na compreensão.

Contendo o motivo ou agrupamento, cujo conteúdo temático gera o todo homogêneo, uma ideia recorrente circulando por toda obra (WOLFF, 1990, p. 133), é nele que se deve concentrar toda a atenção onde os elementos rítmicos, dinâmicos, sonoros e expressivos devem estar fortemente associados aos padrões estilísticos do período e relacionados entre si para a construção coerente do texto.

Newman (1991, p. 163-188) nos oferece uma orientação relevante para a performance da obra clássica para a abordagem e identificação do *inciso*, o menor agrupamento a ser explorado como um microcosmo musical dentro do texto integral.

Denominado ainda como motivo ou agrupamento rítmico, já mencionado anteriormente, é considerado pelo autor como uma ferramenta essencial ao intérprete. Dentro da ideia do gesto musical, identifica conscientemente a pontuação do texto, o contorno dinâmico e as possibilidades expressivas de cada agrupamento. Portanto, um material didático eficiente, se bem compreendido e aplicado. Embora tenha sido foco da atenção de teóricos e compositores dos séculos XVIII e primeira metade do século XIX, como um guia básico e expressivo na interpretação musical, parece ter perdido sua relevância nos dias de hoje. A influência expressiva do inciso na música tem se revelado como uma base de construção ou hierarquia no texto, tanto para o classicismo como para o romantismo. J. Mattheson (1681-1764), H. Koch (1749-1816), J. Kirnberger (1721-1783), J. Momigny (1762-1842) e V. d'Indy (1851-1931) foram alguns desses teóricos e compositores que abordaram e relacionaram a questão do inciso, embora em ângulos diversos, à relevância na hierarquia estrutural musical.

O primeiro agrupamento (c. 1-2.2) indica e sugere ritmo preciso, toque articulado e robusto, quando definida a opção por esta interpretação (Fig. 4). Em seguida, o segundo inciso (c. 2:4-3), embora dentro da mesma frase, apresenta contraste tímbrico, sonoro e mais expressivo com relação ao primeiro. Nessa primeira etapa, a proposta de estudo deliberado seria a interpretação de cada um dos incisos ou motivos, como se fossem dois personagens dialogando, ou mesmo um personagem apenas, mas dramatizando em dois momentos diferentes, onde o critério depende da imaginação ou sensibilidade do músico.

Observamos, ainda, que o terceiro inciso acompanha os padrões do segundo, embora com intervalos e harmonia diferentes. O desafio que se apresenta numa segunda etapa do trabalho deliberado, seria costurar os três agrupamentos de forma a considerá-los parte de uma mesma ideia ou discurso. As pausas (c. 2) são silêncios a serem ouvidos e integrados entre os agrupamentos e não respirações que interrompem o discurso. No compasso 5, os motivos iniciais são retomados, construindo uma hierarquia contínua entre incisos e frases até o final do movimento ou mesmo da obra toda. Outro agrupamento selecionado (Fig. 4) pode ser observado do compasso 9:4 ao 11:2, onde o intérprete tem a possibilidade de explorar o contorno, a dinâmica e a textura.

Figura 4: Mozart, *Sonata K 457* em Dó menor, 1º mov. (c. 1-13).

Mozart, *Sonata K 457* em Dó menor, 1º mov. (c. 1-13). The score is in D minor and 3/4 time. It features a 'Molto Allegro' tempo. The notation includes a treble and bass clef, with various dynamics like 'f' (forte) and 'p' (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills are marked with 'tr' and a wavy line. The score is labeled 'Köchel Nr. 457' and '14b'.

Fonte: Extraído de IMSLP – Leipzig: C. F. Peters – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Os agrupamentos, por sua vez, podem ser fragmentados em subgrupos ou, ao contrário, agrupar mais de um para facilitar uma interpretação detalhada e/ou explorada (Fig. 5).

