

A flexibilidade de tempo em Beethoven através das indicações de Carl Czerny para a execução de suas sonatas para piano

Luiz Guilherme Pozzi

Universidade de São Paulo

guilhermepozzi@yahoo.com

Eduardo Henrique Soares Monteiro

Universidade de São Paulo

ehsmonteiro@hotmail.com

Resumo: O presente artigo trata sobre a flexibilidade de tempo na interpretação das sonatas para piano de Beethoven, apontando as indicações de flexibilização sugeridas por Carl Czerny que não se encontram explicitadas pelo compositor na partitura. O estudo também traz relatos de contemporâneos que testemunham sobre a liberdade de tempo com a qual Beethoven tocava suas obras. A metodologia consistiu em delinear um paralelo entre as sugestões feitas por Czerny encontradas em seu tratado *Sobre a correta execução das obras para piano de Beethoven* (CZERNY, 1839), publicado em 1839, e o texto original das sonatas para piano. Para tanto, foram utilizadas as partituras URTEXT publicadas pela editora G. Henle (BEETHOVEN, 1956). A partir desse paralelo pudemos concluir que existem constâncias consideráveis nos momentos específicos em que as observações de Czerny são feitas e defendemos que essas similaridades podem levar a uma mesma interpretação agógica em trechos de outras obras do compositor com as mesmas características.

Palavras-chave: Beethoven. Czerny. Agógica. Chaves de dinâmica.

Beethoven's tempo flexibility through the recommendations of Carl Czerny on the performance of his piano sonatas

Abstract: This article examines the flexibility of tempo in the interpretation of Beethoven's piano sonatas, pointing out the flexibility of tempo indications suggested by Carl Czerny when those were not written out by the composer in the original score. The study also brings reports from contemporaries who testify about the agogic freedom with which Beethoven played his works. The methodology consisted in drawing a parallel between the suggestions made by Czerny, found in his treatise *On the correct execution of Beethoven's piano works* (CZERNY, 1839), published in 1839, and the original text of the piano sonatas. For this purpose, the URTEXT scores published by G. Henle (BEETHOVEN, 1956) were used. From this parallel, we could conclude that there are considerable constancies in the specific moments in which Czerny's observations are made and we argue that these similarities can lead to the same agogic interpretation in excerpts from other works by the composer with the same characteristics.

Keywords: Beethoven. Czerny. Agogic. Hairpins.

Introdução

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) alcançou em sua obra uma amplitude expressiva não antes vista, o que acabou contribuindo decisivamente para a evolução dos instrumentos de sua época, notadamente o piano¹. Concomitantemente ao aumento da capacidade expressiva do instrumento, a notação musical também sofreu transformações. Mozart e Haydn raramente indicavam nas partituras sinais de mudanças de andamento como “acelerandos” e “ritardandos” (Rosenblum, 1988, p. 369), além de serem ainda bem econômicos em relação às indicações dinâmicas. Beethoven passou a anotar com maior precisão no texto musical a dinâmica e a articulação, bem como informações mais detalhadas quanto ao andamento. Foi um entusiasta do metrônomo e um dos primeiros a utilizar metronomização em suas obras. Vale ainda citar que anteriormente não eram usados tantos adjetivos para tentar transmitir com exatidão ao intérprete o andamento pretendido e o caráter da obra, como: *Adagio ma non troppo ma devoto* (9ª Sinfonia), *Cantabile con intimissimo sentimento* (Sonata para piano Op. 109) ou *Adagio affetuoso ed appassionato* (Quarteto de Cordas Op. 18 nº 1), elencando somente alguns exemplos².

Apesar de seu entusiasmo pelo metrônomo, o compositor era conhecido por não tocar de forma metronômica: “Beethoven tocava suas composições com liberdade no tempo, e gostava que fossem tocadas dessa forma.”³ (Nottenbohm, 1872, p. 134). Contemporâneos do compositor relatam ainda que Beethoven frequentemente aliava aspectos relacionados à dinâmica com uma certa flexibilização agógica – Ferdinand Ries, pianista, compositor, aluno e amigo pessoal de Beethoven, conta que às vezes o compositor “segurava o tempo com um *ritardando* em momentos de crescendo, criando um belíssimo e extraordinário efeito.”⁴ (Wegeler; Ries, 1838, p. 106).

