

PEDRO BRACK AGUILAR

**PERMANÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO
NO TERCEIRO MOVIMENTO DA
SONATA OP. 109 DE BEETHOVEN**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2019

PEDRO BRACK AGUILAR

**PERMANÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO
NO TERCEIRO MOVIMENTO DA
SONATA OP. 109 DE BEETHOVEN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Piano.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro.

Coorientadora: Profa. Dra. Adriana Lopes Moreira.

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo autor

Aguilar, Pedro Brack
Permanência e Transformação no terceiro movimento da
Sonata Op. 109 de Beethoven / Pedro Brack Aguilar ;
orientador, Eduardo Henrique Soares Monteiro ;
coorientadora, Adriana Lopes Moreira. -- São Paulo, 2019.
72 p.: il.
Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de
Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida
1. Música 2. Beethoven 3. Piano 4. Variações 5. Análise
interpretativa I.
Monteiro, Eduardo Henrique Soares II. Moreira, Adriana
Lopes III. Título.

CDD 21.ed. – 780

*It is life – not the competition prize or the academic degree or rank – that lends significance
to the act of making music.*

Kenneth Drake

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família, que sempre me apoiou e motivou nos meus estudos de música, e a meus orientadores, Eduardo Monteiro e Adriana Lopes, que acompanharam este trabalho de perto desde o início. Agradeço ainda a Saphíria Shimizu cuja ajuda também foi fundamental, e a todos os professores e colegas que me inspiram e orientam. A vocês devo a descoberta e as muitas redescobertas da alegria de fazer música.

RESUMO

AGUILAR, Pedro Brack. *Permanência e Transformação no terceiro movimento da Sonata Op. 109 de Beethoven*. 2019, 72p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Resumo: O objetivo deste trabalho é encontrar as relações entre tema e variações no último movimento da *Sonata Op. 109* de Beethoven. Nestas variações, as conexões muitas vezes são enigmáticas, operando em um nível mais profundo do que o da melodia ou da harmonia. Relacionada a isto está a percepção das relações entre as variações e seu papel dentro do movimento como um todo. O trabalho começa contextualizando a sonata dentro da estética da fase tardia do compositor; tal contextualização também foi importante para extrair conclusões a partir da análise. Em seguida, as variações foram analisadas individualmente, revelando relações locais entre cada variação e o tema. Esta parte contou também com comentários sobre interpretação, tanto derivados da análise quanto independentes. Ao final, os resultados da análise individual das variações foram usados para extrair conclusões mais gerais a respeito da peça, oferecendo respostas plausíveis para as questões do trabalho.

Palavras-chave: Beethoven. Piano. Sonata Op. 109. Variações. Análise. Interpretação.

ABSTRACT

Abstract: This paper aims to find the relations between theme and variations in the last movement of the Sonata Op. 109 by Beethoven. In these variations, the connections are oftentimes enigmatic, operating in a level deeper than that of melody or harmony. Related to this is the perception of the relations between variations and their role in the movement as a whole. This paper begins contextualizing the sonata within the composer's late period aesthetics; such contextualization was also important to drawing conclusions from analysis. Afterwards, the variations were analyzed individually, revealing local relations between each variation and the theme. This part also relied on comments about interpretation, both derived from analysis as well as independent. In the end, the individual results from the variation's analysis were used to draw more general conclusions about the work, offering plausible answers to this paper's questions.

Key-words: Beethoven. Piano. Sonata Op. 109. Variations. Analysis. Performance.

SUMÁRIO

Lista de abreviaturas e siglas	10
Lista de figuras	11
Lista de tabelas	13
Introdução	14
Capítulo 1: O estilo tardio de Beethoven	16
1.1. Breve periodização	16
1.2. O estilo tardio	19
Capítulo 2: Análise interpretativa	25
2.1. Variações e o estilo tardio	25
2.2. As variações no contexto da <i>Sonata Op. 109</i>	25
2.3. Análise e interpretação das variações	27
2.3.1. Tema	29
2.3.2. Variação I	35
2.3.3. Variação II	38
2.3.4. Variação III	44
2.3.5. Variação IV	48
2.3.6. Variação V	55
2.3.7. Variação VI	60
Considerações Finais	68
Referências bibliográficas	71

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

C. Compasso(s).

Ex. Exemplo.

Fig. Figura.

Mov. Movimento.

P. Página.

Tab. Tabela.

a Nota Lá.

A Lá maior (tríade, harmonia).

Am Lá menor (tríade, harmonia).

Adim Lá diminuto (tríade, harmonia).

Aaum Lá aumentado (tríade, harmonia).

A4 Lá maior com quarta, e a terça omitida (tríade, harmonia).

A46 Quarta e sexta sobre a nota Lá (tríade, harmonia).

A6+ Lá maior com sexta aumentada (tétrade, harmonia).

A7 Lá maior com sétima menor (tétrade, harmonia).

A7+ Lá maior com sétima maior (tétrade, harmonia).

A° Lá diminuto (tétrade, harmonia).

s Suspensão.

p Nota de passagem.

ap Apojava.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 2.3.1.1 – Seção A do tema (c. 1 a 8), com destaque para a forte tendência a Mi e Si.....	31
Fig. 2.3.1.2 – C. 1, 3, 5 e 7 do tema, mostrando a expansão do salto em direção à nota Mi.	32
Fig. 2.3.1.3 – C. 13 a 16 do tema.	33
Fig. 2.3.1.4 – Comparação entre os arpejos nos c. 5, 13 e 14 no tema.....	34
Fig. 2.3.1.5 – Uma possível execução dos arpejos nos c. 5, 13 e 14.....	35
Fig. 2.3.2.1 – C. 25, 26, 30 e 32, com dissonâncias entre sétima maior e menor destacadas....	36
Fig. 2.3.2.2 – Comparação melódica entre tema (na pauta superior) e var. I (na inferior).	37
Fig. 2.3.3.1 – Comparação entre a redução a acordes dos c. 33 a 36 da var. II aos c. 1 a 4 do tema. O compasso no topo exemplifica o processo de redução.	39
Fig. 2.3.3.2 – Os agrupamentos sugeridos pelo movimento melódico nos c. 33 e 34, na var. II.	40
Fig. 2.3.3.3 – Comparação entre as dinâmicas do tema e da var. II nas seções A e B.....	40
Fig. 2.3.3.4 – Comparação entre o tema (c. 1 e 2) e o fragmento melódico apresentado nos c. 41 e 42 da var. II.....	41
Fig. 2.3.3.5 – Comparação entre o início de A' (c. 41 e 42), e o início de sua segunda metade (c. 45 e 46).	41
Fig. 2.3.3.6 – Comparação entre o final da primeira metade de A' (c. 43 e 44) e o final de A' (c. 47 e 48). Diferenças harmônicas destacadas.....	42
Fig. 2.3.3.7 – Comparação entre as dinâmicas do tema e da var. II nas seções A' e B'.	42
Fig. 2.3.3.8 – C. 56 a 58 na var. II, destacando o movimento de passagem do Ré.....	43
Fig. 2.3.4.1 – Comparação entre o tema (c. 1, 2) e a linha melódica delineada pelas semicolcheias no início da var. III (c. 65 a 68).	45
Fig. 2.3.4.2 – Var. III, seção A (c. 65 a 72).	45
Fig. 2.3.4.3 – Comparação melódica entre a seção B do tema (c. 1 a 8) e da. III (c. 81 a 88).	46
Fig. 2.3.4.4 – Proposta de fraseado para a seção A da var. III (c. 65 a 72).	46
Fig. 2.3.4.5 – C. 65, 66, 73, 74, 85 e 86, mostrando o adensamento progressivo das colcheias na var. III.....	47
Fig. 2.3.4.6 – Sugestão de agrupamento para as semicolcheias nos primeiros compassos (65 e 66) da var. III.....	48
Fig. 2.3.5.1 – C. 97, tempos 2 e 3.....	49
Fig. 2.3.5.2 – C. 99 e 100, exemplificando as diferenças entre os comprimentos das notas mais curtas, observadas ao longo de toda a parte A.	50
Fig. 2.3.5.3 – C. 97 e 98 com sugestão de dedilhado.	50
Fig. 2.3.5.4 – C. 97, 99, 101 e 103, destacando os saltos em direção à nota Mi, correspondentes aos saltos no tema.	52

Fig. 2.3.5.5 – Comparação melódica na segunda metade de A entre tema (c. 5-8) e var. IV (c. 101 a 104).	52
Fig. 2.3.6.1 – Variações Goldberg, BWV 988, var. X, c. 9 a 16.	55
Fig. 2.3.6.2 – Comparação entre o tema (c. 1, 2) e a melodia <i>a-b</i>	56
Fig. 2.3.6.3. – <i>Stretto</i> com o motivo <i>a-b</i> no início da var. V (c. 113 a 118).....	56
Fig. 2.3.6.4 – Introdução do elemento <i>c</i>	56
Fig. 2.3.6.5 – Sequência nos c. 123 a 127 da var. V.	57
Fig. 2.3.6.6 – Comparação entre as melodias <i>a-b</i> e <i>a'-b'</i>	58
Fig. 2.3.6.7 – Relação entre o motivo <i>b'</i> , o motivo <i>b''</i> , introduzido no c. 137, e o padrão de acompanhamento iniciado no c. 138.	59
Fig. 2.3.6.8 – C. 137 a 141 da var. V, mostrando <i>stretto</i> e continuação.	59
Fig. 2.3.6.9 – Comparação entre os finais das seções B' e B'' na var. V, com o início da var. VI para que se observe a continuidade.	60
Fig. 2.3.7.1 – C. 153, 155, 157, 158, 161 e 165, mostrando o processo de diminuição rítmica da nota pedal Si na var. VI.....	61
Fig. 2.3.7.2 - C. 153, 161, 165, 169 e 177, mostrando o processo de diminuição rítmica na melodia da var. VI.	62
Fig. 2.3.7.3 – Duas abordagens para a realização de trinado e melodia em uma mesma mão, exemplificadas com os c. 165 e 166.	63
Fig. 2.3.7.4 – Comparação entre redução da melodia dos c. 173 a 176 da var. VI e os c. 13 a 16 do tema.	64
Fig. 2.3.7.5 – Comparação, nos c. 186 e 187, entre a edição Henle e a edição de Hans von Bülow.....	65

LISTA DE TABELAS

Tab. 1.1.1 – Periodização tradicional da obra de Beethoven, com os ajustes propostos por Kinderman, Kerman, Tyson e Burnham.....	18
Tab. 2.3.1 – Metrônomo de Czerny e Moscheles para a <i>Sonata Op. 109</i>	29
Tab. 2.3.3.1 – Comparação harmônica entre c. 9 a 13 do tema e 57 a 61 da var. II.....	43
Tab. 2.3.5.1 – Comparação harmônica detalhada entre c. 8 a 12 do tema e 104 a 108 da var. IV.....	53
Tab. 2.3.6.1 – Comparação harmônica entre tema e var. V na seção A'.....	56
Tab. 2.3.6.2 – Comparação harmônica entre tema e var. V na seção B.....	57
Tab. 2.3.7.1 – Comparação harmônica entre tema e var. VI na seção B.....	63

INTRODUÇÃO

O que motivou a criação deste trabalho foi a pergunta que inevitavelmente surge ao nos depararmos com um tema e variações: o que é tema, e o que varia? Pode ser que a resposta seja imediatamente perceptível, especialmente em obras que mantêm fixos certos elementos como baixo, progressão harmônica, melodia ou contorno melódico. No entanto, este não é o caso das variações na *Sonata Op. 109* de Beethoven, que em diversos momentos evadem nossas tentativas de localizar alguma das linhas melódicas originais, ou mesmo algum acorde do tema. Como veremos no Capítulo 2, as conexões entre tema e variações operam em um nível mais profundo, despertando o interesse para sua investigação.

A reflexão a respeito desta pergunta logo suscita novas perguntas, antes que uma resposta satisfatória à primeira seja formulada. Quais relações existem entre as variações? Qual é o seu papel dentro do todo? Há alguma lógica na maneira como elas estão ordenadas? Qual é a relação do tema e variações com o restante da sonata? Estas perguntas provavelmente não têm resposta única e definitiva, mas certamente podem ser investigadas de maneira a atingir conclusões satisfatórias. Além disso, ao intérprete também interessa encontrar maneiras de executar melhor uma obra como esta, relacionadas ou não a estas perguntas, em termos tanto de concepção quanto de realização. Para responder a estas questões, recorreremos primariamente à pesquisa da bibliografia e à análise da partitura, por meio do estudo minucioso das indicações do compositor e das ferramentas tradicionais de apresentadas por Schoenberg (2004, 2011), Green (1993) e Cadwallader e Gagné (2011).

A respeito de Beethoven e de sua obra para piano, muito material foi encontrado; mesmo assim, apenas o livro *Piano Sonata in E Major, Op. 109*, de Schenker (2015), aborda especificamente esta sonata de maneira detalhada. Outros livros tratam das 32 sonatas para piano, de maneira que o texto a respeito de cada uma é mais sintético; os consultados neste trabalho foram três: *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*, de Kenneth Drake (2000), *Beethoven's Piano Sonatas*, de Charles Rosen (2002), e *Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, de Donald Francis Tovey (1931). Todos estes livros apresentam tanto sugestões de interpretação como também comentários analíticos.