Allegro. Dated: Vienna, July 1789. The score is in D major and 3/4 time. It features a 'Datiert: Wien, Juli 1789' date. The notation includes a treble and bass clef, with various dynamics like 'f' (forte). Trills are marked with 'tr'. The score is labeled 'Allegro' and 'Datiert: Wien, Juli 1789'.

Fonte: IMSLP – Kassel: Bärenreiter Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Um recurso válido seria imaginarmos que a obra clássica, especialmente a sonata, é uma representação dramática com diferentes personagens (ROSENBLUM, 1988, p. 11). Essa imagem nos ajudaria a entender como, em um mesmo cenário, podemos distinguir pessoas de variados perfis, sentimentos e características diferentes interagindo na mesma peça. Tovey (BRENDL, 1978, p. 40) identifica a sonata como uma obra essencialmente dramática, representada no palco com uma determinada história. Sua natureza dramática e envolvimento emocional devem ser observados no estudo musical, observando-se as várias atitudes mentais e paixões humanas das personagens. No entanto,

deve sempre haver uma unidade na diversidade ou, pelo menos, um equilíbrio entre unidade e possíveis contrastes, como diria Wolff com relação à interpretação das obras de Mozart (BRENDDEL, 1978, p. 77).

Compositores do passado falavam muito em gosto, expressão, caráter, atmosfera e ideia poética. Ao observar as peculiaridades de cada personagem, o intérprete seria capaz de expressar o que cada uma está representando, ao reconhecer seus estados afetivos: tristeza, dor, alegria, ironia e vários outros. É sempre um desafio estabelecer o equilíbrio entre unidade e contrastes sem quebrar a continuidade das linhas melódicas fragmentadas, saltos expressivos, variedade rítmica (Fig. 6), assim como pausas e dinâmicas inesperadas (Fig. 7a e 7b). Faz-se necessário compreender estes elementos para evidenciar as rápidas mudanças de caráter, imaginar os impulsos rítmicos, direções dinâmicas e o silêncio das pausas. Podemos sugerir que cada agrupamento seja identificado pelas suas características e explorado devidamente quanto ao ritmo, dinâmica, andamento, articulação e caráter, ou seja, com uma expressão interpretativa adequada. O agrupamento que se segue, abordado da mesma forma, deve estabelecer uma relação semântica com o anterior e assim por diante. Estamos diante de um desafio, na medida em que esses elos são construídos mentalmente, não apenas pela coerência musical, mas também pelo imaginário intuitivo do intérprete. Estabelecer um paralelo com o discurso falado, onde as palavras e frases podem ser articuladas com diferentes inflexões, embora dentro do mesmo tema, pode ser um recurso válido para melhor entendimento das diversidades apontadas. Nos compassos 7, 8, 9 e 10 (Fig. 6), os agrupamentos diferenciados quanto a valores, articulações e caráter, constroem uma ideia coerente a exemplo dos compassos iniciais: podemos notar a unidade dentro da diversidade. Na Figura 7a, as pausas são elementos que sugerem suspensão como se uma frase fosse interrompida por algum motivo e retomada em seguida. Na Figura 7b, os contrastes súbitos de timbres ou sonoridades sugerem ênfase em sílabas ou palavras de uma declamação.

Figura 6: Haydn, *Sonata Hob XVI: 50* em Dó Maior, I (c. 1-11).

Allegro

p

cresc.

f

5

9

Fonte: IMSLP – Vienna: Wiener Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Figura 7a: Haydn – *Sonata Hob XVI:50* em Dó Maior, III (c. 155-163).

155

p

f

f(=)

Fonte: IMSLP – Vienna: Wiener Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Figura 7b: Mozart, *Sonata K 457* em Dó menor, II (c. 19-24).

19

cresc.

f

p

21

f

f p f p f p

f

p

23

cresc.

f

p

cresc.

p

cresc.