Através de seus contemporâneos é possível ter uma ideia de como Beethoven tocava sua própria obra, e conseguimos ter pistas mais precisas através de uma das fontes mais detalhadas sobre sua execução: aquelas deixadas por seu aluno Carl Czerny.

O tratado de Carl Czerny

Carl Czerny (1791 – 1857), pianista, compositor e pedagogo, começou a estudar com Beethoven em 1801. Além disso, mantiveram contato pessoal e frequente até a morte deste em 1827. Em 1839 publicou seu Método para Piano (*Pianoforte-Schule*) Op. 500, sendo que um de seus capítulos leva o título: *Sobre a correta execução das obras para piano de Beethoven (Über den richtigen Vortrag der Sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke)*. Neste tratado o autor indica com detalhes os andamentos nos quais Beethoven tocava suas peças e, além de anotar marcações metronômicas, faz inúmeras sugestões de interpretação, mencionando precisamente trechos nos quais deve haver flexibilização do tempo. Exatamente pelo fato desses trechos não possuírem indicação de mudança de andamento por parte do compositor, podemos defender que a flexibilidade de tempo na execução da obra de Beethoven pode ocorrer sem que exista uma indicação explícita na partitura. Sobre a precisão desses relatos, o musicólogo Gustav Nottenbohm escreve:

Quem conheceu Czerny pessoalmente, e teve a oportunidade de observar seu peculiar temperamento prático, teria confiança em sua habilidade de se lembrar vividamente dos tempos de uma peça que ouviu, e teria observado a certeza com a qual manifestava dominar esses detalhes musicais.⁵ (Nottenbohm, 1872, p. 136).

Dessa forma, reveste-se de grande importância analisar as indicações de Czerny sobre flexibilização do tempo não previamente indicadas nas partituras das sonatas e concertos para piano de Beethoven, procurando encontrar alguns parâmetros que nos ajudem a melhor compreendê-las.

Indicações de Czerny para a execução das Sonatas para piano

Para a *Sonata Op. 2 nº 1*, Czerny indica que:

[I mov.:] Do 4º compasso desse movimento começa um pequeno ritardando e crescendo, que aumenta até a fermata. Os compassos 41 até o 44 da primeira parte devem ser, da mesma forma, tocados com um ritardando gradual, e somente na segunda parte do compasso 45 retorna o tempo (...) [II mov.:] O Adagio segue tranquilamente com uma melodia suave e com muito sentimento, porém sem arrastar o tempo (...) [IV mov.:] Os primeiros 50 compassos da segunda parte com uma expressão tema e comovente, mas sem arrastar. A partir do compasso 51 da segunda parte retorna-se à vivacidade original.⁶ (Czerny, 1839, p. 35-36).

Podemos notar que essa indicação de ritardando a partir do compasso 4 reflete a tradição clássica de se realizar um ritardando antes de fermatas, mesmo que este não esteja escrito. (Rosenblum, 1988, p. 370). Já a próxima sugestão ocorre no mesmo momento onde se vê inserida na partitura a indicação *espressivo* ou, no caso, *con espressione*, que surge no compasso 41.



Exemplo 1: Sonata Op. 2 nº 1, 1º movimento. Edição Henle (1976). C. 36 – 48.

Essa capacidade da expressividade de um trecho de alterar o tempo, mesmo que ligeiramente, fica evidente nas frequentes observações de Czerny, como no caso do 2º movimento, quando alerta o intérprete que o caráter suave e com muito sentimento não deve levar o intérprete a uma execução arrastada. Para o 4º movimento da sonata, indica que o longo episódio em Lá bemol maior do desenvolvimento⁷ situado entre os compassos 58 e 109, seja tocado um pouco mais lento, pois apresenta características claramente diferentes dos outros trechos do movimento, tanto melódicas quanto rítmicas.

Para a *Sonata Op. 2 nº 2*, Czerny indica que o 2º movimento deve ser tocado “Estritamente em tempo, contudo realizando um ritardando ao final.”⁸ (Czerny, 1839, p. 37), e para o 4º movimento “Os últimos 8 compassos do final sempre mais piano, e também um pouco ritardando.”⁹ (*ibid.* p. 38).



Exemplo 2: Sonata Op. 2 n.º 2. 2.º movimento. Edição Henle (1976). C. 76 – 80.
Presença de uma *fermata* no último acorde do movimento.