Para embasar comentários sobre interpretação, foram consultados *Performance Practices in Classic Piano Music*, de Sandra P. Rosenblum (1991) e *Beethoven on Beethoven*,

de William S. Newman (1991). Estes livros trazem informações detalhadas sobre práticas interpretativas e o significado de diversas indicações presentes na partitura.

Também foram consultados *Music Sounded Out*, de Alfred Brendel (1995), *Beethoven*, de William Kinderman (2009), e *Beethoven's Diabelli Variations*, também de Kinderman (1989). Estes livros, juntamente com os artigos de Kerman, Tyson e Burnham (2001a; 2001b; 2001c; 2001d), foram usados especialmente nas partes sobre contextualização e sobre o estilo de Beethoven.

A principal partitura consultada para estudo e análise foi editada por Bertha Antonia Wallner e publicada pela editora G. Henle Verlag (BEETHOVEN, 1967). Ela se encontra disponível no link fornecido na bibliografia (p. 69).

Este trabalho está dividido em dois capítulos. No primeiro, foi feita a contextualização do período tardio dentro da obra de Beethoven e uma descrição deste estilo. Tal conhecimento se mostrou útil em seguida, fornecendo parâmetros para a análise ao indicar as características mais marcantes das obras desta época. No segundo, as variações foram primeiramente inseridas dentro do contexto da *Sonata Op. 109*. Em seguida, elas foram analisadas uma a uma, de acordo com as ferramentas tradicionais de análise. As diversas indicações do compositor, como articulação, dinâmica, expressividade, entre tantas, também foram analisadas e comparadas. Isso já revelou relações de cada variação com o tema localmente, assim como entre variações. Esta parte do trabalho também conta com comentários a respeito da interpretação de cada variação, derivados da análise e da nossa experiência como intérpretes. Encerrando o trabalho, a seção sobre considerações finais retoma as questões propostas no início, à luz dos resultados mais gerais obtidos a partir da análise das variações.

A análise de uma obra musical de tamanha importância, mesmo que abordando um movimento apenas, dificilmente poderia ser exaustiva. Há inúmeros aspectos musicais que poderiam ser mais explorados; durante a análise, cada indicação na partitura levou a novas perguntas, que tiveram que ser selecionadas devido ao escopo do trabalho, mas que permitiriam uma investigação mais profunda. Além disso, os aspectos interpretativos, tanto os sugeridos pelos autores consultados quanto os baseados nas indicações da partitura ou deduzidos a partir da análise e da estética, poderiam ser comparados a gravações. Outra questão não abordada foi a própria partitura: um trabalho mais completo incluiria a pesquisa abrangente de diferentes edições e a consulta de manuscritos. Este tipo de estudo foi mencionado nas fontes consultadas, mas não foi realizado diretamente aqui.

CAPÍTULO 1:

O ESTILO TARDIO DE BEETHOVEN

1.1. Breve periodização

As três últimas sonatas para piano de Beethoven (*Op. 109, 110, 111*) foram compostas a partir de 1820 (JOHNSON; BURNHAM, 2001), e pertencem, portanto, à última década de sua vida. A música desta época se afasta do que havia sido criado anteriormente pelo compositor sob muitos aspectos, como forma, tipo de fraseado, uso da polifonia e suas implicações harmônicas, entre outros. Assim, a investigação de qualquer uma dessas obras tardias passa necessariamente pela compreensão das características únicas deste estilo (KINDERMAN, 1989, p. 63). Como seria de se esperar, este estilo não surgiu de maneira abrupta, mas foi o resultado de um processo de transformação. Por este motivo, autores como Kinderman (2009, p. 219) e Kerman, Tyson e Burnham (2001b) dividem a fase tardia em pelo menos duas partes, separando as obras que já apresentam características tardias, mas que são consideradas ainda de transição, daquelas em que o estilo tardio já se mostra consolidado.

Conforme afirmam Kerman, Tyson e Burnham (2001b) em seu artigo sobre as fases de Beethoven, a divisão da obra de Beethoven em três fases é uma espécie de consenso, apesar das diferenças que existem entre algumas propostas de agrupamento. Essa divisão foi proposta já em 1828 por Schlosser e retomada por Fétis em 1837, para então ser elaborada e popularizada por Wilhelm von Lenz em seu livro *Beethoven et ses trois styles*, de 1852. Apesar das diferenças entre os autores, este esquema se manteve e acabou se estabelecendo da seguinte maneira: um período inicial terminado em 1802, um segundo que durou até 1812 e um terceiro de 1813 a 1827.

Nesse mesmo artigo, os autores admitem a utilidade do esquema, que de fato acomoda as diferenças mais claras que podem ser observadas na produção de Beethoven, ao mesmo tempo em que as quebras de fase acontecem em momentos importantes de sua vida. No entanto, os autores apresentam algumas críticas ao esquema, e propõem uma divisão mais detalhada a partir da tradicional. O ajuste proposto é a separação das composições escritas em Bonn na primeira fase, formando assim quatro fases, e a divisão de cada fase em duas subfases, permitindo maior nuance e evidenciando as transições entre as fases (Tab. 1.1.1). Fora isso, uma ressalva importante é feita: o estilo do compositor se desenvolve de maneira

diferente em cada gênero musical, de acordo com sua familiaridade com cada tipo de escrita. Isso significa que obras pertencentes a gêneros em que o compositor tem menos experiência tendem a apresentar uma escrita menos madura se comparadas a obras da mesma época em gêneros mais familiares.

William Kinderman (2009, p. 218, 219) também reflete a respeito da tradicional divisão em três fases, apresentando vantagens e ressalvas semelhantes às de Kerman, Tyson e Burnham, declarando que o modelo é uma simplificação conveniente. Além de afirmar que o desenvolvimento do estilo do compositor se deu de maneira diversa em diferentes gêneros, o autor também observa continuidade nesse desenvolvimento dentro de cada gênero, com transformações perceptíveis a cada nova obra. Desta maneira, uma divisão em fases obscureceria a forma contínua com a qual ocorreram as transformações¹. Apesar dessas considerações, ao propor um modelo, a proposta de Kinderman mantém as divisões tradicionais entre as fases maiores: primeira fase até 1802; segunda de 1803 a 1812; e a terceira a partir de 1813. Dessa forma, a ênfase desse autor está no trabalho detalhado no que se refere às subdivisões de cada fase, coerente com a noção de desenvolvimento contínuo (Tab. 1.1.1). A maior novidade em relação ao modelo das três fases é a separação de uma quarta fase ao final, de 1824 em diante, contendo principalmente os últimos quartetos de cordas. Para o autor, estas obras representariam uma mudança de estilo tão marcante quanto as mudanças entre as fases anteriores, representadas pela *Sinfonia Eroica* e pela *Sonata Hammerklavier*.

A tabela a seguir (Tab. 1.1.1) se baseia na divisão em quatro fases, com subdivisões, proposta por Kerman, Tyson e Burnham, e com a adição de mais uma fase ao final, proposta por Kinderman:

¹ Charles Rosen (2002, p. 12) enfatiza a variedade surpreendente de formas encontradas nas sonatas para piano: a cada nova sonata, Beethoven parece buscar uma estrutura única.

Fase de Bonn	1782-1785	Primeiras obras, às quais pouca importância é dada.	
	1890-1892	Trabalhos mais maduros, condizentes com o plano ambicioso de estudar em Viena.	
Fase vienense inicial	1793-1799	Beethoven busca dominar o estilo vienense e afirmar sua individualidade dentro do estilo.	Op. 2/1, 2/2, 2/3, 7, 10/1, 10/2, 10/3, 13, 14/1, 14/2, 49/1 e 49/2.
	1800-1802	Peças cada vez mais inovadoras, vistas em retrospecto como transição para o segundo período.	Op. 22, 26, 27/1, 27/2, 28, 31/1, 31/2 e 31/3.
Fase intermediária	1803-1808	Fase heroica, com obras como a <i>3ª Sinfonia</i> e a ópera <i>Leonore/Fidelio</i> .	Op. 53, 54 e 57.
	1809-1812	Mesmo estilo, mas com menos ímpeto e maior domínio técnico composicional.	Op. 78, 79 e 81a.
	Grande parte da música orquestral pertence a esta fase.		
Fase tardia	1813-1818	Beethoven enfrenta dificuldades pessoais e diminui sua produção, ao mesmo tempo em que desenvolve um novo estilo.	Op. 90, 101 e 106.
	1820-1824	Estilo tardio consolidado em obras como as <i>Variações Diabelli</i> , a <i>9ª Sinfonia</i> e a <i>Missa Solemnis</i> .	Op. 109, 110 e 111.
	1824-1827	Últimos quartetos de cordas exploram novo terreno musical, marcando o início do que poderia ter se tornado uma nova fase.	

Tab. 1.1.1 – Periodização tradicional da obra de Beethoven, com os ajustes propostos por Kinderman, Kerman, Tyson e Burnham. À direita, sonatas escritas por Beethoven em cada fase.

Charles Rosen, em seu livro sobre as sonatas para piano de Beethoven (2002), embora não faça claramente uma periodização, agrupa as sonatas em cinco capítulos mantendo sua cronologia, sugerindo uma separação em fases. Os capítulos têm os seguintes títulos: As sonatas do séc. XVIII; Popularidade Juvenil; Os anos de maestria; Os anos de tensão; e As últimas sonatas [tradução nossa]². A divisão proposta nesses capítulos nem sempre corresponde àquela descrita na Tab. 1.1.1. Apesar das divergências, Rosen e os outros autores mencionados parecem concordar no que se refere ao início do período tardio (1813-1827), que inclui as seis últimas sonatas para piano, e na separação das três últimas (*Op. 109, 110, 111*) das três anteriores (*Op. 90, 101, 106*).

1.2. O estilo tardio

Os anos 1813 a 1815, denominados por Kinderman como *Período do Congresso de Viena*, foram contraditórios na produção musical de Beethoven: ao mesmo tempo em que contava com grande aclamação, sua produção diminuiu consideravelmente, e inclui algumas de suas obras mais fracas³ (KINDERMAN, 2009, p. 189, 190). Isso pode ser compreendido em parte levando em consideração a grande turbulência pessoal pela qual passou, conforme Kinderman e Kerman, Tyson, e Burnham (2001a) relatam detalhadamente. Alfred Brendel (1995, p. 60) fala resumidamente da morte do irmão do compositor, Caspar Carl, e no zelo trágico com que Beethoven assumiu o papel de guardião de seu sobrinho Karl. Fora isso, problemas financeiros, reais ou imaginários, e de saúde também contribuíram para dificultar o processo criativo.

Apesar disso, Kinderman (2009, p. 204) ressalta que obras como a *Sonata Op. 90*, de 1814, mostram que a integridade musical de Beethoven não fora abalada – pelo contrário, continuava em constante desenvolvimento a cada obra, enquanto o compositor forjava os elementos de seu novo estilo. Em 1815 foi composto o ciclo de canções *An die ferne Geliebte*, *Op. 98*, que é mencionado por Kerman, Tyson e Burnham (2001d) como muito significativo do novo estilo, se aproximando da música romântica da década de 1830, juntamente com a *Sonata Op. 101* para piano e as *Duas Sonatas Op. 102* para violoncelo, compostas no ano seguinte. Brendel (1995, p. 61), se referindo de maneira mais geral a este período, afirma que

² The eighteenth-century sonatas; Youthful popularity; The years of mastery; The years of stress; The last sonatas

³ Kinderman se refere às obras nacionalistas de 1813 a 1814, mencionando *Wellingtons Sieg, Germania, Ihr weisen Gründer*, e *Der glorreiche Augenblick*.

essa queda na produtividade pode muito bem ser explicada pela maior densidade e complexidade de seus trabalhos, que exigiram que novas formas de expressão fossem criadas e testadas.

A *Sonata Op. 106 “Hammerklavier”*, de 1818, representa um marco para Beethoven (KERMAN; TYSON; BURNHAM, 2001b; 2001d) (KINDERMAN, 2009, p. 219), indicando a consolidação do estilo desta fase. Nestas duas fontes, esta sonata é comparada à *Sinfonia Op. 55 “Eroica”*, que marcou a fase intermediária do compositor, embora sejam obras bastante diferentes, especialmente no que se refere à recepção; enquanto a *Sinfonia* figura hoje entre uma de suas obras mais populares e “acessíveis”, a *Sonata* é ainda uma das mais misteriosas e enigmáticas (KERMAN; TYSON; BURNHAM, 2001d). Kinderman (2009, p. 223), que a descreve como uma obra desafiadora tanto para intérpretes quanto para ouvintes, menciona que ela provocou uma crise na recepção da música do compositor nesta época, considerada difícil demais, inacessível ou incompreensível.