Fonte: IMSLP – Vienna: Wiener Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Ainda sobre o equilíbrio entre unidade e contraste, a música para piano impede, de certa forma devido às suas características acústicas, a conexão e a continuidade dos sons quando o trabalho será de agrupá-los rítmica e dinamicamente. Uma sugestão de cunho didático seria, por exemplo, imaginar mentalmente os sons, antecipadamente, acionando o ouvido interno, o que permitiria condições de estabelecer mentalmente os sons subsequentes, dentro da concepção de um instrumento melódico ou voz humana. Na verdade, cria-se uma ilusão sonora para corresponder ao objetivo estético. É indiscutível a necessidade do ouvido interno, ou seja, a construção da imagem acústica e sonora produzida mentalmente pelo músico, cuja farta bibliografia já existe há mais de um século, embora não observemos, em geral, a ênfase dessa concepção no ensino de piano (KOCHEVITSKY, 1967, p. 7-8; 13; 15; 16; 33; 38). A habilidade de conceber internamente os sons favorece o entendimento do discurso e propicia, através do imaginário, sua realização sonora coerente e criativa.

Na Figura 8a (c. 1), utilizamos o espaço das pausas para conceber os sons do agrupamento seguinte sem interromper ou fragmentar (como se as pausas induzisse a isso) o fluxo da frase. Nas Figuras 8b e 8c, as notas prolongadas devem ter o mesmo tratamento, assim como a preparação mental dos intervalos que se seguem em quintas, sextas etc. Evidentemente, esses procedimentos são básicos na execução pianística de qualquer período, mas nas obras clássicas são imprescindíveis em razão das características formais aqui apresentadas.

Figura 8a: Haydn, *Sonata Hob XVI:49*, em Mi Bemol Maior, I (c. 1-10).

Fonte: Extraído de IMSLP – Leipzig: Edition Peters. Grifos elaborados pela autora.

Figura 8b: Haydn, *Sonata Hob XVI:49*, em Mi Bemol Maior, I (c. 11-16).



Fonte: Extraído de IMSLP – Leipzig: Edition Peters. Grifos elaborados pela autora.

Figura 8c: Mozart, *Sonata K 576* em Ré Maior, II (c. 1-6).



Fonte: IMSLP – Kassel: Bärenreiter Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

O inciso e a frase são, portanto, guiados dentro e a partir do agrupamento rítmico e direção dinâmica (NEWMAN, 1991, p. 163). Atenção maior deve ser dada ao inciso, cuja expressão vai permear e influenciar o texto em geral. A orientação para a compreensão do inciso pode ser aproveitada na cesura, na analogia música/poesia, nos níveis de hierarquia estrutural, na consideração da *arsis/tesis*, na extensão, proporção e direções dinâmicas. Esse estudo deve ser aprofundado e discutido dentro do conceito de pontuação ou retórica, como sublinharam Mattheson no século XVIII ou Momigny no século XIX

(NEWMAN, 1991, p. 172). Todavia, cabe ressaltar que a decodificação é individual e geralmente fruto da experiência única e pessoal.

Padrões e princípios de interpretação das obras do período clássico

99

Na primeira parte deste trabalho, como uma etapa inicial do estudo, consideramos que a demarcação e compreensão do inciso, também denominado agrupamento rítmico, auxilia o intérprete a estruturar e organizar hierarquicamente o texto musical. Nesta seção, abordamos e sugerimos que os critérios de interpretação a nível de articulação, tempo, aspectos rítmicos e dinâmica possam estar vinculados a essas microestruturas, oferecendo opções ao intérprete na exploração do texto em seus vários aspectos. Portanto, a sintaxe, compreendida na percepção dos agrupamentos em uma primeira observação como parte do significado passa a ser interpretada dentro dos parâmetros estilísticos clássicos, conferindo ao texto o seu significado.

