

O IMAGINÁRIO ROMÂNTICO NAS SONATAS PARA VIOLONCELLO E PIANO DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

The romantic imagery in the sonatas for cello and piano by Ludwig van Beethoven

Rodrigo Falson Pinheiro¹

<https://orcid.org/0000-0002-2120-9853> 

William Teixeira da Silva²

<https://orcid.org/0000-0002-6622-378X> 

¹Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso do Sul Campus Campo Grande, Campo Grande, MS, Brasil – campo.grande@ifms.edu.br

²Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, Campo Grande, MS, Brasil. 79070-900 – ppgel.faalc@ufms.br

Resumo: Neste artigo trabalhamos com a hipótese de que, mais do que simplesmente um compositor em um período histórico, Ludwig van Beethoven adotou estratégias composicionais em música relacionadas ao nascimento do romance literário, que vinculam sua obra a elementos muito objetivos do que viria a ser chamado de Romantismo. Dentre eles, destacamos a importância da escrita instrumental adotando estruturas particularmente associadas aos instrumentos para os quais ele escrevia, assemelhando seu processo criativo de maneira correspondente ao uso das línguas vernaculares como item distintivo que formou as línguas do romance. Tal correspondência atravessa um ideário moderno e constitui-se aspecto normalizado na composição musical do século XIX, entretanto, buscamos enfatizar o lugar de originalidade das escolhas de Beethoven para além do paradigma do gênio, ao traçar sua relação com um contexto estético mais amplo. Adotamos como objetos de estudo as cinco sonatas para violoncelo e piano de Beethoven, como exemplares de fases distintivas de sua obra, propondo que desde seu Opus 5 já era superado o paradigma Barroco de uma escrita genérica, assumindo critérios novos ao estilo da época. Dessa forma, ao ligarmos a análise musical com uma leitura histórico-estética, nossas conclusões apontam para uma redefinição de paradigmas estruturais outrora dependentes do dado estrutural (harmonia e desenvolvimento temático) tão somente.

Palavras-chave: Música de câmara; Ludwig van Beethoven; Sonatas para violoncelo e piano.

Abstract: In this article we develop the hypothesis that more than simply a composer in a historical period, Ludwig Van Beethoven adopted compositional strategies in music related to the birth of the literary novel, linking his work to very objective elements of what would come to be called Romanticism. Among these elements, we highlight the importance of instrumental writing, adopting structures particularly associated with the instruments for which he wrote, resembling his creative process in a way corresponding to the use of vernacular languages as a distinctive aspect that formed the Romance Languages. Such correspondence crosses through a modern ideology and constitutes a normalized aspect in the musical composition of the 19th century, however we seek to

emphasize Beethoven's originality beyond the paradigm of the genius by tracing his relationship with a broader aesthetic context. We use Beethoven's five sonatas for cello and piano as study objects, as examples of distinctive phases of his work, proposing that since his Opus 5 the Baroque paradigm of generic writing had already been overcome, assuming new criteria for his period's style. Thus, by linking musical analysis to a historical-aesthetic reading, our conclusions point to a redefinition of structural paradigms, which were once dependent solely on structural elements (harmony and thematic development).

Keywords: Chamber music; Ludwig van Beethoven; Sonatas for cello and piano.

Introdução

Dentre muitas mudanças significativas na arte durante a passagem do século XVIII para o XIX, o sociólogo Norbert Elias (1995) nota que a cisão entre o artista e o ser humano foi uma das mais profundas. Nesse momento, a expressão do gênio individual pareceu suplantar qualquer contingência política ou econômica, ponto de vista esse que Elias classifica como “artificial, enganador e desnecessário” (Elias, 1995, p. 53). Da mesma forma que Elias (1995) propôs um “bisturi” sociológico para cindir os tecidos históricos que formaram a obra dos grandes artistas do período, em especial Mozart e Beethoven, propomos aqui um exame musicológico de como a obra do compositor de Bonn lançou os fundamentos daquilo que viríamos a reconhecer como a música do período romântico.

Nossa proposta apoia-se sobre a constatação de que a gênese de uma escrita instrumental em Beethoven, em que pesem seus antecedentes renascentistas e barrocos, agrava justamente uma tendência de especialização da linguagem, constituindo-se um de seus atributos composicionais fundamentais que, entretanto, foi eclipsado por sua monumental escrita sinfônica em seus aspectos temáticos, formais e harmônicos. Outrossim, notamos que mesmo essa arquitetura de larga escala é debitária dos grandes avanços que Beethoven trouxe à música de câmara, em especial no desenvolvimento de uma linguagem própria à natureza organológica de cada instrumento musical, tornando a todos potenciais solistas, à sua própria maneira.

Defendemos, portanto, neste artigo, que a formação de um imaginário musical tipicamente romântico ocorre desde o início de sua carreira como compositor, se não nos posteriores alargamento das formas e adensamento das texturas, no seu controle e inovação da escrita instrumental, sobretudo em sua obra camerística. A correspondência de tal imaginário com a formação das línguas românicas é compreendida não como uma mera coincidência, mas como intersecção importante na discussão estética que ocorria na Europa durante o Iluminismo.

Sendo assim, por meio de um empreendimento que revisa fontes musicológicas tanto sistemáticas quanto históricas, apresentamos primeiramente qual seria nossa compreensão do Romantismo que subsidia essa hipótese. Em seguida, examinamos como os atributos formais herdados de seus precursores foram reconfigurados por Beethoven, dando lugar a uma retórica instrumental propriamente dita.



Do romance ao Romantismo: Beethoven como precursor

O gênero romance possui uma definição tão complexa quanto seus desdobramentos futuros. Nascendo ao final da Idade Média como um “gênero misto” (Bakhtin, 2019, p. 11), os cancioneiros preservavam parte de suas longas narrativas registradas em versos, que eram cantadas desde as cortes até as camadas mais populares (Raimundo, 2017). Gradativamente, esse gênero lítero-musical perdeu seu componente cantado, permanecendo como um gênero poético que caminhou pouco a pouco para a prosa escrita. No entanto, tal obliteração logo seria revertida pelo esforço de autores como Herder e Goethe, em olhar para o verso popular como paradigma expressivo, o que não demoraria a retornar à música via o *Lied* alemão (Stein; Spillman, 1996).