A *Hammerklavier* foi sucedida por três sonatas para piano de menores proporções, mais concentradas, assim como as *Op. 90* e *101*. São as *Op. 109*, *110* e *111*, compostas ao longo dos anos de 1820 a 1822 (JOHNSON; BURNHAM, 2001). Estas sonatas são a despedida deste gênero, que Beethoven começou a considerar muito limitador (ROSEN, 2002, p. 229), o que é compreensível quando se considera a dimensão do universo de possibilidades que Beethoven explorou em suas 32 sonatas. Assim como a *Hammerklavier*, são obras muito exigentes e de difícil aceitação, que demoraram quase um século para atingir o mesmo status que outras sonatas do período intermediário, como as *Op. 31*, *53* e *57* (ROSEN, 2002, p. 229). Outros projetos que marcaram o final deste período foram a *Missa Solemnis*, *Op. 123*, a *9ª Sinfonia*, *Op. 125*, as *Variações Diabelli*, *Op. 120* e as *Bagatelas Op. 126*, além dos cinco últimos quartetos de cordas, *Op. 127*, *130*, *131*, *132* e *135*, e a *Grosse Fuge*, *Op. 133*.

Muito se falou nesta seção sobre o desenvolvimento de um novo estilo na fase tardia de Beethoven. Mas afinal, o que significa essa transformação, quais são as características deste novo estilo? Diferentes autores concordam sem hesitação ao afirmar que se trata de um fenômeno complexo, e as características musicais em si, priorizadas por cada um ao descrevê-lo, variam. No entanto, é possível formar um todo coerente a partir das observações de cada um que se aplique e contribua para a compreensão da *Sonata Op. 109*, analisada neste trabalho.

A tendência de obscurecer divisões dentro de um mesmo movimento, ou mesmo entre movimentos, surge de maneira a permitir conexão entre elementos drasticamente contrastantes (Kinderman, 1989, p. 63). Há um conflito entre dissociação e unidade que é mantido em equilíbrio de maneira que um não exclui o outro. Tomando a própria Sonata Op.109 como exemplo, temos as mudanças entre o *Vivace, ma non troppo* e o *Adagio espressivo* no primeiro movimento. Logo no nono compasso, sem pausa, apenas com a preparação de uma dominante secundária (que ainda por cima leva a uma cadência de engano), mudam andamento, tonalidade, fórmula de compasso e textura, para citar alguns parâmetros. Ao longo deste movimento, há quatro mudanças deste tipo (c. 9, 15, 58 e 65), com a alternância entre os dois andamentos. Ao final, o segundo movimento é atacado sem pausa, conforme mostra a indicação original de pedalização, e novamente há uma mudança abrupta de andamento, tonalidade, fórmula de compasso e textura. O terceiro movimento também mantém essa tendência de contraste e unificação, conforme revela sua análise no Capítulo 2.

Brendel (1995, p. 61) também descreve o estilo tardio com os seguintes elementos: nova delicadeza, densidade de detalhes, e novo rigor e refinamento da escrita polifônica. O lirismo em especial teria grande influência sobre a música romântica da geração seguinte, e o exemplo da *Sonata Op. 101* é bastante claro. A continuidade e a delicadeza de seu primeiro movimento, iniciado na dominante como se a música já estivesse em andamento, apontam inclusive para a geração de Schumann (KERMAN; TYSON; BURNHAM, 2001d). A influência sobre a música romântica ainda é reforçada por Brendel (1995, p. 64) e reafirmada por Kinderman (2009, p. 218). Ambos notam a semelhança deste movimento com o primeiro da *Sonata Op. 6* de Mendelssohn e do segundo movimento (*Lebhaft. Marschmäßg. Vivace alla marcia*) com o estilo de Schumann. Também há a afirmação de que Wagner teria considerado que seu ideal de “melodia infinita” já fora realizado nesta sonata, mas nenhum dos dois apresenta uma citação direta desta fala.

A influência exercida sobre os compositores românticos é marcante especialmente nas poucas obras compostas de 1814 a 1816, que caracterizam a primeira parte da última fase – o ciclo de canções *An die ferne Geliebte*, Op. 98, a *Sonata Op. 101* e as *Sonatas Op. 102*. Estas obras se aproximam da música romântica dos anos 1830 mais do que quaisquer outras (KERMAN; TYSON; BURNHAM, 2001d). Por exemplo, um recurso que se tornaria muito querido pelos compositores românticos é a reaparição de temas de movimentos anteriores nos movimentos finais, presente em todas as obras mencionadas, com exceção da *Sonata Op. 102*

nº 2 (BRENDDEL, 1995, p. 63, 64). Rosen (2002, p. 229) também afirma que as *Sonatas Op. 101* e *102* compartilhavam dos ideais de compositores da geração seguinte, como Schumann e Mendelssohn, diferenciando-as das últimas sonatas, que seriam ainda mais experimentais e radicais; as sonatas a partir da *Op. 106* demorariam a ser mais amplamente aceitas e compreendidas por este motivo. Também vale mencionar o paralelo que Kerman, Tyson e Burnham (2001d) estabelecem entre a *Sonata Op. 109* e a *Op. 101*, que ilustra bem a diferença entre as primeiras obras do estilo tardio e as intermediárias e finais. Para esses autores, o primeiro movimento da *Op. 109* é, assim como no caso da *Op. 101*, uma forma sonata que flui em um único gesto lírico, mas com caráter muito mais complexo e sombrio; isso, em primeiro lugar, graças à mudança para *Adagio espressivo* no segundo tema, após apenas oito compassos do primeiro tema. Fora isso, o afastamento em relação aos procedimentos clássicos é tal, que é possível pôr em questão se este movimento realmente está em forma sonata, como faz Kinderman (2009, p. 240).

A polifonia, por sua vez, aumenta a complexidade e a aspereza das texturas nas obras tardias; Beethoven aparenta não abrir concessões em nome da compreensibilidade ou da “beleza”. Assim, colisões de segundas e falsas relações estão presentes no tecido polifônico, justificadas pela movimentação das vozes, assim como o afastamento extremo dos registros (BRENDDEL, 1995, p. 62). Kinderman (2009, p. 208) menciona a maneira negativa com a qual o *finale* em forma de fuga da *Sonata Op. 102 nº 2* foi recebido pela crítica, por exemplo. Este tipo de recepção certamente não impediu que o compositor insistisse no uso deste recurso, que voltaria a aparecer na *Sonata Op. 106*, na *Op. 110*, assim como a *Grosse Fuge, Op. 133*, originalmente *finale* do *Quarteto Op. 130*.

Tanto Brendel (1995, p. 62) quanto Kerman, Tyson e Burnham (2001c) inserem a preocupação com o contraponto dentro do contexto mais amplo do uso de formas mais antigas de expressão, em especial do barroco, com o propósito de integrá-las ao seu estilo, expandindo-o. Ambos mencionam o recitativo em várias obras, instrumentais inclusive, e o uso de modalismo na *Missa Solemnis*. Fora isso, o *Arioso dolente* da *Sonata Op. 110* remete claramente à Ária *Es ist vollbracht*, da *Paixão segundo João* de J. S. Bach, e ao *Adagio em Sol menor* de Tomaso Albinoni. Isso também se observa na *Sonata Op. 109*, já que todos os movimentos estão repletos de polifonia imitativa, em suas formas mais variadas: contraponto invertível no *Prestissimo* (c. 57 a 64) e na var. III⁴, cânone novamente no *Prestissimo* (c. 70 a 82), *stretti* na var. II⁵ e na var. V⁶, além de outras formas mais livres de imitação. Fora isso,

⁴ Ver análise na seção 2.3.4.

⁵ Ver análise na seção 2.3.3.

há comparações com gêneros do barroco: o tema do 3º movimento já foi comparado a uma sarabanda, embora essa relação não esteja livre de críticas⁷; as variações III, IV e V, por sua vez, foram comparadas respectivamente a invenção, pastoral e canzona por Sisman (2001).

Outra instância de integração da tradição anterior com novas possibilidades expressivas é o uso que Beethoven faz da própria qualidade sonora do material musical: uma sonoridade-chave pode ser utilizada de maneira temática, com o mesmo papel do motivo musical, conforme afirma Kinderman (1989, p. 64, 65). O exemplo apresentado pelo autor é o uso recorrente do acorde de Mi \flat maior com uma determinada disposição das vozes no *Credo* da *Missa solemnis*. O acorde reaparece perceptivelmente na mesma posição ao longo do movimento, mas em vários contextos diferentes, ajudando a dar coesão a esses diferentes contextos e criando expectativa quanto a sua próxima aparição; finalmente, o acorde é usado no clímax e na preparação da resolução.

Para Kinderman (1989, p. 65), no entanto, a mais surpreendente das tendências é a substituição de formas simétricas, com clímax no centro, por progressões que levam a uma experiência culminante ao final. Contrariando a prática anterior, tanto sua própria quanto de outros compositores, que davam maior peso ao primeiro movimento, Beethoven passa a fazer do último movimento o mais denso. A *Sonata Op. 109* exemplifica bem este fenômeno de várias maneiras. Considerando todos os três movimentos, o *finale* é o mais complexo, sendo inclusive maior do que os dois primeiros juntos, além de ter ele próprio clímax na sua última variação.⁸

Vale ressaltar ainda que isso não representa uma mera mudança de procedimento técnico, mas um afastamento do paradigma clássico de equilíbrio e simetria (KINDERMAN, 1989, p. 65). Brendel (1995, p. 64), ao analisar a *Sonata Op. 101*, também aponta esta mudança no estilo como um todo:

Op. 101 marca uma mudança fundamental nas sonatas de Beethoven. Anteriormente, a soma dos movimentos resultava em um equilíbrio perfeito. Agora, o aspecto dinâmico e de desenvolvimento de sua composição toma posse da obra inteira; o último movimento se torna o clímax ao qual tudo leva: reúne as forças que, nos movimentos anteriores, estiveram puxando em direções diferentes, ou supera o primeiro movimento pela convicção de uma posição superior e oposta, como na *Op. 111*. [tradução nossa]⁹

⁶ Ver análise na seção 2.3.6.

⁷ A análise do tema, na seção 2.3.1, expõe a ressalva de Brendel a respeito desta comparação.

⁸ Isto será visto em detalhes na análise da variação mencionada, na seção 2.3.7.

⁹ *Op. 101* marks a fundamental change in Beethoven's sonatas. Formerly, the sum of the movements resulted in a perfect balance. Now, the dynamic, developmental aspect of his composing takes hold over the entire work; the

Na visão de Kinderman (1989, p. 66), tal alteração do equilíbrio formal é fruto da subordinação da simetria e do equilíbrio estético ao imediatismo da comunicação e à exploração de novos recursos. As obras tardias, que poderiam ser consideradas “inadequadas” de acordo com padrões formais convencionais, revelam um comprometimento com questões que vão além de convenções estéticas, questões que seriam responsáveis por seu valor humano permanente. Kerman, Tyson e Burnham (2001c) também afirmam que Beethoven parecia estar buscando formas cada vez mais diretas de comunicação em suas obras tardias, especialmente por meio do lirismo, do recitativo instrumental e da simplicidade. No entanto, para esses autores, o propósito da exploração dos vários novos recursos seria sua incorporação dentro da forma – os esforços criativos do compositor continuam sendo apresentação, desenvolvimento e retorno de material musical dentro de um campo tonal controlado.

A respeito da comunicabilidade das obras tardias, Brendel (1995, p. 62, 63) identifica duas correntes de pensamento opostas. Por um lado, é possível defender que Beethoven, ao se afastar dos paradigmas clássicos em busca de formas mais diretas de expressão, dirigia-se do pessoal ao universal; a *9ª Sinfonia*, com sua referência à irmandade entre todas as pessoas é, para nós, o exemplo que melhor representa essa tendência. Por outro lado, o estilo tardio muitas vezes se mostra inacessível, de difícil recepção e poucas concessões. Para nós, as duas tendências não são necessariamente excludentes. Por vezes, o abandono de certas convenções e a exploração de sonoridades mais extremas são compensados por uma comunicação mais direta. O autor conclui afirmando que a separação em uma tendência ou outra é uma simplificação excessiva: “Simplificações desse tipo não podem fazer justiça à riqueza de um estilo que abrange passado, presente e futuro, o sublime e o profano.” (1995, p. 63) [tradução nossa]¹⁰

last movement becomes the climax to which everything leads: it gathers together the forces which in the earlier movements have been pulling in different directions, or surpasses the first movement by the conviction of a superior, and opposite, position, as in Op. 111.

¹⁰ Simplifications of this kind cannot do justice to the richness of a style that embraces past, present and future, the sublime and the profane.

CAPÍTULO 2:

ANÁLISE INTERPRETATIVA

2.1. Variações e o estilo tardio

O tema e variações que conclui a *Sonata Op. 109* representa um novo estilo de variações, próprio da fase tardia. De acordo com Kerman, Tyson e Burhnam (2001c), variações encontradas em movimentos de obras das fases anteriores são baseadas predominantemente na ornamentação progressiva e na exploração de figurações. Exemplos dados por estes autores incluem a *Sonata Op. 57* (2º mov.), o *Concerto para Violino* (2º mov.), a *5ª Sinfonia* (2º mov.), o *Quarteto Op. 74* (4º mov.) e o *Trio Op. 97* (3º mov.). Também vale mencionar a *Sonata Op. 26*, caso único na obra de Beethoven de sonata para piano iniciada por tema e variações. Na fase tardia, este tipo de variação também é usado, estando presente inclusive na *9ª Sinfonia* (3º mov.). Entretanto, obras como a *Sonata Op. 109* e as *Variações Diabelli* reinterpretem o tema de maneira mais profunda, no sentido de que características cada vez mais fundamentais e menos evidentes conectam as variações ao tema. Como veremos na seção 2.3, sobre a análise das variações, a melodia e a harmonia chegam a ser alteradas e reinterpretadas a tal ponto, que apenas o sentido geral da frase remete ao tema.