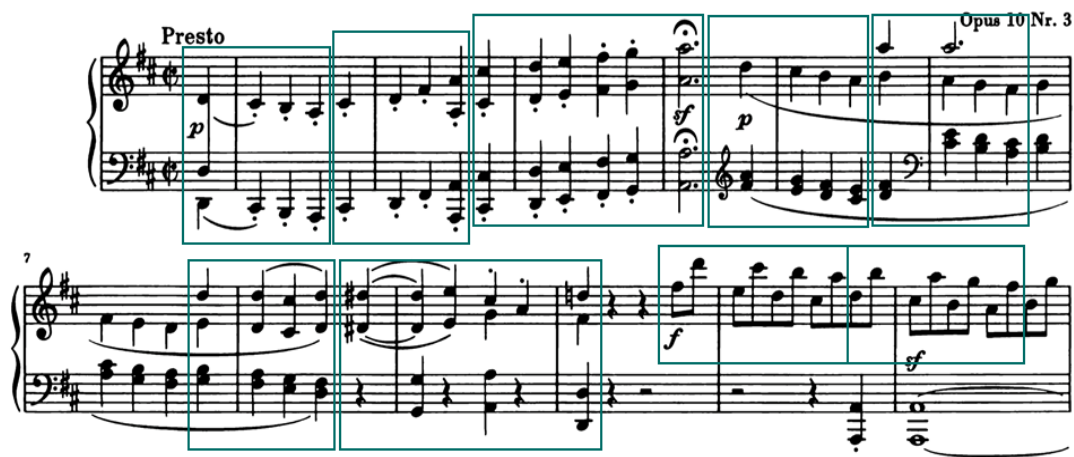
Articulação

A demarcação de ideias ou motivos pode ser um procedimento bastante prático e eficiente para a pontuação que a música solicita, embora devamos considerar que nem tudo é indicado, o que torna a notação muitas vezes imprecisa. É justamente na compreensão dos motivos que podemos partir para uma interpretação consciente, com riqueza de detalhes mas, ao mesmo tempo, mantendo o fluxo e estabelecendo a unidade através da conexão entre os agrupamentos. Na opinião de Newman (1991, p. 121), essa questão merece um estudo mais intenso e detalhado, já que as correspondências de ligaduras, pausas, staccatos e acentos, muitas vezes são referências para demarcar as ideias, o que no teclado pode ser um desafio maior quando se trata de conexão ou desconexão dos sons ao agrupá-los rítmica ou dinamicamente. Muitas vezes, não visualizamos nitidamente os grupos, mas com a prática desse trabalho, será possível distingui-los em trechos onde o fluxo é contínuo, em uma forma de desmembramento (Fig. 9a e 9b).

Há situações onde o fluxo contínuo pode apresentar encadeamentos harmônicos seguidos de outro material, sem interrupção, podendo ser outra frase ou novo desenho: no mesmo momento onde termina uma ideia musical, inicia-se outra com textura

diferenciada. Um procedimento simples que usualmente facilita a solução seria através do estudo deliberado dos trechos diferenciados, explorados em seus elementos rítmicos, sonoros e afetivos. É possível uma compreensão maior se observarmos a mudança de textura no início do compasso 12 (Fig. 9c), o que indicaria a conveniência do trabalho individualizado em agrupamentos diferenciados e posteriormente conectados semanticamente. Dessa forma, a interpretação será enriquecida pela ênfase na diversidade rítmica, sonora e expressiva de forma consciente, sem interrupção do fluxo sonoro.

Figura 9a: Beethoven, *Sonata op. 10 n° 3* em Ré Maior, I (c. 1-12).



11 Fonte: IMSLP – Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Figura 9b: Beethoven, *Sonata op. 10 n° 2* em Fá Maior, I (c. 18-29).



Fonte: IMSLP – Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Figura 9c: Beethoven, *Sonata op. 10 n.º 1* em Dó menor, III (c. 11-17).