Nesse contexto cultural em transformação, Ludwig van Beethoven emerge como uma figura central que antecipa e incorpora elementos essenciais do romantismo musical. Charles Rosen (1997), em suas análises sobre a música de Beethoven, destaca a maneira como o compositor rompe com as convenções estilísticas anteriores, dando origem a uma linguagem musical que valoriza a expressão individual e a subjetividade do artista. Rosen (1997) observa que Beethoven não apenas expande as formas musicais tradicionais, como a sinfonia e o quarteto de cordas, mas também introduz novas técnicas compostoriais que se sobressaem por superar os esquemas temáticos até então vigentes na música que acontecia nas cortes. Ao explorar uma variedade de texturas e timbres, Beethoven transforma cada instrumento em um potencial solista, valorizando a natureza íntima e pessoal da música de câmara, formando, assim, uma linguagem musical não mais dependente de associações com eventos e hábitos cortesãos, como as tópicas clássicas até então estabeleciam (Ratner, 1980). Essa abordagem inovadora da escrita instrumental, como aponta Rosen (1997), influencia diretamente o desenvolvimento da música romântica, que busca uma maior profundidade emocional e uma conexão mais direta entre o compositor e o ouvinte, o que dialoga claramente com a ênfase na língua nacional pelos poetas do período.

A correspondência entre a evolução do romance literário e a música de Beethoven durante o período do Iluminismo não é apenas uma coincidência, mas sim uma manifestação das transformações culturais mais amplas que ocorriam na Europa. Tal como o romance, que se reinventa como uma forma de expressão mais pessoal e subjetiva, a música de Beethoven transcende as convenções estilísticas do Classicismo, abrindo caminho para uma estética romântica que valoriza a individualidade e a emoção (Rosen, 1995, p. 58).

Em síntese, a análise da música de Beethoven à luz da estética comparada, como nos escritos de Rosen (1988, 1995, 1997), nos permite compreender melhor a gênese e o desenvolvimento do romantismo musical. Ao reconhecer Beethoven como um precursor do Romantismo, podemos apreciar sua contribuição única para a história da música e sua influência duradoura sobre os compositores que o sucederam.

A sonata clássica: entre o gênero e a forma

A forma sonata, um dos pilares da música clássica, é uma estrutura composicional que tem sido objeto de análise e admiração ao longo dos séculos. Essencialmente composta de três seções — exposição, desenvolvimento e recapitulação —, fornece um arcabouço flexível para a expressão musical. No entanto, sua verdadeira profundidade é revelada quando examinamos a interpretação de musicólogos como Charles Rosen. Para Rosen (1988), ela transcende sua estrutura formal, tornando-se um campo de batalha sonoro onde ideias musicais se chocam e se transformam. Ele argumenta que ela é mais do que uma simples convenção composicional: é um processo vivo e em constante evolução, em que os temas se desenvolvem em uma narrativa musical; e sua dualidade tonal é fundamental, com as constantes alternâncias entre tonalidades contrastantes criando um drama musical que cativa o ouvinte e o transporta por uma viagem emocional única.

As formas de sonata, como as denomina Rosen (1988), são uma categoria de estruturas encontradas em sinfonias, sonatas para instrumentos solistas, como o piano, e gêneros de música de câmara. Segundo Donald Grout e Claude Palisca (2001, p. 486), “tal como a encontramos em Haydn, Mozart e Beethoven, é uma composição¹ em três ou quatro (occasionalmente dois) andamentos de atmosfera e tempos diferentes”. Já Arnold Schoenberg (1991) explica que

[...] o conceito de *sonata* implica um ciclo de dois ou mais movimentos, com diferentes características. A grande maioria das sonatas, quartetos de cordas, sinfonias e concertos, desde os tempos de Haydn, utilizam este princípio estrutural. Contrastes de tonalidade, andamento, compasso, forma e caráter expressivo distinguem os vários movimentos entre si. A unidade é garantida pelo relacionamento entre as tonalidades empregadas (o primeiro e o último movimentos utilizam a mesma tonalidade, e os movimentos intermediários estão relacionados a esta tônica) e pelas relações motívicas, que podem ser absolutamente evidentes, ou disfarçadas com raras sutilezas (Schoenberg, 1991, p. 241).

De acordo com Joaquin Zamacois (2007, p. 167, tradução nossa²), “a etimologia da palavra *Sonata* encontra-se no verbo *sonar*, já que se trata de uma palavra italiana criada para designar as obras que deveriam ser *sonadas* em um instrumento de arco”. Esse termo era usado para diferenciar as obras que eram cantadas (cantatas) das que eram tocadas em instrumentos de teclas (*toccatas*) e das tocadas em instrumentos de arco (sonatas). Ou seja, em sua origem, o termo não significava uma forma³ de composição (Zamacois, 2007).

Com o tempo, os compositores começaram a usar o termo sonata no sentido de uma

¹ Neste caso, os autores se referem à sonata clássica como uma composição musical, e não à forma sonata, que se refere à estrutura musical.

² No original: “La etimología de la voz *Sonata* se encuentra en el verbo *sonar*, ya que se trata de una palabra italiana creada para designar las obras que debían ser *sonadas* en un instrumento de arco”.

³ Zamacois (2007, p. 3) define forma da seguinte maneira: “una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales. Y esa organización constituye su forma. La forma, estructura o arquitectura – voces sinónimas – es asunto privativo del compositor: lo mismo puede crearla que adoptar una consagrada”.

peça que servia de introdução, e logo alguns autores o empregaram como sinônimo de suíte (Zamacois, 2007). O autor explica que “ao ir-se operando a transformação da *Suite*, a palavra *Sonata* foi eleita para dar título a nova forma resultante dessa transformação, nos casos em que a obra estava escrita para um instrumento de teclado, a *solo* ou a *duo* com outro qualquer” (Zamacois, 2007, p. 167, tradução nossa⁴). Sendo assim, com esse significado é que se segue considerando o termo sonata de uma maneira geral (Zamacois, 2007).

As peças (danças) das suítes tinham estrutura binária (A–B). Nessa transição de suíte para sonata, conforme definições acima, houve a conversão em ternária da estrutura binária que regia quase todas as peças da suíte (Zamacois, 2007). Segundo o autor, essa conversão ocorrida no “tempo vivo inicial” “abriu caminho e estabeleceu a mais fecunda inovação trazida, no aspecto da *forma*, pela *Sonata Clássica*” (Zamacois, 2007, p. 169, tradução nossa⁵).

A forma sonata é estruturada em três partes: 1. exposição; 2. desenvolvimento; e 3. recapitulação. No começo, as sonatas costumavam ter apenas um tema principal (monotemáticas), que era exposto, desenvolvido e reexposto; mas a forma monotemática cedeu lugar à bitemática, ou seja, com dois temas principais. Os temas são indicados como temas A e B, ou I e II (Zamacois, 2007). Com relação ao caráter e diferenciação entre os temas, podemos dizer que o Tema A (também chamado de masculino) possui um vigor, perfil rítmico e tonal bem manifestos. Já o Tema B (chamado de feminino) tem elegância, elevação melódica e delicadeza rítmica (Zamacois, 2007).