Entre os exemplos mencionados acima, apenas o *Quarteto Op. 74* termina com variações. Conforme observa Rosen (2002, p. 233), Beethoven utilizou variações como *finale* em obras como a *3ª Sinfonia* e este quarteto, mas a *Sonata Op. 109* é o primeiro caso em uma sonata para piano. Nas palavras de Kinderman (2009, p. 253): “Anteriormente, as variações eram mais frequentemente usadas nos movimentos internos do ciclo de sonata; mas aqui [*Op. 111*], assim como na *Op. 109*, eles assumem tal peso e finalidade que tornam supérfluos quaisquer outros movimentos.” [tradução nossa]¹¹

2.2. As variações no contexto da *Sonata Op. 109*

¹¹ Formerly, variations were most often used in inner movements of the sonata cycle; but here [op. 111], as in op. 109, they assume such weight and finality as to render any further movements superfluous.

O terceiro movimento desta sonata é encarado por alguns autores como resposta aos movimentos precedentes. Brendel (1995, p. 68) descreve de maneira muito poética as contradições entre os dois primeiros movimentos:

O primeiro movimento, quase improvisado e onírico, suspende a gravidade; o segundo é uma explosão emotiva, oscilando entre raiva e medo. No primeiro movimento, o baixo paira em síncope atrás das notas da melodia, mal tocando o chão. No segundo, se faz sentir muito mais: agarra-se ao chão, porém é incapaz de impor estabilidade, pois permanece quase inteiramente enraizado na dominante. O primeiro movimento desliza em um único padrão rítmico, interrompido pelo segundo tema declamatório em um novo ritmo e tempo; possui cores claras, fôlego longo e contornos ondulados. Por outro lado, o segundo movimento é sombrio, tremeluzente e irregular, brusco e sem fôlego; dentro do tempo 6/8 o ritmo é diverso; as ideias secundárias não oferecem contraste, mas no tema principal em si existe uma competição entre a melodia e o baixo, que domina sozinha a seção de desenvolvimento. [tradução nossa]¹²

Para ele, o terceiro seria a síntese de todas as contradições, “unindo a essência do primeiro às ambições do segundo”. O que se entende aqui destas palavras é que os elementos de contradição apresentados anteriormente não são descartados, mas são amalgamados em um todo coerente, para finalmente atingir equilíbrio e repouso. O terceiro movimento de fato oferece essa riqueza de caráters: cada uma de suas seis variações é verdadeiramente singular, ao mesmo tempo em que está conectada às outras, tanto por sua relação com o tema, quanto por seu lugar dentro do conjunto de variações.

Esta interpretação também é defendida por Drake (2000, p. 295), que afirma ser este movimento uma resposta filosófica aos precedentes, unindo seus elementos e reestabelecendo o equilíbrio após a incerteza e turbulência anterior. O autor vai mais longe nesta comparação, apontando referências específicas aos anteriores: o movimento de alternância na variação II, por exemplo, seria referência ao primeiro movimento; o contraste súbito gerado pelo início da variação III, *forte* e em movimento contrário, é comparado ao início do *Prestissimo*. Estas relações, no entanto, serão abordadas detalhadamente ao tratarmos de cada variação. Outra comparação feita por Drake (2000, p. 295) e também por Kinderman (2009, p. 243), é entre as linhas do baixo: nos primeiros dois movimentos, a linha é descendente, enquanto no terceiro é

¹² The quasi-improvised, dreamlike first movement suspends gravity; the second is an excitable outburst veering between anger and fear. In the first movement the bass hovers in syncopation behind the notes of the melody, hardly touching the ground. In the second it makes itself all the more felt: clinging to the ground, yet unable to impose stability as it remains almost entirely rooted in the dominant. The first movement glides along in a single rhythmic pattern, interrupted by the declamatory second theme in a new tempo and time-signature; it has light colours, long breath-spans and undulating contours. On the other hand, the second movement is dark, flickering and jagged, jerky and short-winded; within the 6/8 time the rhythm is diverse; the subsidiary ideas offer no contrast, but in the main theme itself there is competition between melody and the bass, which dominates the development section on its own.

ascendente. Kinderman ainda compara o movimento de terça ascendente que inicia os dois movimentos anteriores ao de terça descendente na primeira frase do terceiro.¹³

Tais relações, independentemente de serem premeditadas ou meramente coincidências, simbolizam o fato de o terceiro movimento contrabalançar os outros dois, dando resolução aos conflitos apresentados. O agrupamento dos dois primeiros movimentos em oposição ao terceiro também se justifica pela maneira como eles são conectados: o *Prestissimo* é iniciado rompendo a placidez do primeiro movimento sem pausa, conectado pelo pedal, e separado apenas por uma barra dupla. Já sua conclusão apresenta pausas e uma barra final de compasso, separando-o do seguinte. Fora isso, as proporções também justificam este agrupamento: o terceiro equivale aos outros dois combinados, sendo até um pouco maior. Esta sonata como um todo é um exemplo que se insere perfeitamente na tendência descrita anteriormente de aproximação de extremos contraditórios, típica da música tardia de Beethoven.

2.3. Análise e interpretação das variações

O agrupamento dos dois primeiros movimentos em oposição ao terceiro é mais um fator que facilita a comparação com outra sonata tardia, publicada dois anos depois, de dois movimentos e que também termina em variações: a *Op. 111*. Kinderman (2009, p. 251) e Sisman (2001), comparam o procedimento de diminuição progressiva do segundo movimento desta sonata à variação VI da *Op. 109*, que também faz uso deste recurso. Ambos os autores notam como o *finale* da *Op. 111*, neste sentido, é mais homogêneo do que o da *Op. 109*, que apresenta maior diversidade. Drake (2000, p. 294-295), inclusive, chega a descrevê-la como um “mosaico de peças características”.

Um mosaico, no entanto, muitas vezes é concebido com uma figura maior em mente, o que motiva o trabalho de encontrar paralelos entre as variações e sentido na sua sequência. Isso se torna mais desafiador, por conta da grande diversidade, e mais ainda pela própria natureza do procedimento de variação aqui presente, que vai além da figuração e da ornamentação.

Vale ainda ressaltar que o objetivo ao relacionar a análise à execução não é tocar ressaltando semelhanças entre as variações e o tema. Conforme afirma Tovey (1931, p. 266):










¹³ Nesta comparação, Kinderman considera apenas as notas estruturais presentes no início de cada tempo.

O aluno e o ouvinte não devem ter uma visão equivocada do que um conjunto de variações deve transmitir ao ouvido. [...] na análise, como na execução das variações, não temos autoridade para preferir aqueles pontos em que a variação se assemelha ao tema a aqueles em que ela difere deles. [tradução nossa]¹⁴

Schenker (2015, p. 63, 64) afirma em linhas gerais algo parecido, e ainda complementa, dizendo que o esforço de ressaltar linhas melódicas do tema nas variações é em vão. Isso porque, para ele, as semelhanças que não são percebidas autonomamente pelo ouvinte também não são percebidas em uma execução que as destaque. Para nós, o conhecimento analítico revela ou motiva visões interpretativas que a partitura, no entanto, geralmente não desvela de imediato, e são estas possibilidades que justificam a relação desta análise com a interpretação. Além disso, serão abordadas questões relativas à própria leitura e execução das indicações da partitura, que são extremamente detalhadas e muitas vezes desafiadoras, tanto no que se refere à sua compreensão, quanto à execução propriamente dita.

Como observa Rosenblum (1991, p. 305), a escolha dos andamentos é um aspecto fundamental da interpretação, pois interfere em praticamente todos os outros; dinâmicas, toque, articulação, pedalização, realização dos ornamentos, entre outros, dependem dessa escolha. Esta mesma autora (1991, p. 329) também considera importante que um pianista, ao estudar alguma sonata de Beethoven, leve em consideração as indicações de metrônomo oferecidas por Carl Czerny e Ignaz Moscheles para as sonatas, e publicou uma tabela com seis conjuntos de metronomizações para todas as sonatas (1991, p. 355 a 361). Os andamentos para a *Op. 109* estão dispostos a seguir na Tab. 2.3.1.

¹⁴ The student and listener should not take a mistaken view of what a set of variations is supposed convey to the ear. [...] in the analysis, as in the performance of variations, we have no authority to prefer those points in which the variation resembles the theme to those points in which it differs from them.

		Haslinger		Czerny		Moscheles	
		Proper					
		1	2	Performance	Simrock	Cramer	Hallberger
Vivace, ma non troppo		100	100	100	112	112	112
Adagio espressivo		66	66	66	66	72	72
Prestissimo		152	138	160 ¹⁵	160	160	160
Gesangvoll, mit innigster Empfindung		72	72	63	66	66	66
Var. I, Molto espressivo							
Var. II, Leggiermente					84	84	84
Var. III, Allegro con brio		152	152	132	138	120	138
Var. IV, Etwas langsamer als das Thema		66 ¹⁶	66 ¹⁷		56	56	56
Var. V, Allegro, ma non troppo		69	69		76	76	76

Tab. 2.3.1 – Metrônimos de Czerny e Moscheles para a *Sonata Op. 109*, conforme publicados por Rosenblum (1991, p. 360, 361). Os publicados nas duas edições de Haslinger também são de Czerny.

2.3.1. Tema

O terceiro movimento começa com a indicação *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*, seguida de *Andante molto cantabile ed espressivo*. É interessante reparar que a instrução em italiano, embora tenha um sentido parecido, não é exatamente uma tradução da primeira, em alemão – os sentidos se reforçam e complementam. A primeira não diz nada a respeito de andamento, ao contrário da segunda, que diz *Andante*. Em contrapartida, a segunda contém o termo *espressivo*, que é menos intenso do que a expressão “*mit innigster Empfindung*”¹⁸. Em português, *innig* pode ser traduzido como “íntimo”, e o termo em alemão está no superlativo; a tradução seria, portanto, algo como “com o mais íntimo sentimento”. A indicação deixa

¹⁵ Dada como mínima pontuada = 80.

¹⁶ Não há ponto em Haslinger 1 nem 2.

¹⁷ Ver nota anterior.

¹⁸ Também é possível que o termo *molto* se refira também ao *espressivo*, mas mesmo assim “muito expressivo” ainda não é uma indicação tão intensa quanto *mit innigster Empfindung*.

clara a importância do caráter e da expressividade para Beethoven – nas palavras de Kinderman (2009, p. 243), “ressalta o lirismo sublime que caracteriza o todo”.

Cantabile, ou seja, cantável, é um termo bastante usado por Beethoven, e indica que a passagem deve ser tocada como em estilo vocal (FALLOWS, 2001). Esta indicação, como qualificativo do andamento, pressupõe moderação; combinada a outros andamentos, a indicação *cantabile* tende a diminuí-los.¹⁹

Logo no primeiro compasso, Beethoven indica o termo *mezza voce*²⁰, que significa geralmente um som mais *piano* (ROSENBLUM, 1991, p. 58); de acordo com Rosen (2002, p. 225), um som mais reservado e introvertido. Drake (2000, p. 53), por sua vez, também chama a atenção para a importância de cultivar o caráter introspectivo do tema:

Se o tema das variações da *Op. 109*, ou a abertura da *Op. 110* ou seu *Recitativo*, ou a *Arietta* da *Op. 111* – cada qual um canto pessoal e secreto – é tocado com um “som grande, cantado”, a fim de projetar a música para o ouvinte mais distante da sala, o que esse ouvinte perceberia como contemplação espiritual, interior torna-se a boa e tradicionalmente aceitável maneira de se tocar piano, sólida e *cantabile*, mas enfadonha e sem imaginação. [tradução nossa]²¹

O risco que se corre ao buscar o som delicado ao qual os autores se referem é o de tocar de maneira superficial; a saída, no entanto, está em buscar equilíbrio entre solidez e delicadeza por meio de um toque profundo, mas com ataque lento. Além disso, a uniformidade dos ataques é o que passa a impressão de segurança, muito mais do que o volume. Sendo assim, o cultivo da uniformidade é essencial, e se torna mais eficaz quando feito em vozes separadas e combinadas.

Finalmente, vale lembrar que o movimento anterior termina *forte* e *staccato*, de maneira que o próprio contraste já ajuda a criar a atmosfera desejada de delicadeza e lirismo. Outro um motivo para não tocar *piano* demais é que a indicação *cantabile* também costuma ser interpretada como um som mais presente. Em suma, parece mais recomendável buscar uniformidade e não exagerar em uma dinâmica muito tênue.