Fonte: IMSLP – Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Em cada agrupamento, o ritmo é sentido em um primeiro contato, e através dele, desenha-se a dinâmica, que pode ser ou não indicada pelo compositor. As ligaduras podem servir de referência, mas lembramos que, enquanto em Haydn e Mozart não ultrapassam a barra de compasso, em Beethoven tornam-se mais longas, o que não impede de observarmos os agrupamentos. Ainda em cada agrupamento, decide-se qual o tipo de toque: *legato*, *non legato* e *staccato*, considerando-se que no estilo clássico há uma significativa diversidade dessas articulações, o que favorece, quando bem realizadas, efeitos tímbricos e nuances variadas. De um modo geral, o toque *non legato* prevalece até aproximadamente 1790, quando o *legato* passa a representar mais nitidamente a ideia vocal (WOLFF, 1990, p. 107-108; 110).

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), no seu *Ensaio Sobre a Arte de Tocar o Teclado*, recomenda o toque comum, o *non legato*, da mesma forma que Türk (NEWMAN, 1991). Já Clementi, nos pianos ingleses, torna a expressividade mais ostensiva através das ligaduras, inaugurando um novo estilo com *cantabile* nas linhas melódicas e seções menos fragmentadas (ROSENBLUM, 1988, p. 149; 158; 161). Segundo Schindler (WOLFF, 1990, p. 159), Beethoven gostava mais do *legato* e costumava criticar o toque “partido” na execução de Mozart. Wolff ressalta a crescente importância do *legato*, sendo o toque *perlé* menos utilizado em proveito da expressividade do *legato*. Nesse ponto, Edward Rothstein afirma que Beethoven é o “progenitor tanto da música do século XIX, como o representante da *avant-garde*”. Na Figura 10a, a ideia do *legato* é bem evidente e o inciso deve ser contornado melodicamente, obtendo-se uma paleta sonora mais rica e expressiva (WOLFF, 1990, p. 159). Ainda neste exemplo, podemos considerar como agrupamento o desenho da mão

direita complementado pelo da mão esquerda, como assinalado na figura e seguido por outros semelhantes.



Fonte: IMSLP – Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborado pela autora.

Rosenblum (1988, p. 144-149) destaca a relevância da declamação instrumental, onde C. P. E. Bach absorveu a influência do recitativo e do drama vocal representado no teclado. A autora sugere que se pense em termos de “canto”, dentro da ideia da declamação musical de acordo com os princípios da retórica. O delineamento dos motivos ou ideias musicais por grupos, através da articulação seria o principal elemento no formato das frases, dentro de uma atividade rítmica e harmônica, semelhante à pontuação e acentuação na linguagem. Na performance da obra clássica, a interpretação exige refinamento dos sons nas ligaduras, sinais de *staccato* e *portato*, enfatizando as nuances, diversidade, brilho, contraste de toques, ou seja, uma riqueza tímbrica que pode expressar os mais variados sentimentos sem palavras, o que pode ser aplicado nos agrupamentos separadamente (Fig. 10b).

Figura 10b: Mozart, *Sonata K 457* em Dó menor, II (c. 54-57).

Fonte: Extraído de IMSLP – Leipzig: C. F. Peters – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Tempo e aspectos rítmicos

Geralmente, quando abordamos alguma nova obra, a escolha do andamento deve ser uma das primeiras opções, especialmente se o autor não determinou alguma indicação metronômica. No entanto, será através da denominação do movimento que podemos estabelecer um pulso adequado, permitindo alguma alteração em razão de um tempo psicológico, natural, e não de um tempo metronômico rígido (NEWMAN, 1991, p. 83; 110; 115).

Considerando que estamos nos defrontando, em termos gerais, com o drama vocal em um discurso instrumental, cabe levar em conta o caráter e a temática da obra para sentir a necessidade de respirações melódicas, enfatizar um ritmo harmônico ou flexibilizar o pulso. A barra de compasso sempre nos leva à tendência de olhar para uma construção quadrada, prejudicando muitas vezes a fluência e expressividade musicais. Talvez por esse motivo que Beethoven reclamava da “tirania da barra de compasso” (NEWMAN, 1991, p. 179). Em muitas situações, devemos até mesmo nos opor à métrica, especialmente quando sentimos que o autor escreve em um compasso distinto daquele indicado na armadura, causando efeitos ilusórios de alteração métrica como observamos nos compassos assinalados (Fig. 11a). Apesar das curtas articulações e *staccatos*, o agrupamento se estende por 4 compassos, dentro de uma métrica que não corresponde à indicada. Se cantarmos, percebemos nitidamente o conflito rítmico e a solução seria considerar o agrupamento como um único gesto musical.