O quadro a seguir exemplifica o esquema básico da forma sonata, conforme vimos até o momento. Obviamente, os compositores não se limitavam ao esquema apresentado e, por vezes, considerando as intenções e concepções musicais do autor, a forma era alterada de acordo com a conveniência e sensibilidade artística do compositor.

⁴ No original: “Al irse operando la transformación de la ‘Suite’ [...], la palabra *Sonata* fue elegida para titular la nueva forma resultante de dicha transformación, en los casos en que la obra estaba escrita para un instrumento de teclado, a solo o a dúo con otro cualquiera”.

⁵ No original: “se abrió paso y estableció la más fecunda innovación aportada, en el aspecto de la *forma*, por la *Sonata Clásica*”.

Quadro 1 – Esquema da forma sonata

1 Exposição			2 Desenvolvimento	3 Recapitulação	
Introdução	Tema A (I)	Tonalidade principal		Tema A	Tonalidade principal
Opcional, e não ocorre na maioria das sonatas, e seu movimento, em geral, é mais pausado; pode ser breve ou constituir um pequeno tempo lento (Zamacois, 2007).	Ponte	Caráter modulante	Desenvolvimento temático	Ponte	Caráter modulante, reescrita para conduzir à tonalidade principal.
	Tema B (II)	Tonalidade vizinha	Caráter modulante	Tema B	Tonalidade principal
	Codetta (pequena coda)	Opcional e pode ser constituída de elementos derivados de temas anteriores e próprios (Zamacois, 2007).		Coda	Opcional e pode ser constituída de elementos derivados de temas anteriores e próprios (Zamacois, 2007).

Fonte: Elaborado pelos autores.

Essa evolução da terminologia também pode ser notada na própria literatura do violoncelo. Embora J. S. Bach intitule suas célebres peças para violoncelo solo como suítes, sua primeira edição, realizada em 1824 por Louis-Pierre Norblin e publicada em Paris pela Janet et Cotelle, traz o título *Sonates o Etudes pour le Violoncelle Solo*, demonstrando como o paradigma formal mudara, alterando a compreensão dos músicos do século XIX sobre o repertório que lhes antecedia.

As sonatas para violoncelo e piano de Beethoven

O termo música de câmara é usado para designar a música erudita composta de um grupo pequeno de instrumentos e/ou vozes, que tradicionalmente era realizada nas câmaras de um palácio. A expressão ainda é utilizada para qualquer música executada por um pequeno número de músicos. Entre as formações mais comuns encontramos o quarteto de cordas, o trio com piano, os duos, entre outras formações camerísticas possíveis. Dentro do vasto repertório camerístico, estão as cinco sonatas para violoncelo e piano de Ludwig van Beethoven (1770–1827). Essas obras são importantes pois representam as primeiras sonatas efetivamente escritas para esses instrumentos, perfazendo as três fases da obra do compositor.

Ludwig van Beethoven viveu em uma época de intensas mudanças na sociedade. Foi a época em que a turba de Paris atacou a Bastilha, em 14 de julho de 1789, libertando



sete presos. Três anos depois era proclamada a república na França. Pouco tempo depois, Luís XVI seria guilhotinado, e um obscuro tenente de artilharia, Napoleão Bonaparte, começava a preparar-se para ascender à ditadura (Grout; Palisca, 2001).

O jovem e ambicioso compositor, então prestes a completar 22 anos, partiu da cidade de Bonn para Viena com pouco dinheiro, mantendo por um tempo as anotações dos gastos. Uma das entradas do caderno assinala a despesa de 25 *groschen* em “café para Haydn e para mim” (Grout; Palisca, 2001, p. 545). Beethoven recebeu aulas de Johann Schenck (1753–1836) e, após 1794, estudou contraponto durante cerca de um ano com Johann Georg Albrechtberger (1736–1809), um dos grandes professores do seu tempo. Também teve lições de composição vocal com Antonio Salieri (1750–1825), compositor de ópera italiano, que vivia em Viena desde 1766. Numa breve visita a Viena, em 1787, Beethoven tocara para Mozart (Grout; Palisca, 2001).

O compositor entrou em cena num momento histórico favorável, pois viveu em uma época em que novas e poderosas forças começavam a manifestar-se na sociedade, afetando profundamente a sua obra (Grout; Palisca, 2001).

Historicamente, a obra de Beethoven é construída de acordo com as convenções, os gêneros e os estilos do período clássico. Mas as circunstâncias externas e a força do próprio gênio levaram-no a transformar esta herança e fizeram dele a origem de muito do que veio a caracterizar o período romântico. [...] Sua obra inclui 9 sinfonias, 11 aberturas, música de cena para peças de teatro, um concerto para violino e 5 para piano, 16 quartetos de cordas, 9 trios com piano e outra música de câmara, 10 sonatas para violino e 5 para violoncelo, 30 grandes sonatas para piano e muitas séries de variações também para piano, uma oratória, uma ópera (*Fidélio*) e duas missas (sendo uma delas a *Missa Solemnis* em Ré), além de árias, canções e numerosas composições menores de vários gêneros (Grout; Palisca, 2001, p. 546).

Segundo Angus Watson (2013, p. 17, tradução nossa⁶),

A comunidade musical em Viena era muito maior do que aquela que Beethoven deixou para trás em Bonn, embora muitas orquestras privadas tivessem sido desfeitas nos anos que se seguiram à Revolução Francesa e, pelo menos comparado com Londres, haviam surpreendentemente poucos concertos públicos.

Como resultado, o autor destaca que as oportunidades para a promoção de músicas orquestrais eram limitadas, enquanto a demanda para a música para piano e música de câmara era voraz (Watson, 2013). É nesse contexto que o jovem inicia a publicação de sua obra como compositor, sendo que seu Opus 1 é publicado em 1793, quando ele tinha 23 anos, com três trios para violino, violoncelo e piano. O Opus 2 contém três sonatas para piano; o Opus 3, um trio para violino, viola e violoncelo; e o Opus 4, um quinteto de cordas. Já no Opus 5, publicado em 1796, Beethoven lança suas duas primeiras sonatas para violoncelo e piano, a primeira peça que se tem notícia para essa combinação de instrumentos.

⁶ No original: “*The musical community in Vienna was much larger than the one Beethoven left behind in Bonn, although several private orchestras had been disbanded in the years following the French Revolution and, at least compared to London, there were surprisingly few public concerts*”.