Para o 1.º movimento da *Sonata Op. 2 n.º 3* indica que: “Os trechos melódicos do compasso 27 e do compasso 48 devem ser tocados com todo o sentimento, porém o efeito deve ser alcançado mais através do toque do que através de um *rallentando*.”¹⁰ (*ibid.* p. 38). No compasso 48, aparece a indicação *dolce*, que também traz consigo uma ideia de flexibilização agógica, pois muitas vezes Czerny indica um andamento mais lento quando esta ocorre. Para esse trecho vale enfatizar que Czerny não descarta totalmente que se seja tocado um pouco mais lentamente, porém sugere que o caráter deva ser conseguido principalmente através do toque. Para o 2.º movimento Czerny também alerta o intérprete para não arrastar o tempo, devido ao seu caráter expressivo. (*ibid.* p. 38).

Na *Sonata Op. 7*, Czerny também chama a atenção para que não se arraste o tempo devido ao caráter sentimental da melodia do segundo tema (*ibid.* p. 40). Para o 4.º movimento sugere que “o amável tema seja tocado com todo sentimento, mas sem retardar, exceto nos últimos compassos antes da *fermata*... além disso o trecho central pode ser tocado com maior vivacidade até o retorno do tema.”¹¹ (*ibid.* p. 41).

Na *Sonata Op. 10 n.º 1*, Czerny congrega a flexibilidade de tempo ao caráter humorístico de seu 3.º movimento:

Este *Finale* já é totalmente escrito com aquele humor fantasioso, que era tão característico de Beethoven. Esse humor pode ser demonstrado especialmente no segundo tema (a partir do compasso 17), através de um genioso ritardando que evidencie notas específicas, apesar que se deve, de forma geral, manter o tempo rápido.¹² (*ibid.* p. 42).

Para o 2.º movimento da *Sonata Op. 10 n.º 2* indica que o trio seja tocado um pouco mais lento. (*ibid.* p. 43).

Para o 2.º movimento da *Sonata Op. 10 n.º 3* sugere que

O efeito desse *Largo* deve ser ampliado através de um *ritardando* e um *accelerando* bem calculados. Como por exemplo a segunda metade do compasso 23 ser tocada de maneira mais rápida. Assim como a segunda metade do compasso 27 e o compasso 28. Assim como do compasso 71 até o compasso 75 um aumento da velocidade e da força, até que se retorne à calma original no compasso 76.¹³ (*ibid.* p. 44).



Exemplo 3: Sonata Op. 10 n.º 3. 2.º movimento. Edição Henle (1976). C. 72 – 81.

No 1.º movimento da *Sonata Op. 13*, Czerny indica que se faça um *ritardando* do compasso 86 até o compasso 89, onde se iniciam as colcheias. (*ibid.* p. 45). No 1.º movimento da *Sonata Op. 14 n.º 1* faz novamente a indicação de que se toque com muita expressão (a partir do compasso 23), porém sem que se arraste o tempo. (*ibid.* p. 46). Na *Sonata Op. 22*, sugere que se faça um *rallentando* antes do retorno do tema. (*ibid.* p. 47). Trecho onde nota-se a ocorrência de uma *fermata*. Para a *Sonata Op. 26*, indica que não se deve “retardar constantemente” (*ibid.* p. 49) e na *Sonata Op. 27 n.º 1* indica que se deve “tocar com expressão, mas sem arrastar o tempo.” (*ibid.* p. 52).

Para o 1º movimento da *Sonata Op. 27 nº 2* indica que “do compasso 32 até o compasso 35 deve se fazer um crescendo significativo até um forte e também um *accelerando*, que voltam a se atenuar entre os compassos 36 e 39.”¹⁴ (*ibid.* p. 51).

Exemplo 4: Sonata Op. 27 nº 2, 1º movimento. Edição Henle (1976). C. 31 – 38.

Para a execução do 3º movimento, sugere que se “retarde o 13º compasso. A melodia, a partir do compasso 21, deve soar muito expressiva, mas não alargada, com o baixo tocado levemente legato. Os compassos 50 e 52 significativamente mais lentos e muito staccato. Nos compassos 55 e 56, da mesma forma, ritardando e suave.”¹⁵ (*ibid.* p. 51).