Figura 11a: Beethoven, *Sonata op. 14 n° 2*, em Sol Maior, Scherzo (c. 1-16).

The image shows a musical score for the Scherzo of Beethoven's Sonata op. 14 n° 2. The score is in 3/8 time, G major, and marked 'Scherzo Allegro assai'. It features piano (p), forte (f), and piano (p) dynamics, along with triplets and a crescendo. A blue box highlights measures 1-4, and an orange box highlights measures 10-13.

Fonte: IMSLP –Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Embora o *rubato* seja geralmente mais familiarizado com a agógica do século XIX, pode ser utilizado apropriadamente para a declamação na obra clássica. Quanto aos retardos no tempo, recurso expressivo igualmente identificado com o século XIX, podem ser aplicados nas cadências e *fermatas*, embora evitados na interpretação dos afetos. Beethoven deixou claro, por exemplo, que as *fermatas* devem ser “preparadas”, observadas na Figura 11b (NEWMAN, 1991, p. 110), deixando entendido que o intérprete pode lançar mão de um pequeno *ritardando*, mesmo sem indicação. Para Wolff (1990, p. 151), o *rubato* se justificaria na declamação de melodias, com a observação de contrastes entre linhas diatônicas e cromáticas, saltos, novas sonoridades ou diferentes registros e timbres, precedendo *fermatas*, calando ou *a piacere*. O mesmo autor acrescenta que cada composição deve ser abordada com uma identidade própria, numa atitude individualista, com certa liberalidade e independência do indivíduo (WOLFF, 1990, p. 110), concluindo que Beethoven deixou bem claro que as “decisões artísticas cabem ao julgamento dos próprios pianistas” (WOLFF, 1990, p. 152).

Figura 11b: Beethoven, *Sonata op. 10 n° 3* em Ré Maior, IV (c. 81-87)

Fonte: IMSLP –Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora

Articulações, respirações, contorno melódico, ritmo harmônico e ornamentação podem naturalmente influenciar a flexibilização e elasticidade do pulso. Segundo Schindler (NEWMAN, 1991, p. 115), Beethoven tomava mais liberdades do que as que indicava, embora não admitisse com tanta frequência na música orquestral. Com relação ao ritmo harmônico, este seria um relevante fator para que não se considerasse de forma absoluta as barras de compasso, seja pelas linhas longas ou seja pelas tensões e distensões observadas na harmonia e no ritmo estrutural.

O pianista Alfred Brendel admite que a projeção da simplicidade pode ser uma tarefa bastante complexa em razão do envolvimento de nuances, grau de sensibilidade e liberdades internas. Sugere que o tempo psicológico *versus* tempo metronômico deva ser “natural”, causando a impressão de se estar no tempo. Com o seu conselho: “identifique com você próprio esta frase... não a controle de fora” (BRENDDEL, 1978, p. 36-37), talvez possamos permitir que a naturalidade interna brote espontaneamente.

Dinâmica

No período barroco, cujos textos musicais não apresentavam indicações de dinâmica, as opções interpretativas geralmente têm suas bases nas leis musicais naturais e padrões adotados na época. A dinâmica, portanto, pode ser considerada como subsidiária ao ritmo, articulações, harmonia, melodia e caráter, por exemplo (NEWMAN, 1991, p. 252). A dinâmica barroca evidencia uma perfeita analogia com o ritmo barroco

e talvez por essa razão a inflexão dinâmica é tão parte do ritmo quanto é da expressão melódica, embora os contrastes dinâmicos comecem a aparecer em certos gêneros como a ópera, o oratório e o concerto.