A musicologia histórica costuma dividir a obra de Beethoven em três fases: o período inicial, que vai de suas primeiras composições até 1802, quando o compositor parece se atentar ao estilo vienense no qual estava inserido; o período intermediário, ou heroico, no qual a luta e o triunfo são objetos de constante representação em sua obra, indo de 1805 a 1815; e seu período tardio, que vai até sua morte, em 1827, marcado por uma maior introspecção e uma expressão mais independente de seu contexto social imediato (Bonds, 2022). As sonatas para violoncelo e piano foram escritas em aproximadamente 20 anos, abrangendo essas três fases. Judith Lee Crawford (1995) afirma que pouco esforço foi direcionado até agora para esse pequeno grupo de obras, que “abrange a carreira inteira de Beethoven e apresenta algo como uma miniatura, uma ilustração microcósmica de cada uma de seus três períodos criativos” (Crawford, 1995, p. 1, tradução nossa⁷).

A escrita instrumental para violoncelo e piano

É preciso entender que, no final do século XIX, o violoncelo ainda era considerado eminentemente um instrumento do basso contínuo, prática comum no Barroco (Teixeira; Micheletti, 2022). “O violoncelo originou-se no século XV como um instrumento baixo da família do violino, e até as últimas décadas do século XVII, foi primariamente usado como parte do *basso continuo*” (Daniel, 1997, p. 1, tradução nossa⁸).

Mi Yeon Yun (2013) afirma que “instrumentos com a capacidade de registro grave como violoncelo, fagote, viola baixo, alaúde, cravo e órgão tornaram-se um esqueleto da notação, conhecida como um baixo cifrado para apoiar harmonias” (Yun, 2013, p. 5, tradução nossa⁹). Ainda acrescenta que o “*basso continuo* preencheu necessidades cruciais em harmonia, textura, e cor, e requeria limitada improvisação da parte do *performer* – quase uma aproximação *ad libitum*” (Yun, 2013, p. 5, tradução nossa¹⁰). Ou seja, quando as obras para violoncelo começaram a surgir, acompanhadas pelo cravo, a escrita era feita de acordo com a prática do baixo contínuo, colocando-se as cifras sob as notas do baixo, deixando a sua execução a cargo do instrumentista.

Segundo Ticiano Biancolino (2021, p. 205, grifo nosso):

Com o desenvolvimento da música instrumental ao longo do século XVII, ocorreu um processo natural de individualização da escrita de cada instrumento. À medida em que os instrumentos passavam a atuar de forma cada vez mais independente, executantes e compositores tornaram-se mais sensíveis às possibilidades que cada instrumento tinha a oferecer, de acordo com suas características físicas, e pelos detalhes de interação entre estas e próprio corpo humano. Cada vez mais a escrita genérica era abandonada, em função de outras mais personalizadas a cada contexto instrumental, e assim a música seiscentista ofereceu os alicerces daquilo

⁷ No original: “*Their composition spans Beethoven’s entire career and presents somewhat of a miniature, microcosmic illustration of each of his three creative periods*”.

⁸ No original: “*The cello originated in the fifteenth century as the bass instrument of the violin family, and until the late decades of the seventeenth century, was primarily used as part of the basso continuo*”.

⁹ No original: “*Instruments with a capable low register such as cello, bassoon, bass viol, lute, harpsichord and organ turned a skeleton notation known as figured bass into supporting harmonies*”.

¹⁰ No original: “*Basso continuo fulfilled crucial needs in harmony, texture, and color, and it required limited improvisation on the part of the performer – an almost ad libitum approach*”.

que hoje denominamos *escrita idiomática* de cada instrumento.

A importância das cinco sonatas de Beethoven se deve ao fato de serem as primeiras escritas para os dois instrumentos, de forma que as partes são escritas totalmente pelo compositor, em uma linguagem camerística. Watson (2013, p. 71, tradução nossa¹¹) afirma que,

Historicamente, eles são importantes porque eles são as primeiras sonatas para o duo de violoncelo e piano compostas por alguém. Embora Haydn tenha escrito pelo menos 2 concertos para Anton Kraft, o violoncelista líder de sua orquestra em Eisenstadt, ele não escreveu sonatas para violoncelo, e Mozart não escreveu música solo para violoncelo, embora ele tenha escrito partes admiráveis e idiomáticas para violoncelo em sua música de câmara.

Para Crawford (1995, p. 1, tradução nossa¹²), “as sonatas para violoncelo também representam uma importante contribuição para a literatura do instrumento, e são talvez as primeiras sonatas para violoncelo e *fortepiano*¹³ de verdadeira importância musical”. Já Edward J. Szabo (1966, p. 1, tradução nossa¹⁴) discorre que “as cinco sonatas para violoncelo e piano de Ludwig van Beethoven constituem uma contribuição monumental para a literatura de sonata para estes instrumentos”.

Conforme Juan Carlos Vasquez, Koray Tahiroglu e Johan Kildal (2017, p. 175, tradução nossa¹⁵), “muitas vezes no passado, a escrita idiomática também impulsionou os limites de como um intérprete se aproxima de um instrumento”. Isso se mostra particularmente verdadeiro nas sonatas de Beethoven para violoncelo e piano, pois o compositor, devido à sua proximidade com o violoncelista francês Jean-Louis Duport, incorporou e extrapolou dificuldades técnicas dos instrumentos nas obras em questão.

Ludwig van Beethoven foi um pianista excelente, conhecido por suas improvisações perante um público ávido por escutá-lo. Com relação ao piano, contudo, o compositor “sentia que precisava de um tipo de instrumento diferente, mais favorável às qualidades expressivas, líricas, dinâmicas e dramáticas de sua música e de sua própria maneira de tocar” (Watson, 2013, p. 27, tradução nossa¹⁶).

Devido às várias transformações ocorridas no instrumento *fortepiano*, Beethoven

¹¹ No original: “Historically, they are important because they are the first true cello and piano duo sonatas to be composed by anyone. Although Haydn wrote at least two concertos for Anton Kraft, the leading cellist in his orchestra at Eisenstadt, he wrote no cello sonatas, and Mozart composed no solo music for cello, though he wrote fine, idiomatic cello parts in his chamber music”.

¹² No original: “Beethoven’s sonatas for violoncello also represent a major contribution to the literature of the instrument and are perhaps the first violoncello and fortепiano sonatas of true musical importance”.

¹³ O instrumento foi sendo modificado com o tempo, visando atender às necessidades estéticas e musicais da época. O Dicionário Grove de Música, edição concisa, define *fortepiano* da seguinte maneira: “Termo às vezes utilizado para um piano do séc. XVIII e início do XIX, a fim de distingui-lo do instrumento do séc. XX.” (Sadie, 1994, p. 339).

¹⁴ No original: “The five Violoncelo-Piano Sonatas of Ludwig van Beethoven constitute a monumental contribution to the sonata literature for these instruments”.