O tema é formado por duas frases de oito compassos, ambas com repetição. Schenker (2015, p. 55) considera indispensáveis as repetições assinaladas por Beethoven, tratando o

¹⁹ Discussão mais detalhada sobre tempo adiante.

²⁰ Do italiano: “meia voz”.

²¹ If the variation theme of *Op. 109*, or the opening of *Op. 110* or its *Recitativo*, or the *Arietta* theme of *Op. 111* – each a personal, secret chant – is played with a ‘big singing tone’ in order to project the tune to the farthest listener in the hall, what that listener would otherwise perceive as inward-peering, spiritual contemplation becomes good, traditionally acceptable piano playing, solid and singing, but dull and unimaginative.

tema como sendo formado por 32 compassos e não 16. Isso porque a maioria das variações (II, III, V, VI) não tem barras de repetição: ao invés disso, essas variações apresentam cada frase escrita duas vezes, a segunda novamente elaborada, num procedimento chamado variação dupla (GREEN, 1993, p. 105). Todas as variações seguem rigorosamente este esquema de compassos, exceto as duas últimas (V e VI). Para efeito de análise, chamaremos os c. 1 a 8 do tema de A, e os c. 9 a 16 de B, e nos referiremos às repetições de A e B como A' e B' respectivamente. As seções de cada variação serão nomeadas da mesma maneira.

Na seção A, a melodia apresenta uma tendência invariável em direção às notas Mi e Si: todos os compassos ímpares começam com o acorde de Mi maior no primeiro tempo (invertido apenas no c. 5) e continuam com a nota Mi na melodia no segundo tempo; enquanto isso, apresentam tanto a harmonia de Si quanto a nota Si na melodia (Fig. 2.3.1.1).

Gesangvoll, mit innigster Empfindung
Andante molto cantabile ed espressivo

The musical score for Section A (measures 1-8) is presented in two systems. The first system contains measures 1-5, and the second system contains measures 6-8. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo and style are indicated as 'Andante molto cantabile ed espressivo'. The vocal line is marked 'mezza voce'. The piano accompaniment has harmonic labels E, B, E, B, E/G# in measures 1-5 and B, E, B in measures 6-8. The vocal line has notes e, b, e, b, e in measures 1-5 and b, e, b in measures 6-8. Dynamics include 'cresc.' and 'p'.

Fig. 2.3.1.1 – Seção A do tema (c. 1 a 8), com destaque para a forte tendência a Mi e Si.

Tanto Schenker (2015, p. 55) quanto Tovey (1931, p. 266) chamam a atenção para os desafios interpretativos e composicionais que essa construção traz. Do ponto de vista da composição de variações, esses compassos já apresentam essencialmente o mesmo evento musical quatro vezes, com diferenças sutis entre elas, que serão por sua vez também transformadas nas variações seguintes. Do ponto de vista interpretativo, o perigo está na fragmentação do fraseado; esta estrutura, se tratada isoladamente, possibilita a separação em duas frases de quatro compassos, ou até mesmo em quatro frases de dois. A indicação de

crescendo nos c. 4 e 5, conectando-os, e o movimento fluente da linha do baixo, no entanto, sugerem que esta passagem se trata de uma única frase. Sua observação, portanto, é crucial.

Kinderman (2009, p. 243) nota como os quatro saltos em direção à nota Mi que formam a melodia em A se expandem, de terça a sexta (Fig. 2.3.1.1). A isso ainda podem ser somados a ornamentação dos c. 5 e 6, o cromatismo do c. 7 (Dó sustenido e natural), e as indicações de *crescendo* como elementos que contribuem para o aumento gradativo na expressividade, direcionando o fraseado na primeira frase.



Fig. 2.3.1.2 – C. 1, 3, 5 e 7 do tema, mostrando a expansão do salto em direção à nota Mi.

Em B, há maior movimentação harmônica: a oscilação entre tônica e dominante dá lugar a uma sequência, que leva à polarização momentânea da medianta, Sol# menor (c. 12). Nos compassos seguintes, o segundo grau (c. 13) já encaminha a frase de volta à dominante (c. 14), e a frase se encerra tranquilamente no mesmo *mezza voce* com que começou. Este acorde de dominante (c. 14) chama a atenção por vários motivos, que fazem dele um forte candidato a ponto culminante do tema (Fig. 2.3.1.3). Primeiramente, é o único acorde marcado com *sforzato*, que é preparado por um crescendo e pelo arpejo que, além de ser o mais longo do tema, é o único com ligaduras indicando sua sustentação²². Em um contexto no qual as únicas indicações de dinâmica, excetuando as marcações de *crescendo* e *diminuendo*, são *mezza voce* e *piano*, a presença de *sforzato* é significativa. Fora isso, é o único acorde de dominante com sétima e nona, e sua nona aparece em uma posição de destaque na voz superior. Fatores rítmicos também conferem destaque a este acorde: a semínima pontuada, bastante característica e que ocorre sempre no segundo tempo, é excepcionalmente deslocada para o primeiro tempo, onde está este acorde, e ainda por cima interrompe o movimento de

²² Mais sobre estes arpejos adiante.

semínimas, até então completamente contínuo. Esta colcheia a mais gera uma incerteza rítmica momentânea, que aliada à ornamentação precedente e à harmonia, causa sutilmente o efeito semelhante ao de uma fermata.



Fig. 2.3.1.3 – C. 13 a 16 do tema.

Kinderman (2009, p. 243) compara o ritmo do tema ao de uma Sarabanda. A comparação é bastante plausível: o compasso é ternário, o andamento é relativamente lento, e nota-se o característico apoio rítmico no segundo tempo, causado pela presença das semínimas pontuadas. No entanto, Brendel (1995, p. 68) desafia esta comparação. Se referindo à recomendação de Czerny de tocar este movimento à maneira de Handel ou Bach, ele afirma: “De fato, a influência de Handel se revela imediatamente no tema das variações, semelhante a uma sarabanda – se desconsiderarmos as indicações dinâmicas extremamente sensíveis de Beethoven.” [tradução nossa]²³ Aqui, é provável que Brendel se refira ao fato de as dinâmicas de Beethoven garantirem a união dos primeiros oito compassos em uma única frase²⁴; no caso de uma Sarabanda da época de Bach e Handel, seriam duas frases de quatro compassos, de acordo com a forma mais usual da dança (HUDSON; LITTLE, 2001). Também existe a possibilidade de Brendel considerar o apoio no segundo tempo, característico da Sarabanda, demasiado para este tema.

A comparação com a sarabanda, movimento lento e sério (HUDSON; LITTLE, 2001), pode também influenciar na escolha do tempo. Como se pode ver na Tab. 2.3.1, o *Andante* deste movimento, de acordo com Czerny e Moscheles, não é propriamente lento, sendo frequentemente comparado com o ato literal de andar. Este tempo deve ser concebido como o andamento intermediário entre *Allegro* e *Adagio* (ROSENBLUM, 1991, p. 312). Também se deve levar em consideração a textura relativamente esparsa, a pouca ornamentação e o ritmo

²³ Indeed, Handel’s influence reveals itself at once in the sarabande-like variation theme – if we disregard Beethoven’s extremely sensitive dynamic indications.

²⁴ Ver seção 2.3.1.

harmônico predominantemente lento, que permitem um andamento mais rápido sem que a música soe mais agitada e saia do âmbito do *Andante*. Por outro lado, as indicações *molto cantabile* e *espressivo* tendem a diminuir o andamento.

Um último aspecto para se levar em conta ao escolher o tempo do tema é sua relação com as outras variações: Rosen (2002, p. 233) afirma que o andamento deve ser mudado apenas quando há indicação expressa para isso, o que só acontece na terceira variação. Assim, se seguirmos esta afirmação, o tempo do tema deve ser escolhido de maneira a se adequar também às variações I e II. Fora isso, os tempos das variações IV e VI também se referem ao tempo do tema, a IV indicada como um pouco mais lenta, a VI marcada com *Tempo I del Tema*. Levando todos esses fatores em conta, o andamento escolhido para execução do tema foi 60 para a semínima.

O tema apresenta arpejos nos c. 5, 13 e 14. A comparação entre esses arpejos revela uma escrita muito criteriosa: no c. 5 há pausa no contralto, enquanto no c. 13 há ligadura de prolongamento apenas na mão esquerda (Fig. 2.3.1.4).



Fig. 2.3.1.4 – Comparação entre os arpejos nos c. 5, 13 e 14 no tema.

Isso indica uma escolha explícita de Beethoven por sons com mais ou menos ressonância. No entanto, a escrita dos arpejos, se tomada literalmente, pode produzir um resultado com menos ressonância do que o desejado. Existem algumas alternativas para lidar com isso. Uma delas é executar o arpejo segurando as notas inferiores, para guardar um pouco da ressonância, mas soltar a nota que precede a principal, gerando a ilusão de que as pausas foram respeitadas (Fig. 2.3.1.5).



Fig. 2.3.1.5 – Uma possível execução dos arpejos nos c. 5, 13 e 14.

Também é possível aumentar a ressonância com o uso do pedal, acionando-o junto com o arpejo, e segurá-lo durante parte do tempo onde está o arpejo. O resultado desejado com este efeito é de uma momentânea expansão durante o arpejo, mas que decai rapidamente, antes da vinda do tempo seguinte.

O ornamento no c. 6 também é fruto de uma escrita cuidadosa, que se nota por sua subdivisão. Para Newman (1991, p. 222), o ritmo escrito ajuda na inserção natural do ornamento no fluxo da música. Schenker (2015, p. 56 a 58) discute detalhadamente este ornamento para concluir que seu papel na harmonia é de antecipação do Lá, e que por este motivo deve ser tocado antes do terceiro tempo, e não sobre este tempo. Para Schenker, de maneira mais geral, apenas ornamentos que representam suspensões devem ser executados sobre o tempo seguinte.

2.3.2. Variação I

Nesta variação, a textura é melodia acompanhada. A harmonia é estruturalmente a mesma, mas em geral há menos movimento harmônico de passagem e o baixo, antes mais contrapontístico, é apresentado em uma versão simplificada. Uma harmonia marcante do tema, Dó maior com sexta aumentada (c. 7, 8), é substituída por uma dominante secundária menos cromática, Fá# com sétima menor no c. 23. A sensação de cromatismo se mantém, no entanto, pelo movimento cromático descendente do baixo no c. 23, que pode ser considerado análogo ao do c. 7, e pela adição da nona menor à dominante no compasso seguinte.

Em contrapartida, a melodia é uma versão muito mais ornamentada da apresentada no tema, enriquecida por suspensões, antecipações, apojaturas e notas de passagem, tanto diatônicas quanto cromáticas, entre outros recursos. São particularmente expressivos os cromatismos de sétima maior sobre harmonias com sétima menor (ou que subentendem sétima menor), como nos c. 25, 26, 30 e 32 (Fig. 2.3.2.1). Em geral, são as notas auxiliares na melodia que enriquecem a harmonia com suas dissonâncias, essencialmente desempenhando o papel que as harmonias de passagem desempenham no tema.

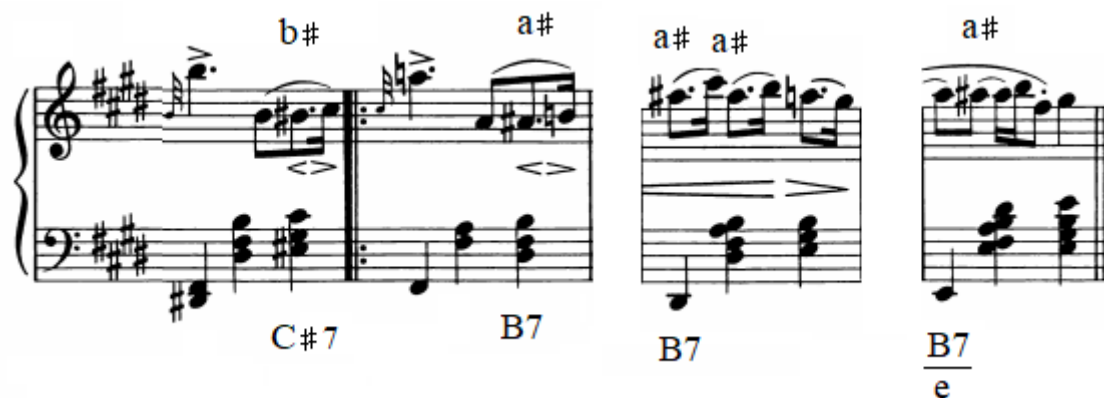


Fig. 2.3.2.1 – C. 25, 26, 30 e 32, com dissonâncias entre sétima maior e menor destacadas.

Sua articulação também é muito mais detalhada. O âmbito da melodia, antes de oitava mais sexta, é expandido a duas oitavas mais quarta, e o registro utilizado está uma oitava acima, em média. As modificações, aparentemente sem seguir um esquema fixo, são variadas a ponto de Tovey (1931, p. 267) ter se limitado a descrever a melodia como “predominantemente nova” em A. Apesar disso, encontramos enorme similaridade melódica entre esta variação e o tema; basta examinar as duas sobrepostas para notar as correspondências (Figura 2.3.2.2). A partir da comparação também constatamos o exagero dos gestos na variação: os intervalos tendem a ser maiores, como as terças descendentes dos c. 1 e 3 do tema, que se tornam uma quinta e uma sexta nos c. 17 e 19. Também é interessante mencionar como em certos trechos a melodia do tema se torna melodia secundária na variação: o c. 8 do tema se torna uma voz interna no c. 24, e parte da melodia do c. 14 se torna a linha formada pelas últimas semicolcheias de cada tempo no c. 30.