Na *Sonata Op. 31 nº 2* sugere um *ralentando* nos 10 últimos compassos do 1º movimento, bem como um crescendo com *accelerando* até o forte no compasso 55 do 2º movimento, e chegar no compasso 58 com *piano* e *rallentando*. (*ibid.* p. 55-56).

No 1º movimento da *Sonata Op. 53* indica que se toque “o 12º compasso *ritardando* e, depois da *fermata*, novamente leve e *pianissimo*. A transição para Mi maior *staccato* e mais lentamente. O segundo tema em Mi maior de forma calma, legato e salientando a textura coral do trecho, mas sem arrastar o tempo.”¹⁶ (*ibid.* p. 58). Há a indicação *dolce* na partitura para esse tema no c. 35:

Exemplo 5: Sonata Op. 53, 1º movimento. Edição Henle (1976). C. 32 – 36. Transição para o segundo tema que começa no c. 35.

Para o 2º movimento da sonata, reforça a indicação de que apesar de ser tocada com grande expressão o tempo não deve ser arrastado (*ibid.* p. 58) e no 3º movimento faz a sugestão de se acelerar o andamento nas tercinas a partir do compasso 62, retornando ao tempo inicial juntamente com a retomada do tema (*ibid.* p. 59).

Para o final do 1º movimento da *Sonata Op. 57* sugere um *rallentando* em seus últimos 6 compassos (*ibid.* p. 61).

Na *Sonata Op. 81a* indica um *ritardando* no final da introdução do 1º movimento, em seus 3 últimos compassos (*ibid.* p. 63), onde também são encontradas chaves de dinâmica $\square \square$ (*hairpins*):

Exemplo 6: Sonata Op. 81ª, 1º movimento. Edição Henle (1976). C. 12 – 16.
Final da Introdução, onde se encontram as chaves ($\square \square$) nos c. 14 e 15.

Vários autores defendem que as chaves $\square \square$, em muitos momentos teriam implicação agógica, um pequeno ‘*alargando*’ e uma posterior retomada do tempo acompanhando a ocorrência das chaves. Kim (2012) e Choong (2019) defendem que elas indicariam uma intensificação, não necessariamente somente de ordem dinâmica. Esse tema é mais explorado em Brahms (KIM, 2012; POZZI, 2017; CHOONG, 2019) e em Chopin (Poli, 2010; Choong, 2019).

Conclusões

Baseando-se no tratado *Sobre a correta execução das obras para piano de Beethoven* de Carl Czerny, pudemos elencar vários exemplos em que este autor sugere flexibilidade de tempo na obra de Beethoven, em trechos onde o compositor não tenha explicitado esta alteração na partitura. Podemos, através desse levantamento, notar certas constâncias nas indicações com implicação agógica de Czerny:

- quando da aparição dos termos *dolce* (*Sonatas Op. 2 nº 3* e na *Sonata Op. 53*);
- quando da aparição dos termos *espressivo* ou *con espressione* (*Sonata Op. 2 nº 1*);
- em trechos que antecedem uma *fermata* (*Sonatas Op. 2 nº 1, Op. 2 nº 2, Op. 22* e na *Sonata Op. 53*);
- trechos em que estão inseridas as chaves de dinâmica (*hairpins*) □ □ em sequencia (*Sonata Op. 81*);
- quando ocorre uma mudança de caráter (*Sonata Op. 10 nº 1*);
- quando ocorrem mudanças de textura e registro (*Sonata Op. 27 nº 2*);
- quando ocorrem variações/mudanças rítmicas (*Sonata Op. 53*);
- quando ocorrem novas seções (*Sonatas Op. 2 nº 1, Op. 7, Op. 10 nº 2* e na *Sonata Op. 53*);
- em transições entre seções distintas (*Sonata Op. 10 nº 3, Op. 13* e *Sonata Op. 53*);
- ao final de seções (*Sonata Op. 2 nº 2, Op. 31 nº 2, Op. 57* e na *Sonata Op. 81ª*).

Através dessas constâncias podemos concluir que é possível pensar em flexibilidade de tempo em ocasiões semelhantes na obra de Beethoven, chamando sempre a atenção que essa flexibilidade não é uma alteração significativa do andamento do trecho (como incansavelmente advertiu Czerny com seu ‘sem arrastar’ – ‘*nicht schleppen*’).