¹⁵ No original: “Quite often in the past, idiomatic writing also pushed the boundaries on how a performer approaches an instrument”.

¹⁶ No original: “[But he increasingly] felt that he needed a different kind of instrument, more responsive to the expressive, lyrical, dynamic and dramatic qualities of his music and of his own playing”.

“buscava um piano no qual refletisse as qualidades expressivas e sustentadas das cordas, voz ou sopros” (Watson, 2013, p. 28, tradução nossa¹⁷). Sendo assim, Beethoven enfrentava o desafio de escrever música de câmara para cordas e piano, e encontrar o equilíbrio entre instrumentos tão diferentes.

Sua solução foi criar uma parceria na qual as características individuais de cada instrumento não eram somente reconhecidas, mas positivamente celebradas: por um lado, a expressividade sustentada em *crescendo* e *diminuendo* das cordas; o colorido tonal especial nos registro agudo, médio e grave do violino, viola ou violoncelo; o uso do pizzicato, ou acordes sustentados pelas cordas; por outro lado, a variedade de texturas do piano, colorido tonal e harmonia, sua amplamente abrangente facilidade e brilho e inesgotáveis formas de ornamentação (Watson, 2013, p. 29-30, tradução nossa¹⁸).

Beethoven também deixou sua influência na escrita de obras para violoncelo. O compositor se preocupava em entender a técnica do instrumento e teve vários encontros com renomados violoncelistas da época, com o intuito de aprender sobre o instrumento, visando à escrita de suas composições.

Em 1796, durante uma visita de dois meses a Berlim, arranjada pelo Príncipe Lichnowsky, ele conheceu Jean-Louis Duport, um expoente da Escola Francesa de Violoncelistas. Foi para ele que Beethoven escreveu suas duas primeiras sonatas, Opus 5 (Watson, 2013). Aliás, o mais importante tratado antigo foi escrito por Jean-Louis Duport (Crawford, 1995), que estabeleceu uma técnica autônoma para o instrumento pela primeira vez e que ainda é usado, pois apresenta um método lógico e prático para o dedilhado e a arcada do instrumento (Lockwood, 1986 *apud* Crawford, 1995).

Crawford (1995, p. 1, tradução nossa¹⁹) declara que “as sonatas para violoncelo de Beethoven são realmente ‘originais’ pois ele não tinha modelos para seguir: as primeiras duas sonatas, Opus 5, parecem ter sido as primeiras a serem providenciadas com um acompanhamento para teclado *obbligato*”. A autora afirma que “pela primeira vez na história do gênero, o *fortepianista* assumiu um papel essencial, virtuoso, e portanto, estabelecendo a combinação do violoncelo e *fortepiano* como um verdadeiro duo” (Crawford, 1995, p. 174, tradução nossa²⁰).

Anos mais tarde, conversando com o violoncelista Joseph Linke, ao esboçar suas duas últimas sonatas, Op. 102, escreveu: “Faça-me a gentileza de tomar o café da manhã

¹⁷ No original: “[Beethoven] wanted a piano which mirrored the expressive, sustained qualities of strings, voice or winds”.

¹⁸ No original: “His solution was to create a partnership in which the individual characteristics of each instrument were not only acknowledged but positively celebrated: on the one hand, the sustained expressiveness in crescendo and diminuendo of the strings; the special tone colours in the high, middle and lower registers of violin, viola or cello; the use of pizzicato, or of sustained chordal string playing; on the other, the piano's variety of texture, tone colour and harmony, its wide-ranging facility and brilliance and inexhaustible forms of ornamentation”.

¹⁹ No original: “Beethoven's 'cello sonatas are considered truly “original” in that he had no models to follow: the first two sonatas, Opus 5, appear to have been the first to be provided with an obbligato keyboard accompaniment”.

²⁰ No original: “For the first time in the history of the genre, the fortepianist assumed an essential, virtuoso role, thereby establishing the combination of 'cello and fortepiano as a true duo”.

comigo amanhã de manhã – tão cedo quanto queira, mas não depois de sete e meia. Traga o arco do cello, pois eu tenho algo para discutir com você" (Watson, 2013, p. 24, tradução nossa²¹).

Sobre a conexão de Beethoven com o violoncelista Linke, William Drabkin (2004) acredita que a carta deve ter sido escrita entre 1808 e 1815 (Drabkin, 2004). O autor declara que,

Se for sensato associá-la [a carta] com a composição das sonatas para cello Op. 102, que foram escritas para Linke e seu benfeitor, a Condessa Marie von Erdödy, então nós podemos utilmente ver o cumprimento da promessa de Beethoven de discutir técnica instrumental com um instrumentista de cordas em uma refeição. (Drabkin, 2004, p. 126, tradução nossa²²).

Isso revela a preocupação de Beethoven na escrita para os instrumentos e sua busca por equilíbrio entre eles. Drabkin (2004, p. 125, tradução nossa²³) também discorre que

[...] uma das imagens duradouras dos últimos anos de Beethoven é a de um gênio trabalhando em isolamento auto-imposto, compondo música difícil para as futuras gerações e mostrando pouca consideração pelos contemporâneos que achavam sua música conceitualmente ou tecnicamente muito exigentes.

Essas citações revelam um lado prático de Beethoven, pois expressa sua preocupação em escrever música para músicos reais (Drabkin, 2004), sempre disposto a aprender sobre as particularidades do instrumento para o qual escrevia, incorporando as contribuições do intérprete em sua escrita.

As sonatas de Beethoven para violoncelo e piano influenciaram a evolução da técnica do violoncelo (Crawford, 1995). A escola do violoncelista Bernhard Romberg (1761–1841) tinha dominado a arte de tocar o instrumento até o contato de Beethoven com Duport em 1796, e segundo Szabo (1966 *apud* Crawford, 1995, p. 175, tradução nossa²⁴), "as composições de Beethoven desafiaram e transformaram a técnica do instrumento de uma maneira considerada estranha ao estilo de Romberg e impossível de ser tocada em partes".

A formação da linguagem instrumental na Sonata Opus 5, n.º 1 e na Sonata Opus 69

Sendo assim, a obra de Beethoven, como um todo, e especificamente as sonatas para violoncelo e piano, contribuíram para a evolução da escrita para esses instrumentos,

²¹ No original: "Many years later [...] discussing 'this and that' with the cellist in Prince Razumovsky's quartet, Joseph Linke, when sketching his last two cello sonatas, op. 102: 'Do me the favour of breakfasting with me tomorrow morning – as early as you like, but not later than half past seven. Bring a cello bow, for I have something to discuss with you'".

²² No original: "If it is sensible to associate it with the composition of the cello sonatas Op. 102, which were written for Linke and his patron, the Countess Marie von Erdödy, then we might usefully see it as the fulfillment of Beethoven's promise to discuss instrumental technique with a string player over a meal".