Fig. 2.3.2.2 – Comparação melódica entre tema (na pauta superior) e var. I (na inferior).

Nas palavras de Kinderman (2009, p. 244) a música se desdobra numa melodia de caráter quase operístico. Um detalhe da ornamentação que aponta para este estilo ainda mais enfaticamente é a presença de apojeturas preparando saltos para notas agudas e acentuadas, comparáveis ao uso de portamento na música para voz. Essa referência à escrita vocal, extremamente sensível a questões como respiração, saltos e articulação do texto, para citar algumas, possibilita um tratamento mais livre da agógica. Sobre isto, Rosen (2002, p. 233) escreve: “A arte está em fazer o *espressivo* soar como o mesmo tempo, mesmo medindo um pouco mais devagar pelo relógio, às vezes retido por um excesso de sentimento.” [tradução nossa]²⁵

Anteriormente, o tema foi descrito como “um canto pessoal, secreto” (DRAKE, 2000, p. 53). Esta variação, com toda sua expansão de registro, ornamentação, acentos, e seu caráter

²⁵ The art lies in making the *espressivo* sound like the same tempo even as it measures out a little slower by the clock, occasionally held back by an excess of sentiment.

operístico em geral, pede o oposto: extroversão. Desde o primeiro tempo isso é deixado claro: o que era antes um acorde delicado, *mezza voce*, no registro médio, agora é um salto de oitava em direção a um *sforzato* no registro agudo. Sugere-se um nível dinâmico maior do que no tema, portanto, com um toque sempre *cantabile* (exceto nos c. 31 e 32, onde está marcado *mezza voce*).

As indicações de *crescendo* e *diminuendo* são parecidas com as do tema, o que leva a um contorno semelhante no fraseado, com diferenças predominantemente pontuais. Uma diferença importante é a ausência de *crescendo* seguido de *piano* nos c. 23 e 24. Outra é a posição do *sforzato* (c. 29), adiantado um compasso em relação ao tema. A leitura da indicação de *crescendo* após o *sforzato* pode gerar dúvidas; consideramos o *sforzato* de fato o ponto mais intenso, especialmente por conta do registro e pelos dois saltos de oitava consecutivos que levam a este registro. Portanto, o *crescendo* em seguida começa de uma dinâmica inferior, e não a partir da dinâmica do *sforzato*.

2.3.3. Variação II

A segunda variação é uma variação dupla (TOVEY, 1931, p.267) (DRAKE, 2000, p. 295). Aqui, Beethoven empregou três texturas muito distintas, que serão comentadas separadamente a seguir.

A primeira textura está presente nas seções A (c. 33 a 40) e B (c. 49 a 56) da variação. Seu movimento contínuo em semicolcheias em uma textura esparsa, com raramente mais do que uma nota soando por vez, contrasta com a variação anterior. O termo *leggermente*²⁶, no início da variação, indica um toque leve e *non legato* (ROSENBLUM, 1991, p. 149). A semelhança com o tema é maior do que se nota à primeira escuta: conforme notam Schenker (2015, p. 63) e Tovey (1931, p. 267), a melodia e o baixo seguem precisamente o tema, com poucas exceções. Isso se verifica agrupando as notas de cada tempo em acordes e desconsiderando as transferências de oitava, conforme mostra a Fig. 2.3.3.1.

²⁶ Do italiano: “levemente”.



Fig. 2.3.3.1 – Comparação entre a redução a acordes dos c. 33 a 36 da var. II aos c. 1 a 4 do tema. O compasso no topo exemplifica o processo de redução.

O que obscurece a relação tão próxima com o tema é a textura, com sua movimentação entre os registros, que afasta notas de uma mesma linha melódica ao mesmo tempo em que permite a aproximação e cruzamento de linhas diferentes, além da articulação totalmente diversa. Nos c. 33 e 34, o movimento melódico sugere o agrupamento em três grupos de dois tempos, gerando o efeito de uma hemíola, como aponta Schenker (2015, p. 63) (Fig. 2.3.3.2). É possível que isso também contribua para o obscurecimento do tema, uma vez que desloca a percepção do compasso logo no início da variação, dificultando o estabelecimento de relações.



Fig. 2.3.3.2 – Os agrupamentos sugeridos pelo movimento melódico nos c. 33 e 34, na var. II.

Tanto Drake (2000, p. 296) quanto Kinderman (2009, p. 244) comparam a alternância entre as mãos à textura do primeiro movimento desta sonata nas passagens *Vivace, ma non troppo*. Algumas diferenças marcantes dificultam a escuta desta relação: a alternância no primeiro movimento se dá em outro andamento, sempre em um contexto de *legato*, e sempre agrupando as duas primeiras e as duas últimas notas de cada tempo. Esses fatores têm preponderância sob o ponto de vista da escuta, mas isso não inviabiliza o estabelecimento deste paralelo.

O perfil dinâmico é muito próximo do tema, mas mudanças como o *diminuendo* que prepara o *piano* no c. 40, o *pianissimo* no c. 49, e a ausência *sforzato* no c. 54 apontam para uma sonoridade ainda mais sutil e contínua do que no tema (Fig. 2.3.3.3).

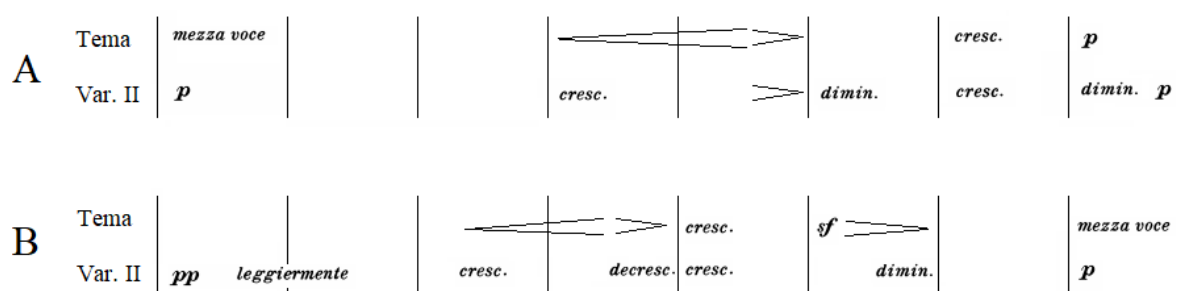


Fig. 2.3.3.3 – Comparação entre as dinâmicas do tema e da var. II nas seções A e B.

Em A' e B', observamos duas novas texturas. Na primeira metade de cada uma (c. 41 a 44 e 57 a 60), a textura é formada por duas vozes acompanhadas por acordes repetidos. As vozes superiores apresentam em *stretto* um fragmento melódico de dois compassos derivado do tema, com sua característica terça descendente (Fig. 2.3.3.4). Um *stretto* muito semelhante ocorre no início da variação V (ver seção 2.3.6). O movimento resultante em ambos os casos

é um ziguezague de terças descendentes e quartas ascendentes que Brendel (1995, p. 94) também identifica na *Sonata Op. 110*.²⁷



Fig. 2.3.3.4 – Comparação entre o tema (c. 1 e 2) e o fragmento melódico apresentado nos c. 41 e 42 da var. II.

A primeira aparição desta textura também apresenta o termo *teneramente*²⁸, que indica um toque mais suave (ROSENBLUM, 1991, p. 58). A ternura que esta indicação pede afeta de forma marcante a expressividade do trecho, e pode ser mais bem alcançada por meio de um toque *legato*, inclusive com pedalização generosa. Outro argumento a favor do *legato* nesta passagem é a reiteração do *leggiermente* no c. 49, indicando que ele fora interrompido anteriormente.

Finalmente, temos uma terceira textura na segunda metade de A' e B' (c. 45 a 48 e 61 a 64), de semicolcheias alternadas entre as mãos. Como observam Schenker (2015, p. 63) e Tovey (1931, p. 267), a segunda metade de A' (c. 45 a 48) pode ser entendida como variação da primeira (c. 41 a 44), por apresentar inicialmente linha melódica, harmonia e baixo semelhantes (Fig. 2.3.3.5).



Fig. 2.3.3.5 – Comparação entre o início de A' (c. 41 e 42), e o início de sua segunda metade (c. 45 e 46).

Nos c. 47 e 48, entretanto, são necessários ajustes para que esse trecho corresponda ao tema, de maneira que a semelhança que existiria com os c. 43 e 44 não é possível (Fig. 2.3.3.6). Isto é consequência de a seção A do tema apresentar sempre alguma versão do movimento I-V, exceto nos c. 7 e 8, em que o movimento é $\flat VI^{6+}$ -V.

²⁷ Brendel não especifica a passagem à qual se refere, mas melodias construídas com este padrão podem ser ouvidas em vários momentos da sonata: desde a primeira frase do primeiro movimento, até o tema da fuga no último.

²⁸ Do italiano: “ternamente”.

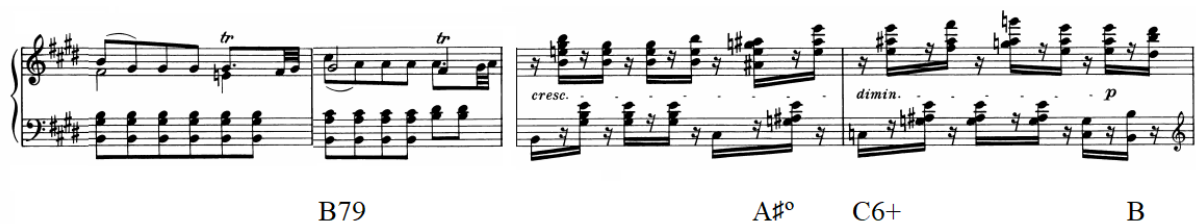


Fig. 2.3.3.6 – Comparação entre o final da primeira metade de A' (c. 43 e 44) e o final de A' (c. 47 e 48).
Diferenças harmônicas destacadas.

Em B, as duas metades diferem muito tanto harmônica quanto melodicamente, por conta das características melódico-harmônicas do tema, e um procedimento similar não é possível. Assim, a melodia imitada na segunda metade da seção B' nesta variação é a própria melodia da seção B' no tema.

É possível ir ainda mais longe na comparação da terceira textura as anteriores. É possível afirmar que estas passagens seriam uma síntese dos elementos desenvolvidos nas duas texturas anteriores: na segunda metade de A' (c. 45 a 48), temos a alternância, presente em A (c. 33 a 40), unida à melodia da primeira metade de A' (c. 41 a 44). O equilíbrio entre *legato* e *non legato* ajuda a valorizar esta síntese na interpretação.

Enquanto nas seções A e B as dinâmicas eram mais detalhadas nesta variação do que no tema, em A' e B' elas são menos (Fig. 2.3.3.7). Em A', só há *crescendo* no penúltimo compasso (c. 47), com a omissão do anterior; Rosen (2002, p. 233) inclusive recomenda especificamente que o *crescendo* não seja adiantado. Nesta mesma passagem, apesar das mudanças harmônicas, o baixo permanece na nota Si, mudando apenas no último tempo do c. 47. Esta sensação de ausência de movimento pode ser aproveitada, na interpretação, justamente para aumentar a expectativa de mudança dinâmica e harmônica.

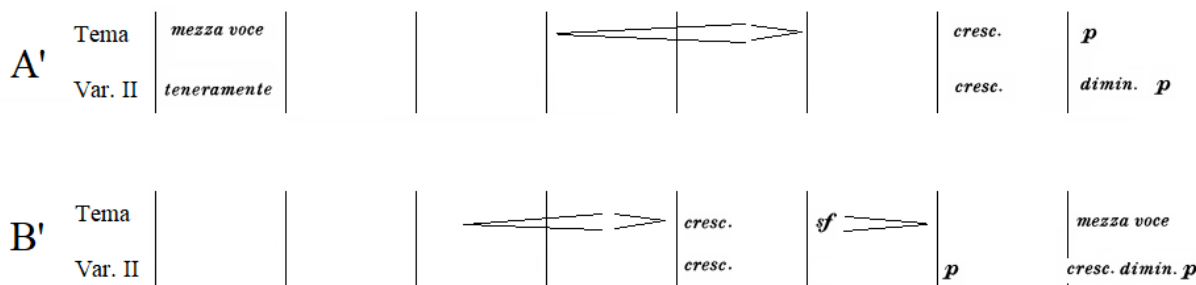


Fig. 2.3.3.7 – Comparação entre as dinâmicas do tema e da var. II nas seções A' e B'.