Esses resultados apresentados são de grande importância, pois ainda é muito comum entre professores de piano não se admitir essas alterações de tempo onde o compositor não as indica. Segundo Clive Brown, em sua apresentação no *Colloque Beethoven 250*¹⁷, os gostos interpretativos mudam constantemente, mesmo durante o período de Beethoven, expondo que houve “até meados do séc. XX: Proibição de arpejos e notas antecipadas ou atrasadas em relação ao baixo (assíncronas) não anotados na partitura; abandono gradativo de importantes acentos agógicos e flexibilidade rítmica; substituição gradativa da flexibilidade de tempo não anotada no texto por um pulso essencialmente constante”. Estudos como esse vem sendo publicados cada vez mais frequentemente, resgatando relatos e testemunhos de contemporâneos, ampliando nossa compreensão de como estes pensavam e tocavam, aproximando-nos de interpretações cada vez mais historicamente orientadas.

Referências

- Beethoven, L.V. (1976). *Klaviersonaten*. Munique: G. Henle Verlag.
- Brown, C. (2020) *Reading between the lines of Beethoven's notation*. *Colloque Beethoven 250*. [disponibilizado em: 24 nov. 2020]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dLdIUhEhIok>. Acesso em: 03 jul. 2021
- Choong, C. Y. (Março – Agosto, 2019) Decoding Idiosyncratic Hairpins: Dynamic Changes or Notated Rubato. *Mahidol Music Journal*. Vol. 2 nº 1.
- Czerny, C. (1839) Über den Richtigen Vortrag der Sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke. In: CZERNY, C. *Pianoforte Schule Op. 500*. v. 4, cap. 2, Viena: A. Diabelli u. Comp.
- Kim, D.H.S. (2012) ‘The Brahmsian Hairpin’, in *19th Century Music*, vol. 36, no. 1 (Summer), p. 46 – 57.
- Nottembohm, G. (1872) *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen*. Winterthur: Rieter-Biedermann.
- Poli, R. (2010) *The Secret life of musical notation*. Milwaukee: Amadeus Press.
- Pozzi, L. G. (2017) O Concerto nº 1 para Piano e Orquestra de Johannes Brahms: de sua Criação à Construção da Performance. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Disponível: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-29082017-141507/pt-br.php>
- Rosenblum, S. P. (1991) *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tovey, F. D. (1998) *A Companion to Beethoven's Piano Sonatas*. Londres, ABRSM.
- Wegeler, F. G.; Ries, F. (1838). *Biographische Notizen über Beethoven*. Coblenz: Gebr. Becker.

¹ Para maiores detalhes sobre a relação de Beethoven com os construtores de piano de sua época consultar Newman, 1988, p. 45 – 82. (Newman, W. S. (1988). *Beethoven on Beethoven*. Nova Iorque, W. W. Norton & Company.)

² Kolisch (Kolisch, R. (1993). Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*, Vol. 77 No. 1, p. 90-131. Oxford University Press.) e Noorduyn (Noorduyn, M.A. (2016). *Beethoven's Tempo Indications*. Tese de Doutorado. Escola de Artes, Linguagens e Culturas da Universidade de Manchester.) traçam um panorama bastante detalhado das indicações de andamento utilizadas por Beethoven em suas partituras e de como, com o passar do tempo, estas são enriquecidas por adjetivos e mesmo aspectos descritivos.

³ Texto original: *Es wird berichtet, dass Beethoven seine Compositionen mit einer gewissen Taktfreiheit vortrug und vorgetragen haben wollte*. Tradução nossa.

⁴ Texto original: ...Hielt er in seinem crescendo mit ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effect machte. Tradução nossa.

⁵ Texto original: Wer C. Czerny persönlich gekannt hat, wer seine vorzüglich auf das Praktische gerichtete Natur zu beobachten Gelegenheit hatte, der wird ihm die Fähigkeit sich ein gehörtes Tempo fest einzuprägen, zugetraut, und die Sicherheit bemerkt haben, die er in derartigen, von außen fassbaren musikalischen Dingen hatte. Tradução nossa.