²³ No original: "One of the most enduring images of Beethoven's later years is of a genius working in self-imposed isolation, composing difficult music for future generations and showing little regard for contemporaries who found his music either conceptually or technically too demanding".

²⁴ No original: "Beethoven's compositions challenged and transformed the instrument's technique in a manner considered foreign to Romberg's style and unplayable in parts".

não apenas de forma individual, mas principalmente na escrita camerística. Essas questões sobre a técnica dos instrumentos trazem à tona o fator idiomático deles. O que faz um trecho ser ou não idiomático de um determinado instrumento? Segundo David Huron e Jonathon Berec (2009, p. 103, tradução nossa²⁵),

Em música, o conceito de idioma tem sido aplicado a uma vasta variedade de fenômenos; entretanto, o termo é comumente associado com o uso de fontes instrumentais distintivas. A mecânica de instrumentos musicais comumente influenciam como a música em si é organizada. Assim como a fala, passagens musicais podem ser caracterizadas como mais ou menos idiomática, dependendo da extensão pela qual a música depende dos efeitos específicos do instrumento.

Os autores complementam que “os idiomas instrumentais mais distintos incluem gestos que são únicos para um particular instrumento” (Huron; Berec, 2009, p. 104, tradução nossa²⁶). Biancolino (2021) explica que “foi no século XVIII, entretanto, que os idiomas instrumentais foram levados a níveis mais profundos de desenvolvimento, a partir das bases anteriores” (Biancolino, 2021, p. 205).

Na área de linguística encontramos o seguinte conceito de “idiomatismo” trazido por Cláudia Xatara (1998 *apud* Xatara; Riva; Rios, 2001, p. 184): “expressão idiomática é uma lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural”. A autora ainda explica:

[...] para identificarmos uma EI²⁷ consideramos as seguintes características: a idecomponibilidade da unidade fraseológica (quase não existindo possibilidade de substituição por associações paradigmáticas), a conotação (sua interpretação semântica não pode ser feita com base nos significados individuais de seus elementos) e a cristalização (consagração de um significado *estável*) (Xatara, 1998 *apud* Xatara; Riva; Rios, 2001, p. 184).

Veremos a seguir alguns exemplos de como Beethoven tratou a escrita para os dois instrumentos em suas sonatas, nas quais não existe uma priorização de um em detrimento do outro. Dito de outra forma, Beethoven busca o diálogo entre os instrumentos e as linhas melódicas que perpassam de um para o outro.

²⁵ No original: “*In music, the concept of idiom has been applied to a wide variety of phenomena; however, the term is commonly associated with the use of distinctive instrumental resources. The mechanics of musical instruments commonly influence how the music itself is organized. Like spoken utterances, musical passages can be characterized as more or less idiomatic depending on the extent to which the music relies on instrument-specific effects*”.

²⁶ No original: “*The most distinctive instrumental idioms include gestures that are unique to a particular instrument*”.

²⁷ Expressão idiomática.

Material temático em legato

A Sonata Opus 5, n.º 1, tem início com uma introdução lenta, na qual o violoncelo e o piano tocam a mesma frase em oitavas (Figura 1). Marc D. Moskovitz e R. Larry Todd (2017, p. 32, tradução nossa²⁸) ressaltam que “pela primeira vez, o violoncelo e o piano, colaborando como iguais, começam a conversação juntos, em uníssono”. Após o uníssono entre os instrumentos, do compasso 1 ao compasso 5, o violoncelo apresenta uma melodia *cantabile*, demonstrando um dos aspectos idiomáticos do instrumento, e que foi amplamente explorado por Beethoven em suas sonatas.

Figura 1 – Sonata Op. 5, n.º 1, 1º movimento, cc. 1–10

Sonate N.º 1.

VIOLONCELLO.

PIANOFORTE.

Adagio sostenuto.

Adagio sostenuto.

Fonte: Elaborada pelos autores a partir de Beethoven (1862, p. 1).

Ainda na introdução lenta da primeira sonata, após uma cadência na região da dominante²⁹ (dó maior), existe um diálogo entre o violoncelo e o piano, na qual o violoncelo realiza um arpejo descendente, sendo respondido pelo piano num desenho³⁰ melódico ascendente, iniciando por arpejo, seguido de terças em movimento cromático, resolvendo na dominante (Figura 2).

²⁸ No original “*For the first time ever, the cello and piano, collaborating as equals, begin the conversation together, in unison*”.

²⁹ No campo harmônico, dominante é o acorde montado sobre o V grau da escala diatônica (maior ou menor).

³⁰ Segundo Zamacois (2007, p. 8), desenho (*diseño*) “*es la denominación que generalmente se aplica a un dibujo melódico, de ritmo uniforme o poco menos, sobre el cual se insiste y que carece de la precisión del tema*”.

Figura 2 – Sonata Op. 5, n.º 1, 1º movimento, cc 19–28



Fonte: Elaborada pelos autores a partir de Beethoven (1862, p. 2).

No exemplo a seguir (Figura 3), vemos o início do *Allegro*, no qual o piano introduz o tema (T) na mão direita, enquanto a mão esquerda, juntamente com o violoncelo, realizam o acompanhamento com acordes em colcheias.

Figura 3 – Sonata Op. 5, n.º 1, 1º movimento, cc. 35–57



Fonte: Elaborada pelos autores a partir de Beethoven (1862, p. 3).

O exemplo a seguir (Figura 4) mostra um dueto sob o mesmo ritmo entre o violoncelo e o piano (destacado pelo retângulo vermelho). Ainda neste trecho vemos um diálogo entre os instrumentos, no qual o violoncelo realiza um motivo melódico no 5º compasso da primeira pauta da figura, em grau conjunto, ornamentando a nota dó com as notas inferiores e superiores (elipse). Esse desenho melódico apresentado pelo violoncelo em colcheias é respondido pelo piano no 1º compasso da 2ª pauta e, no compasso seguinte, novamente pelo violoncelo (elipse).

Figura 4 – Duetos entre violoncelo e piano (destacados pelos retângulos) e diálogo entre os instrumentos (destacados pelas elipses)



Fonte: Elaborada pelos autores a partir de Beethoven (1862, p. 5).

Biancolino (2021, p. 206), procurando discorrer brevemente “sobre alguns dos aspectos essenciais da idiomática das teclas, buscando oferecer material mais objetivo à identificação de procedimentos de escrita que continuam presentes no grande repertório dos instrumentos de teclado até nossos dias”, elenca alguns exemplos, como arpejos, baixo de Alberti, oitavas quebradas e trêmulos, estruturas sobre um eixo, e trechos escalares e escalas cromáticas³¹. Nas sonatas de Beethoven encontramos esses exemplos de Biancolino, como veremos nos trechos a seguir.