Já em B', as únicas semelhanças dinâmicas com o tema são o *crescendo* do c. 61 e o final contido. A harmonia, entretanto, apresenta uma reorganização particularmente

interessante. No c. 57, observamos um uníssono em Ré, que não faz parte da harmonia do tema no compasso correspondente (c. 9). Schenker (2015, p. 65, 66) explica o Ré como nota de passagem entre Mi (c. 56) e Dó# (c. 58), movimento que inclusive já fora iniciado na última semicólcheia do c. 56 (Fig. 2.3.3.8). Explicamos o fato de ser natural, e não sustenido, pelo movimento descendente da nota de passagem, tendo em vista o contexto da futura polarização em Fá# menor.



Fig. 2.3.3.8 – C. 56 a 58 na var. II, destacando o movimento de passagem do Ré.

O fato de o Ré estar em oitavas e sem harmonização lembra o primeiro tempo do compasso correspondente no tema (c. 9), em que o Si também aparece em oitavas e sem harmonização. Schenker (2015, p. 65, 66) discute sua harmonia implícita; todavia, consideramos que a falta de harmonização é justamente o que dá a ele seu mistério. O contexto também não revela que esta nota se torna a nona menor do acorde de dominante no c. 58, o que faz com que a chegada deste acorde dissonante seja ainda mais surpreendente.

Examinando esta mesma passagem, Tovey (1931, p. 267) observa como a preparação para o Fá# menor está estendida, fazendo com que o acorde apareça um compasso atrasado em relação ao tema (Tab. 2.3.3.1). Isso é compensado no compasso seguinte (c. 60), que comprime o conteúdo harmônico de dois compassos do tema (c. 11 e 12).

c. do Tema	c. da var. II	Tema		Variação II		
9	57	b	B	C#7	d	
10	58	F#4		B7	C#79-	
11	59	E		C#m	F#m	A
12	60	D#7		G#m	E	D#79- D#m E
13	61	F#m		F#m7	F#m7	

Tab. 2.3.3.1 – Comparação harmônica entre c. 9 a 13 do tema e 57 a 61 da var. II.

Em uma variação tão heterogênea em termos de textura, pode ser desejável buscar conexões entre as texturas, se esta for a concepção do intérprete. Em uma masterclass, Ira Levin²⁹ sugere esta abordagem, e propõe uma realização. Sua proposta é usar a articulação, controlada tanto pelas mãos quanto pelo pedal, de maneira a aproximar a sonoridade do c. 40 à do c. 41, tocando-a mais *legato* e com mais ressonância, e fazer o mesmo no c. 56. Já no c. 48, o análogo é sugerido: diminuir as ressonâncias e encurtar as notas, preparando a sonoridade do c. 49, e fazer o mesmo no c. 64, preparando a variação seguinte. No entanto, a opção que tomamos é a oposta: preferimos valorizar o contraste entre as texturas, e consideramos que a coesão harmônico-melódica já traz unidade suficiente.

2.3.4. Variação III

Esta é a primeira de três variações predominantemente polifônicas, comparadas por Sisman (2001) a gêneros barrocos; esta seria uma invenção a duas vozes. Nesta variação, aparece a primeira mudança de compasso do movimento, de 3/4 para 2/4. Também aparece o primeiro *forte*, cujo impacto é intensificado pelo ímpeto das semicolcheias em *Allegro vivace* acompanhadas pelas colcheias que assertivamente conduzem ao *sforzato*. Ira Levin³⁰ sugere que este início seja atacado sem pausa, vindo diretamente da variação anterior, efeito que torna a variação ainda mais desafiadora tecnicamente. Para realizá-lo com maior segurança, é possível se preparar durante a finalização da variação anterior, com pequeno *ritenuto*, ao invés utilizar o espaço entre as variações. Esta ruptura abrupta é comparada por Drake (2000, p. 296) ao começo do *Prestissimo* desta sonata. De fato, ambos se assemelham muito em dinâmica e andamento, além de contrastarem enormemente em relação às seções imediatamente precedentes. Além destas semelhanças, ambos começam a duas vozes em movimento divergente.

Assim como na variação anterior, não há barra de repetição, pois as repetições são novamente escritas e variadas; no entanto a textura é muito mais uniforme, a duas vozes, num fluxo contínuo de semicolcheias. As terças descendentes delineadas pelas primeiras semicolcheias de cada tempo remetem à melodia do tema, conforme mostra a Fig. 2.3.4.1.

²⁹ Masterclass ministrada no dia 23 de agosto, às 14h30, na sala de música Heitor Villa-Lobos da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – BBM (Rua da Biblioteca, s/n – Cidade Universitária, São Paulo)

³⁰ Ver nota anterior.



Fig. 2.3.4.1 – Comparação entre o tema (c. 1, 2) e a linha melódica delineada pelas semicolcheias no início da var. III (c. 65 a 68).

A primeira metade de A (c. 65 a 68) está escrita em contraponto invertível, e a inversão é a segunda metade, ou seja: os c. 69 a 72 são os c. 65 a 68 com as vozes permutadas, conforme mostra a Fig. 2.3.4.2. A única diferença está nas semicolcheias do c. 72.2, que foram adaptadas para a harmonia corresponder à do c. 8 do tema. Caso esta adaptação não fosse feita, A seção A da variação III soaria como correspondendo aos c. 1 a 4 do tema tocados duas vezes.

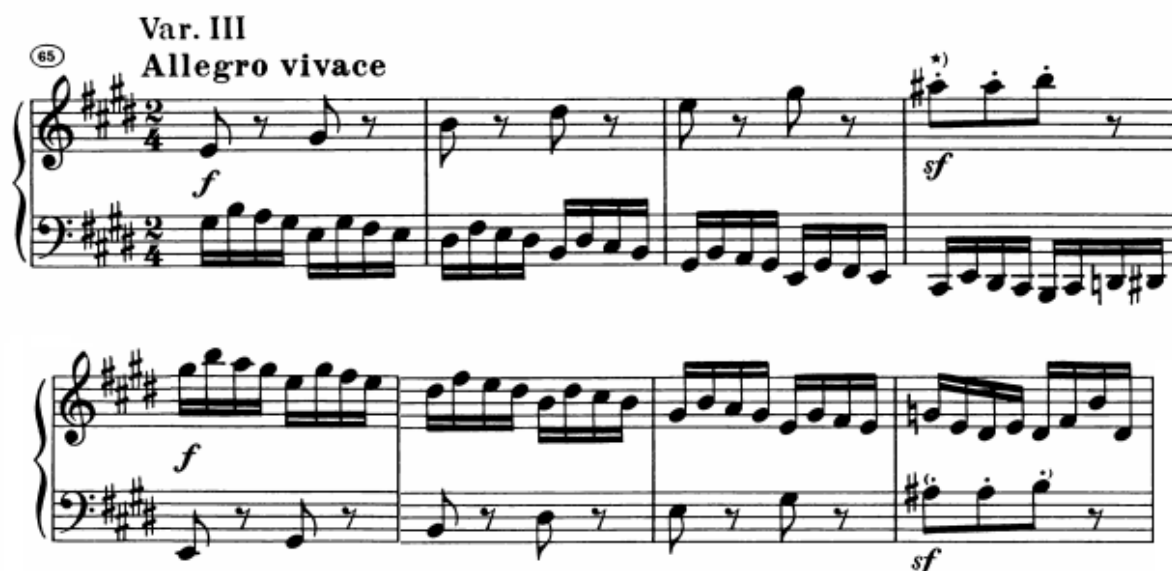


Fig. 2.3.4.2 – Var. III, seção A (c. 65 a 72).

Em A' (c. 73 a 80), o mesmo procedimento é utilizado. Aqui as semicolcheias estão ligeiramente variadas, o acompanhamento é em movimento contínuo de colcheias e a dinâmica, antes *forte*, agora é *piano* com um *crescendo* que leva ao *forte*. Em B (c. 81 a 88) e B' (c. 89 a 96), o procedimento também é o mesmo, mas o trecho a ser invertido é de oito compassos; assim, B' é a inversão de B. A melodia das colcheias nesta parte é notavelmente próxima do tema; apesar do ritmo diferente, o contorno melódico em si passou por poucas alterações (Fig. 2.3.4.3).



Fig. 2.3.4.3 – Comparação melódica entre a seção B do tema (c. 1 a 8) e da. III (c. 81 a 88).

Como observa Schenker (2015, p. 67), este procedimento sistemático traz novamente o risco da fragmentação, por envolver repetições quase literais de trechos inteiros. O autor ressalta a importância de se ter consciência de que a variação é formada por quatro eventos de oito compassos, e não oito de quatro. Na seção A, uma maneira de impedir que os c. 65 a 72 soem como a mesma frase de quatro compassos repetida duas vezes é observar o movimento ascendente e descendente de cada voz, fraseando de acordo (Fig. 2.3.4.4). Assim, o auge da linha superior, no *sforzato* do c. 68, se conecta naturalmente ao início da linha descendente do c. 69, sem que a mudança na figura cause uma ruptura. O mesmo vale para a voz inferior. Desta maneira, as duas linhas, superior e inferior, soam contínuas ao longo dos oito compassos. Fora isso, este fraseado permite que ambas as vozes se direcionem ao *sforzato* (c. 68 no caso da mão direita e 72 no caso da esquerda).



Fig. 2.3.4.4 – Proposta de fraseado para a seção A da var. III (c. 65 a 72).

A' apresenta duas vezes o movimento de *crescendo* do *piano* ao *forte*, mas que não precisa ser executado duas vezes da mesma maneira: um *crescendo* maior em direção ao c. 80 valoriza seu maior cromatismo em comparação ao 76. B e B' já apresentam maior fluidez, e o fato de os trechos repetidos serem de oito compassos diminui o risco de fragmentar em grupos de quatro. Fora isso, estas seções não apresentam mudanças súbitas de dinâmica.

De maneira geral, a crescente densidade das colcheias permite que os quatro eventos de oito compassos aos quais Schenker se referiu se sucedam de maneira progressiva,

formando uma única ideia. As colcheias, inicialmente uma por tempo, passam a duas a partir do c. 73, e em oitavas a partir do c. 85 (Fig. 2.3.4.5). De maneira geral, a ideia de adensamento progressivo está presente em quase todas as variações, e desempenha um papel central neste movimento, especialmente na variação VI. Finalmente, é possível considerar o Dó# do c. 94 como ponto culminante da variação, e tocar conduzindo para este ponto; além de ser a nota mais aguda e estar em oitavas e *forte*, corresponde ao ponto culminante do tema (c. 14).



Fig. 2.3.4.5 – C. 65, 66, 73, 74, 85 e 86, mostrando o adensamento progressivo das colcheias na var. III.

Para Schenker (2015, p. 67), o tempo do *Allegro vivace* não deve ser demasiado rápido, pois um contraste muito grande de tempo comprometeria a conexão desta variação à seguinte. Consideramos esta justificativa pouco convincente, especialmente considerando o papel que os contrastes desempenham nesta sonata e no estilo tardio de Beethoven de maneira geral; as conexões ocorrem a despeito dos contrastes. De qualquer forma, as indicações na Tab. 2.3.1, em sua maior parte, de fato não ultrapassam 138 para a semínima para a variação III. No entanto, algumas chegam a 152, e mesmo 138 pode já ser um desafio para o intérprete. Consideramos a faixa de 138 a 152 razoável; andamentos mais próximos de 152 naturalmente provocam um efeito de maior ímpeto e virtuosismo, mas apenas se executados com clareza e conforto.

Há inúmeras maneiras de lidar com este tipo de problema, como estudo por pequenos trechos, variações rítmicas, *staccato*, entre outras. Entre tantas, a abordagem que rendeu os melhores resultados, no meu caso, foi tocar pensando no agrupamento mais eficiente, por isso

a considero indispensável. Tocar os grupos de quatro notas pensando em conduzir para o seguinte, tomando novo impulso a cada segunda semicolcheia (Fig. 2.3.4.6) e evitando acentuar a chegada à cabeça do próximo tempo remove os apoios excessivos que costumam ser a causa de atrasos em texturas como esta. Também foi observada uma melhora significativa no fraseado após a implementação desta forma de estudo.



Fig. 2.3.4.6 – Sugestão de agrupamento para as semicolcheias nos primeiros compassos (65 e 66) da var. III.

A respeito da conexão com a variação seguinte, uma maneira de torná-la ainda mais suave é manipular o tempo durante a transição, de maneira fazer a última colcheia do *Allegro vivace* ter o mesmo tempo das semicolcheias da variação seguinte.

2.3.5. Variação IV

Assim como no tema, a primeira indicação está em alemão e italiano, mas desta vez o significado é essencialmente o mesmo. *Etwas langsamer als das Thema* é simplesmente “Um pouco mais lento que o tema”, enquanto *Un poco meno andante cioè è un poco più adagio come il tema* é “um pouco menos *andante*, isto é, um pouco mais *adagio* que o tema” (ROSENBLUM, 1991. p. 314), (SCHENKER, 2015, p. 68). As marcações de metrônomo na Tab. 2.3.1 são coerentes com a indicação, apresentando consistentemente tempos inferiores ao do tema, mas não muito distantes. O compasso é ternário composto; assim, como observa Schenker (2015, p. 68), a comparação deve se dar entre a semínima do tema e a semínima pontuada desta variação, ou seja, entre as unidades de tempo. O resultado sonoro, no entanto, é mais rápido do que o tema, por conta do fluxo constante de seis notas por tempo nesta variação.