⁶ Texto original: Vom 4^{ten} Takte dieses Satzes fangt ein kleines Ritardando und crescendo an, welches bis zur Haltung zunimmt. Die Takte 41 bis 44 des ersten Theils sind ebenfalls mit zunehmendem Ritard. vorzutragen, und erst in der 2^{ten} Hälfte des 45^{ten} Takten tritt das Tempo wieder entschieden ein; ...Beruhigend folgt nun das sanft, gefühl- und melodie- volle, im langsamen, aber nicht schleppenden Tempo, und stets cantabile vorzutragende Adagio nach, im welchem vorzüglich ein schöner Anschlag, und ein strenges legato wie genaues Festhalten des Zeitmaßes wirksam ist; ... Die 50 ersten Takte des 2^{ten} Theils mit zartem rührendem Ausdruck, aber ja nicht schleppend. Vom 51ten Takte die ursprüngliche Lebhaftigkeit. Tradução nossa.

⁷ Para a definição estrutural dos trechos foram utilizadas as análises de Francis Donald Tovey.

⁸ Texto original: Das Ganze streng im Tempo, den Schluss jedoch ritardando. Tradução nossa.

⁹ Texto original: Die letzten 8 Takte des Schlusses immer mehr piano, und auch etwas ritardando. Tradução nossa.

¹⁰ Texto original: Die melodischen Stellen vom 27^{sten} und vom 48^{sten} Takt an, sind mit allem Gefühl auszuführen, welches sich aber mehr durch den Anschlag als durch das Ralentieren äußern muss. Tradução nossa.

¹¹ Texto original: Das reizende Thema mit allem Gefühl, aber nicht ritardiert, ausgenommen im letzten Takte vor der Haltung...übrigens kann dieser ganze Mittelsatz (bis zur Wiederkehr des Thema) ein wenig lebhafter vorgetragen werden. Tradução nossa.

¹² Texto original: Dieses Finale ist bereits ganz in jenen fantastischen Humor geschrieben, der Beethoven so eigen war. Dieser Humor kann sich besonders im Mittelsatz (vom 17^{ten} Takt an) durch ein launiges Ritardieren einzelner Noten äußern, obwohl man auch da im Ganzen dem sehr schnellen Tempo treu bleiben muss. Tradução nossa.

¹³ Texto original: In diesem Largo muss auch ein wohlberechnetes ritardando und accelerando die Wirkung vergrößern. So z. B. Ist die zweite Hälfte des 23ten Takts etwas schneller zu spielen. Eben so die zweite Hälfte des 27ten Takte und der ganze 28ten Takte. Eben so vom 71^{sten} Takt bis zum 75^{sten} ein Steigern der Lebhaftigkeit und der Kraft, bis beides im 76sten Takte wieder zur früheren Ruhe zurückkehrt. Tradução nossa.

¹⁴ Texto original: Die Takte 32 bis 35 bedeutend crescendo und auch accelerando bis zum Forte, welches in den Takte 36 bis 39 wieder abnimmt. Tradução nossa.

¹⁵ Texto original: Der 13te Takt ritardiert. Die Melodie (vom 21sten Takt an) sehr ausdrucksvoll, aber ja nicht gedehnt, der Bass dabei leicht, jedoch legato. Der 50^{te} und 52^{te} Takt bedeutend ritardiert und sehr staccato. Takt 55 und 56 ebenfalls ritardando und sanft. Tradução nossa.

¹⁶ Texto original: Der 12te Takt ritardando. Nach der Haltung wieder leicht und pp...Der Übergang nach E-Dur staccato und rittardiert. Der Mittelgesang (E-Dur ruhig legato und choralmässig, aber nicht schleppend. Tradução nossa.

¹⁷ O 'Colloque Beethoven 250' foi um simpósio organizado pelo Conservatório Real de Bruxelas em novembro de 2020, e teve comunicações transmitidas pela internet. A apresentação de Clive Brown teve como título *Reading between the lines of Beethoven's notation*, e foi ao ar no dia 24 de novembro pelo endereço virtual: <https://www.youtube.com/watch?v=dLdIUhEhlok>. O gráfico apresentado com o texto citado se encontra aos 12m34s da apresentação. Texto original: *Early to mid-twentieth century: Prohibition of un-notated arpeggiation and asynchrony; Gradual abandonment of significant agogic accentuation and rhythmic flexibility; Gradual replacement of un-notated tempo flexibility by a virtually constant pulse.* Tradução nossa. Acesso em 04 jul. 2021.