Como recurso para uma imagem sonora, seria relevante imaginar a transferência da linguagem vocal/dramática para a instrumental, sob a influência das árias e recitativos (WOLFF, 1990, p. 98-102). Ouvir os silêncios é um recurso que impregna o texto de mais unidade e expressividade: “Ouçamos o silêncio. Há de mensurar ‘o pulsar quase mudo’ desses silêncios” (Fig. 12a) como se expressa Willy Corrêa de Oliveira nas durações, silêncios e densidades da *Appassionata* (1979, p. 79). No período clássico, pouco a pouco os compositores passaram a registrar indicações, as quais anteriormente contemplavam principalmente sonoridades contrastantes. No entanto, isso não significa que uma paleta sonora mais rica não pudesse ser empregada, tendo como critério as leis musicais e as possibilidades instrumentais (ROSENBLUM, 1988, p. 55). São muito comuns os contrastes, como observamos na Figura 12b, as alternâncias nos agrupamentos entre *f* e *p*,⁴ síncopes, acentos *offbeat*⁵ e imagens que reproduzem as ideias de declamação. Wolff (1990, p. 122; 152-154) concebe a ideia de alguns simbolismos ou princípios que determinam contrastes composicionais e, conseqüentemente, interpretativos. Como exemplos, podemos citar: a alternância entre sextas menores e maiores representando alternância entre “lágrimas amargas” e “doces”; a sétima diminuta refletindo maior tensão e dissonância; ritmos pontuados como movimentos de marcha ou aberturas; movimentos melódicos ascendentes evocando “fatalidade” e descendentes, (como) a luta. Em síntese, a valorização dos muitos afetos opostos e contrastantes.

Por último, intensifica-se com Beethoven e como uma tendência das últimas décadas do classicismo, o emprego da dinâmica como elemento expressivo independente, e não mais subsidiário das demais estruturas, como por exemplo, um movimento escalar sempre *pp* e *senza affretare*, como exemplificou Casella (OLIVEIRA, 1979, p. 58) ou um *p* sobre um primeiro tempo forte, mesmo sendo um “ápice da direcionalidade harmônica como uma dominante” (OLIVEIRA, 1979, p. 58).

⁴ O emprego do *mf* era raro no início do Classicismo.

⁵ Acentos em tempos fracos.

Figura 12a: Haydn, *Sonata Hob XVI:49*, em Mi Bemol Maior, I (c.109-126).

Fonte: Extraído de IMSLP – Leipzig: Edition Peters. Grifos elaborados pela autora.

Figura 12b – Beethoven, *Sonata op. 10 nº1*, em Dó menor, I (c. 1-17).

Fonte: IMSLP –Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Considerações finais

Existe já uma vasta bibliografia que aborda conceitos, discussões e análises sobre os agrupamentos rítmicos, em parte observada nas referências. No entanto, a aplicação desse conhecimento ainda não está claramente inserida e de forma significativa nas possibilidades pedagógicas de ensino nas práticas interpretativas. A compreensão mais detalhada da estrutura de uma obra com base no reconhecimento dos agrupamentos constitui-se num sólido fundamento para a performance em geral, e quando focalizamos o período clássico, torna-se igualmente necessária a compreensão das suas ideias e conceitos, além do conhecimento dos padrões que norteiam sua execução. Assim, acreditamos que a partir do binômio estrutura-padrões, o intérprete poderá orientar suas opções interpretativas com base nesses critérios.

É necessária certa prudência em estabelecer estereótipos ou estratégias rígidas para performance, não apenas no classicismo, mas em qualquer outro estilo, como romantismo ou modernismo. Wallace Berry entende esse modo de investigação analítica como uma hipótese e a intuição como processo criativo, onde ocorre uma fusão de conhecimentos e experiências adquiridas. Apresentamos alguns recursos de prática deliberada no decorrer deste trabalho, as quais não excluem outras possibilidades em razão das experiências individuais.