Arpejos

No trecho a seguir (Figura 5) vemos o acompanhamento da mão esquerda do piano em arpejos, enquanto a melodia encontra-se na mão direita.

³¹ O autor se concentra em obras do período Barroco e Clássico, não incluindo nessa relação de exemplos idiomáticos o repertório do período Romântico.

Figura 5 – Trecho do 1º movimento da Sonata Op. 5, n.º 1, no qual na mão esquerda do piano aparece o acompanhamento por arpejos, sob a melodia na mão direita



Fonte: Elaborada pelos autores a partir de Beethoven (1862, p. 4).

Já no próximo exemplo (Figura 6), vemos o início do segundo movimento da mesma sonata, no qual a mão direita realiza um arpejo ascendente, com a resposta do violoncelo, também em arpejos ascendentes.

Figura 6 – Início do 2º movimento da Sonata Op. 5, n.º 1



Fonte: Elaborada pelos autores a partir de Beethoven (1862, p. 21).



Baixos de Alberti

O baixo de Alberti é um tipo de acompanhamento, muito utilizado no período do Classicismo, constituído de acordes “quebrados”, ou seja, alternam-se as notas do acorde, de forma arpejada, como podemos verificar na figura a seguir.

Figura 7 – Trecho do 2º movimento da Sonata Op. 5, n.º 1, no qual a melodia é apresentada pelo piano na mão direita com acompanhamento em baixo de Alberti



Fonte: Elaborada pelos autores a partir de Beethoven (1862, p. 24).

Oitavas quebradas e trêmulos

No trecho seguinte (Figura 8) vemos alguns compassos do início da exposição da Sonata Opus 69, na qual Beethoven utiliza as oitavas quebradas no acompanhamento do piano.



Figura 8 – Sonata Op. 69



Fonte: Elaborada pelos autores a partir de Beethoven (1863, p. 1).

No excerto a seguir (Figura 9), encontramos um trecho do 1º movimento da terceira sonata (Opus 69), entre os compassos 115 e 121, na qual o compositor escreve um acompanhamento em fortíssimo para o violoncelo em arpejos (destacado com retângulo azul), enquanto o piano realiza o tema em oitavas quebradas/trêmulo (destacado pelo retângulo vermelho).

Nesta passagem do violoncelo é possível observar a familiaridade do compositor com o método elaborado por Jean-Louis Duport. Na seção XI deste método, Duport trata sobre o dedilhado nos arpejos no alongamento pouco usual dos dedos que ocorrem nessas situações.

Figura 9 – Acompanhamento em arpejos no violoncelo; melodia em oitavas no piano



Fonte: Elaborada pelos autores a partir de Beethoven (1863, p. 5).

O fragmento a seguir (Figura 10) é um exemplo extraído do método de Duport, a título de comparação com a escrita de Beethoven na sonata.

Figura 10 – Exemplo do método de Duport



Fonte: Duport (1805, p. 70).

Na Figura 11, observamos a semelhança entre o sétimo estudo de Duport e o trecho do violoncelo destacado na Figura 9.

Figura 11 – Sétimo estudo de Duport, sobre arpejos



Fonte: Duport (1805, p. 196).

Estrutura sobre um eixo

Segundo Biancolino (2021, p. 219), “o compositor adapta a lógica harmônica de determinado trecho de maneira que uma ou mais notas permaneçam constantes ao longo do desenho, estabelecendo um eixo a partir do qual outras notas são adicionadas”.

No fragmento a seguir (Figura 12), vemos um trecho do 1º movimento da Sonata Opus 5, n.º 1, do compasso 337 ao compasso 350.

Figura 12 – Sonata Op. 5, n.º 1, 1º mov., cc. 337–350, na qual Beethoven utiliza estruturas sobre um eixo



Fonte: Elaborada pelos autores a partir de Beethoven (1862, p. 18).

Trechos escalares e escalas cromáticas

No exemplo a seguir (Figura 13) vemos outro trecho do 1º movimento da primeira sonata, na qual o compositor inicia um trecho escalar no piano, sendo imitado logo após pelo violoncelo.

Figura 13 – Trecho escalar apresentado pelo piano e imitado pelo violoncelo



Fonte: Elaborada pelos autores a partir de Beethoven (1862, p. 5).

No próximo excerto (Figura 14), vemos mais uma passagem da Sonata Opus 5, n.º 1, 1º movimento, entre os compassos 131 e 139, na qual o compositor se utiliza de uma escala cromática ascendente, enquanto o violoncelo realiza o acompanhamento em notas longas. Importante ressaltar o uso de cordas duplas como um dos recursos idiomáticos do

violoncelo. Destacamos também, no retângulo verde, uma passagem em oitavas quebradas, seguida por uma passagem na qual o acompanhamento é feito em arpejos (retângulo verde).

Sobre isso, Biancolino (2021, p. 224) afirma que, “por sua característica de neutralidade tonal, a escala cromática é bastante utilizada para efeitos de transição entre seções e temas”.

Figura 14 – Escala cromática (retângulo vermelho), seguido de melodia em oitavas quebradas (retângulo azul) e logo após, acompanhamento em arpejos (retângulo verde)



Fonte: Elaborada pelos autores a partir de Beethoven (1862, p. 7).

Considerações finais

Considerando a relevância das sonatas para violoncelo e piano de Ludwig van Beethoven, debruçamo-nos sobre nosso problema de pesquisa, ou seja, entender a construção da linguagem camerística nas sonatas para violoncelo e piano, partindo da hipótese de que a escrita instrumental tem uma função central na concepção das obras e um papel fundante na estética romântica. Essa virada, que se inicia nas sonatas Opus 5, torna-se mais notável nas sonatas seguintes, Opus 69 e 102, em que o diálogo entre ambos os instrumentos é ainda mais intenso (Pittenger, 2020).

Ao revisarmos a bibliografia sobre o assunto, entendemos que Beethoven tinha uma preocupação real de escrever uma obra que explorasse as potencialidades dos

instrumentos, fazendo pesquisas sobre o uso do arco, por exemplo. As análises iniciais das obras revelaram que a escrita musical do compositor não privilegia um instrumento em detrimento de outro, mas, ao contrário, cria um diálogo entre eles, no qual as melodias e os temas são apresentados ora pelo piano, ora pelo violoncelo. Nesta concepção, o pianista assume papel preponderante e sai da função de mero acompanhante de um instrumento puramente solista. É como se houvesse uma amalgama entre os instrumentos, pois ambos têm a mesma importância no discurso musical.