Cabe aqui o pensamento do pianista Alfred Brendel (1978, p. 25-35) quando se refere a cada obra de arte como um fenômeno em si próprio e afirma que “a música não fala por ela própria”, ao contrário da afirmação comum que costumamos ouvir. É necessário intelecto, sensibilidade, emoção e ouvido refinado, construindo a base para melhor compreensão e interpretação de qualquer estilo onde o intérprete simplesmente “desliga” seus sentimentos pessoais e recebe aqueles do compositor. Compreender a música é também compreender seus símbolos, cabendo a cada intérprete filtrar o entendimento através de sua experiência, cognição e sensibilidade. Torna-se essencial a prática da interpretação. O conhecimento teórico isolado (significado) nos impede de perceber as mensagens afetivas (significante) com o risco de uma interpretação apenas “científica”, baseada em análise das leis e fundamentos teóricos. Os dois lados do cérebro devem estar em sintonia para compreender, perceber, sentir e expressar.

Reafirmando que o presente trabalho não se propõe a determinar regras definidas e/ou definitivas para a interpretação da obra clássica, assim como de qualquer outra

época, mas incentivar novas buscas e experiências, possibilitando a construção de um processo ilimitado no aperfeiçoamento dos níveis de excelência na performance. Dentro da visão proposta neste artigo, compreende-se que não existe na performance musical apenas produção sonora, pois toda produção do som está vinculada a gestos musicais com significados próprios. Nossa expectativa é de que o tema possa ser discutido, adaptado ou ampliado por músicos em geral e não apenas por pianistas, através de novas perspectivas e reflexões.

Referências

ÁLAMOS, José Eduardo; GIMÉNEZ, Jesús Tejada. La agrupación temporal y los patrones como facilitadores de la comprensión psicológica de la información rítmica. *Música Hodie*, v. 20, 2020. <https://doi.org/10.5216/mh.v20.60522>.

ASSIS, Ana Claudia; AMORIM, Felipe. O gesto musical e a expressividade. In: *Performa – Conferência Internacional em Estudos em Performance*. Universidade de Aveiro, Maio 2009.

BARROS, Caio Giovaneti. *Teorias do agrupamento sonoro: propriedades e condições de existência de elementos sonoros temporalmente discrimináveis e o essencialismo na construção de conceitos da teoria musical*. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”- UNESP. São Paulo: 2013

BARTH, George. *The Pianist as Orator*. New York: Cornell University Press, 1992.

BRENDEL, Alfred. *Musical Thoughts & After-Thoughts*. London: Robson Books, 1978.

BADURA-SKODA, Eva; BADURA-SKODA Paul. *Interpreting Mozart on the Keyboard*. New York: Da Capo Press, 1962.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.

FLEISHER, Leon. *Hear it before you play it: Leon Fleisher Workshop*. YouTube, 2012. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=mAsA9EZc08c>>. Acesso em: 08, setembro de 2021.

KOCHEVITSKY, George. *The Art of Piano Playing*. Miami: Summy-Birchard. 1967.

NEWMAN, William S. *Beethoven on Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1991.

OLIVEIRA, Willy C. *Beethoven Proprietário de um Cérebro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

ROSENBLUM, Sandra. *Performance Practices in Classic Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

ROSEN, Charles. *The Classical Style*. New York: Norton, 1972.

SANTIAGO, Patrícia Furst; MEYEREWICZ, André Borges. Considerações periclicas sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI. *Per Musi* n. 20, Belo Horizonte, 2009. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992009000200010> .

SILVA, Christian Perrota. *Por uma Definição Unificada de Textura Musical*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

STANLEY, Glenn (ed.). *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

STEURNAGEL, Marcell Silva. O Gesto na composição musical. *Revista Vórtex*, v.3, n.1, 2015, p. 146-158. Curitiba, 2015.

XAVIER, Gláucia do Carmo. Significante e Significado no Processo de Alfabetização e Letramento: contribuições de Saussure. *Cadernos CESPUC* n. 25, Belo Horizonte, 2014.

WOLFF, Konrad. *Masters of the Keyboard*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.