Essa abordagem revolucionária de Beethoven não apenas reflete sua compreensão profunda da linguagem musical, como antecipa os ideais românticos de expressão individual e colaboração entre os músicos. Ao criar um diálogo equilibrado entre violoncelo e piano, Beethoven expande as fronteiras da música de câmara e oferece uma nova visão da relação entre compositor, intérprete e ouvinte. Dessa forma, as sonatas para violoncelo e piano de Beethoven constituem-se obras relevantes do cânone do instrumento, sendo manifestações poderosas do espírito romântico, cujo estudo proporciona importantes contribuições às musicologias histórica e sistemática.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III**: o romance como gênero literário. São Paulo, SP: Editora 34, 2019.
- BEETHOVEN, Ludwig van. **Beethoven Werke**: Sonata Opus 5, n.º 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. 1 partitura.
- BEETHOVEN, Ludwig van. **Beethoven Werke**: Sonata Opus 69. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863. 1 partitura.
- BIANCOLINO, Ticiano. **O piano cantor**. A evocação da vocalidade na origem do instrumento e no repertório para teclas do século XVIII. Curitiba, PR: Appris, 2021.
- BONDS, Mark Evan. **Ludwig Van Beethoven**: a very short introduction. Oxford, UK: Oxford University Press, 2022.
- CRAWFORD, Judith Lee. **Beethoven's Five 'Cello Sonatas**. Dissertation (Master's degree in Music) – San Jose State University, San Jose, 1995. Disponível em: https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/1135 Acesso em: 19 ago. 2024.
- DANIEL, Ryan James. **The Piano and Violoncello Sonatas of Ludwig van Beethoven**. Dissertation (Master's degree in Music) – University of Cape Town, Cape Town, 1997.
- DRABKIN, William. On Beethoven's cello and piano texture. In: DRABKIN, William. **Beethovens Werke für Klavier und Violoncello**. Bonn: Ed. Beethoven-Haus, 2004. p. 125-144. Disponível em: <https://eprints.soton.ac.uk/69272/>. Acesso em: 19 ago. 2024.
- DUPORT, Jean-Louis. **Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet**. Paris, FR: Imbault, 1805.
- ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1995.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. 2. ed. Lisboa, PT: Gradiva, 2001.

HURON, David; BEREC, Jonathon. Characterizing Idiomatic Organization in Music: a theory and case study of musical affordances. **Empirical Musicology Review**, [s. l.], v. 4, n. 3, p. 103-122, 2009.

MOSKOVITZ, Marc D., TODD, R. Larry. **Beethoven's Cello**: five revolutionary sonatas and their world. Woodbridge, UK: The Boydell Press, 2017.

PITTINGER, Elise. Perspectivas sobre a segunda e terceira fase de Beethoven: desenvolvimentos em sua escrita para violoncelo nas sonatas Op. 69 e Op. 102. **Revista Música**, [s. l.], v. 20, n. 2, p. 223-238, 2020.

RAIMUNDO, Nuno. **O cancioneiro musical de Paris**: uma nova perspectiva sobre o manuscrito F-Peb Masson 56. Dissertação (Mestrado em Musicologia Histórica) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2017.

RATNER, Leonard. **Classic Music**: Expression, Form, and Style. New York, US: Schrimer, 1980.

ROSEN, Charles. **Sonata Forms**. rev. ed. New York, US: W. W. Norton & Company, 1988.

ROSEN, Charles. **The Classical Style**. New York, US: W. W. Norton & Company, 1997.

ROSEN, Charles. **The Romantic Generation**. Cambridge, US: Harvard University Press, 1995.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. ed. concisa. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo, SP: Edusp, 1991.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. **Poetry into song**: performance & analysis of lieder. Oxford, UK: Oxford University Press, 1996.

SZABO, Edward J. **The Violoncello-Piano Sonatas of Ludwig van Beethoven**. Dissertation (Master's in Music) – Columbia University, New York, 1966. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/d536b3d85da44042ae37eac56f8c4aae/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>. Acesso em: 19 ago. 2024.

TEIXEIRA, William; MICHELETTI, André. A realização do baixo contínuo no violoncelo: possibilidades e um estudo de caso em Vivaldi. **Revista 4'33"**, [s. l.], v. 14, p. 109-123, 2022.

VASQUEZ, Juan Carlos; TAHIROGLU, Koray; KILDAL, Johan. Idiomatic composition practices for new musical instruments: context, background and current applications. **NIME'17**, [s. l.], 2017.



WATSON, Angus. **Beethoven's chamber music in context**. Woodbridge, UK: The Boydell Press, 2013.

XATARÁ, Claudia; RIVA, Huelinton Cassiano; RIOS, Tatiana Helena Carvalho. Tradução de idiomatismos. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 8, p. 183-194, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5892>. Acesso em: 30 ago. 2024.

YUN, Mi Yeon. **A new vision for the genre: the five cello sonatas of Ludwig van Beethoven and the striving towards instrumental equality**. Dissertation (Master of Arts) – University of Cincinnati, Cincinnati, 2013.

ZAMACOIS, Joaquín. **Curso de formas musicales**: con numerosos ejemplos musicales. Madrid, ES: Mundimúsica Ediciones S. L., 2007.

NOTAS DE AUTORIA

Rodrigo Falson Pinheiro (rodrigo.pinheiro@ifms.edu.br) é doutorando em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob orientação do Prof. Dr. William Teixeira da Silva, mestre em Música (2006) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e graduado nos cursos de Regência e Piano (2002) pela Unicamp. Desde 2012 é professor (pianista/regente) do Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, Campus Campo Grande.

William Teixeira da Silva (william.teixeira@ufms.br) é doutor em Música pela Universidade de São Paulo, mestre pela Universidade Estadual de Campinas e bacharel em Música com habilitação em violoncelo pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. É professor adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, onde é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Como violoncelista, tem-se dedicado ao repertório antigo e contemporâneo, propondo interfaces analíticas e práticas a partir de referenciais das retóricas clássicas e atuais.

Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

PINHEIRO, Rodrigo Falson; TEIXEIRA, William. O imaginário romântico nas sonatas para violoncelo e piano de Ludwig van Beethoven. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 29, p. 01-27, 2024.

Contribuição de autoria

Rodrigo Falson Pinheiro: contribuiu na concepção, revisão da bibliografia, elaboração do manuscrito, análise, discussão, redação do texto e revisão.

William Teixeira da Silva: contribuiu na concepção, revisão da bibliografia, elaboração do manuscrito, análise, discussão, redação do texto e revisão.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.



Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 27/08/2024

Revisões requeridas em: 30/08/2024

Aprovado em: 03/11/2024

Publicado em: 18/11/2024