Sisman (2001) compara esta variação a uma *Pastorale*. De fato, o tempo mais lento é combinado à indicação *piacevole*, ou seja, agradável, prazeroso. O caráter é descrito como pacífico por Drake (2000, p. 296), que cita vários elementos desta variação que criam esta

atmosfera. Entre eles estão notas longas, movimento harmônico simples e lento, e escrita polifônica imitativa livre. Isso contribui para um clima de tranquilidade em A, apesar de a polifonia ter mais vozes. Sobre esta polifonia, Schenker (2015, p. 68) sugere abordar considerando cada entrada como uma nova voz, sem que ela precise necessariamente ser a continuação de outra que tivesse sido interrompida anteriormente. Quanto ao caráter, a predominância de *legato* também nos parece um fator muito importante a ser levado em conta na execução.

Rosen (2002, p. 233) descreve esta variação como “extraordinariamente detalhada”, exemplificando com a presença de semínima e semínima pontuada simultaneamente e na mesma mão (Fig. 2.3.5.1). Passagens como esta vão gerando um efeito muito singular de cortes independentes nos sons, de maneira que alguns continuam soando um pouco mais do que outros.



Fig. 2.3.5.1 – C. 97, tempos 2 e 3.

Schenker (2015, p. 69) discute uma aparente inconsistência: em trechos análogos ao mencionado, a nota mais curta é ora colcheia (exemplos nos c. 99, 101), ora é semínima (ocorre em todos os compassos da parte A, exceto 102) (Fig. 2.3.5.2). O autor, no entanto, atribui estas diferenças a uma questão puramente pianística: o encurtamento serve para permitir que outra voz ataque a mesma nota novamente.



Fig. 2.3.5.2 – C. 99 e 100, exemplificando as diferenças entre os comprimentos das notas mais curtas, observadas ao longo de toda a parte A.

Apesar do detalhamento sutil, Schenker (2015, p. 68) alerta para o perigo de se perder localmente na figuração, criticando pianistas que “perdem de vista a entidade total de oito compassos, e fundamentalmente tocam o mesmo compasso oito vezes”. [tradução nossa]³¹ A escolha de um dedilhado que favoreça as sutilezas observadas permite fazer transparecer o efeito das pausas com facilidade, sem que a atenção seja totalmente desviada da condução. Na Fig. 2.3.5.3, há uma sugestão de dedilhado para a mão esquerda que exemplifica esta lógica. A ideia deste dedilhado é que seu movimento obriga os dedos a soltarem certas notas que precedem pausas no momento certo. Na mão esquerda, no último tempo do c. 97, a nota Si inferior deve ser solta para que a mão passe sobre o polegar que segura o Sol#. No segundo tempo do c. 98, o polegar da mão esquerda precisa soltar a nota Si para tocar o Lá.



Fig. 2.3.5.3 – C. 97 e 98 com sugestão de dedilhado.

³¹ [...] lose sight of the total entity of the eight bars, and fundamentally play one and the same bar eight times.

Rosen (2002, p. 234) ainda afirma que esta textura deve ser limpa e transparente, valorizando a polifonia em A (c. 97 a 104); assim como a atenção às pausas, isso sugere o uso preciso e parcimonioso do pedal. Para o autor, a variação só ganha maior densidade na seção B (c. 105 a 112); de fato, na primeira metade de B temos longas indicações de pedal. Além da clareza, é importante mencionar a continuidade: o movimento das semicolcheias, para se encaixar no caráter sereno da variação, deve soar regular e natural.

Drake (2000, p. 296) comenta que a variação é menos presa ao tema e mais voltada à cor. De fato, não se observa o mesmo rigor que há nos primeiros compassos na seção A da variação II (c. 33 a 40), em que é possível encontrar todas as notas da melodia e do baixo (ver seção 2.3.3). A melodia se afasta do tema, mas não mais do que na maior parte das outras variações; pode-se dizer que a semelhança entre o tema e a seção mencionada da variação II é a exceção, já que tal proximidade só é reencontrada na variação VI. A seguir, veremos como esta variação se relaciona com o tema.

Uma característica marcante da melodia da frase A do tema é a ida recorrente à nota Mi no segundo tempo dos c. 1, 3, 5 e 7, sobre harmonia de tônica com acordes de passagem. Esta característica é mantida nos c. 97, 99, 101 e 103³². Não há tantos acordes de passagem como no tema, mas a figuração rica em notas de passagem cumpre este papel, como na variação II. O movimento é Sol \sharp -Mi todas as vezes com exceção da terceira, Si-Mi, tanto no tema quanto na variação. Inclusive a direção do movimento é mantida, com exceção do segundo, que está invertido (Fig. 2.3.5.4).

³² Neste caso, há a apojatura Fá \sharp precedendo o Mi.



Fig. 2.3.5.4 – C. 97, 99, 101 e 103, destacando os saltos em direção à nota Mi, correspondentes aos saltos no tema.

Enquanto isso, nos c. 98, 100, 102 a melodia delinea a dominante, como nos c. 2, 4 e 6 do tema; a diferença é que no c. 4, a dominante é polarizada por meio da dominante secundária, enquanto no c. 100 ela permanece dentro da escala de Mi maior. Finalmente, no c. 104, tanto harmonia quanto melodia são mantidas, exceto pela enarmonização de um acorde: no c. 8, temos sempre Lá#, enquanto no c. 104 temos Si \flat e depois Lá#. Além da semelhança estrutural da frase, é possível inclusive identificar toda a melodia do tema na segunda metade da seção A, como mostra a Fig. 2.3.5.5.

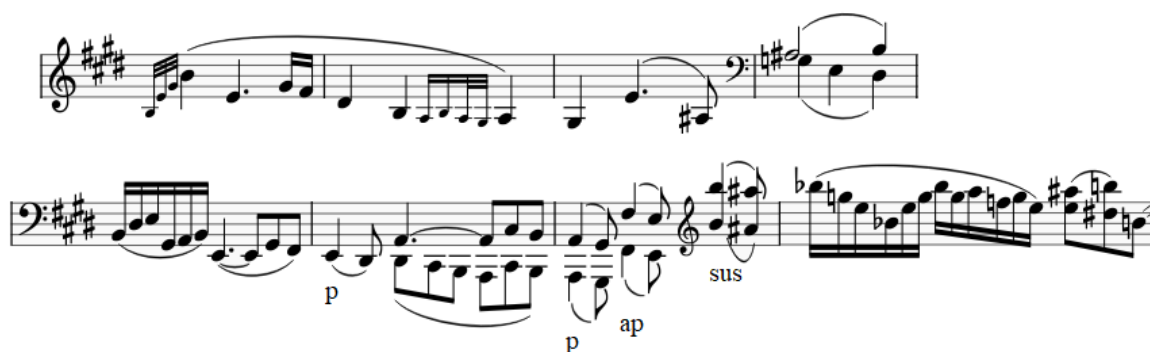


Fig. 2.3.5.5 – Comparação melódica na segunda metade de A entre tema (c. 5-8) e var. IV (c. 101 a 104).

Os primeiros quatro compasso de B (105 a 108) apresentam uma interrupção, tanto da textura polifônica quanto do seu caráter pacífico. O acorde de dominante com nona menor, repetido *pianissimo* e com pedal, causa imediato estranhamento, e as intervenções distantes da mão direita no registro agudo reforçam o caráter misterioso da passagem. A harmonia também se comporta de maneira interessante: Tovey (1931, p. 268) afirma que as harmonias se apresentam na mesma ordem³³, apesar do ritmo harmônico mais movimentado no tema. Essa maior movimentação se refere aos acordes resultantes do movimento das vozes, na verdade; pode-se dizer que a quantidade de mudanças harmônicas é aproximadamente a mesma. Na Tab. 2.3.5.1, apresentamos um esquema detalhado dessas harmonias para comparação, incluindo o compasso anterior para melhor contextualizar sua sucessão.

³³ A única exceção, visível ao comparar os c. 11 e 107, será tratada mais adiante.

c. no	c. na	Tema		Var. IV	
Tema	Var. IV	harmonia	baixo	harmonia	baixo
8	104	C7	c	C7	c
		B	b	B	b
9	105	b		C#79-	c#
		B	d#		
		e#dim C#	e#	F#m	
10	106	F#m46	f#	B79	b
		F#m47	c#		
		B7 B	d#	E	
11	107	E4	e	F#°	a#
		E	b		
		C#m	c#	D#7	
12	108	G#m	d#	G#m	g#
		D#7		D#7	
		G#m	g#	G#m	

Tab. 2.3.5.1 – Comparação harmônica detalhada entre c. 8 a 12 do tema e 104 a 108 da var. IV. As harmonias marcadas em cinza escuro têm função de dominante.

Outra característica interessante que a Tab. 2.3.5.1 evidencia é o deslocamento entre as harmonias: nesta variação, as harmonias aparecem antes do que no tema. Isto é feito de maneira a permitir que a variação passe mais tempo nos acordes de dominante com nona, valorizando seu efeito dissonante dentro da textura, o que é mais um fator contribuindo para a maior tensão desta passagem. No c. 107 isso se torna ainda mais claro, pois isso é combinado ainda a outros fatores. A subdominante Dó# menor, usada no tema (c. 11) por um tempo, é substituída por Fá \sharp diminuto ocupando um compasso inteiro. O Mi agudo, atingido por salto de maneira tão sutil no tema, é acentuado insistentemente ao longo deste compasso, primeiro na última colcheia de cada tempo, depois em todas, até ceder e descer para o Ré#. Isso tudo é combinado a um *crescendo* até o *forte* do compasso seguinte, que eventualmente culminará no *fortissimo* do c. 109.

Ainda sobre os acentos no c. 107, nota-se que há duas indicações: > e *sf*. Para Newman (1991, p. 149, 150), não é possível fazer distinção clara entre os usos destas duas

indicações por Beethoven. Já Rosenblum (1991, p. 87) observa um uso maior de > por Beethoven em contextos de sonoridade *piano*, e que o *sf* seria uma acento mais intenso. É o que se observa nesta passagem de fato: a mudança de > para *sf* no decorrer do *crescendo*.

O c. 109 conduz a música de volta à textura inicial, que gradualmente retorna à placidez do começo. Assim como no início, as relações melódicas entre o tema e a variação são maiores do que aparentam.

2.3.6. Variação V

Nesta variação, o espírito rítmico vigoroso em compasso binário da variação III é combinado à polifonia pouco estrita a quatro vozes da variação IV, em um tempo menos rápido, agora *Allegro, ma non troppo*. Semelhante à III, esta é uma variação dupla que desenvolve e adensa sua textura contrapontística gradativa e irreversivelmente. O início apresenta *stretti* de maneira muito semelhante à variação II (ver c. 41 a 44), mas desta vez em um contexto mais polifônico e carregado de energia rítmica, seu movimento ascendente impulsionado acima e adiante pelos *sforzati* do baixo no segundo tempo. O resultado é uma malha polifônica em fugato, cuja escrita se aproxima muito à de Bach (Fig. 2.3.6.1).



Fig. 2.3.6.1 – Variações Goldberg, BWV 988, var. X, c. 9 a 16.

A melodia usada no *stretto* é derivada do tema, por meio da adição do Dó# e da modificação do ritmo. Esta melodia cumpre um papel importante nesta variação, e para análise será chamada *a-b*. Ela é formada por dois motivos, *a* e *b*, que formam suas duas metades (Fig. 2.3.6.2).

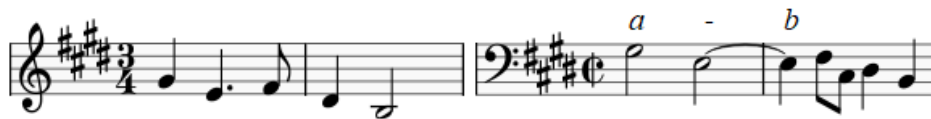


Fig. 2.3.6.2 – Comparação entre o tema (c. 1, 2) e a melodia *a-b*.

Na Fig. 2.3.6.3, mostramos como as várias entradas de *a-b* se sobrepõem formando o *stretto*. O caráter e a textura motivam uma articulação menos ligada, que valoriza as poucas linhas marcadas com ligadura (c. 116, 117, 119, 120) e as notas longas. Essas ligaduras, inclusive, ajudam no senso de direção, cumprindo o papel dos *crescendi* do tema. A melodia do tema é praticamente irreconhecível a partir do c. 118; o que se mantém é o direcionamento para Si maior por meio de Dó, gerando cromatismo.



Fig. 2.3.6.3. – *Stretto* com o motivo *a-b* no início da var. V (c. 113 a 118).

Nos dois primeiros compassos de A' (c. 121, 122), o *stretto* de A é recomeçado brevemente, combinado a uma figura em colcheias *staccato* cujo movimento contínuo permanecerá até o final da variação; esta figura será chamada de *c* (Fig. 2.3.6.4).



Fig. 2.3.6.4 – Introdução do elemento *c*.

No c. 123 o *stretto* é interrompido, dando lugar a uma sequência com *c* na voz superior. Neste compasso, a melodia *a-b* aparece na voz intermediária, e a partir do c. 124 seu motivo *b* passa a fazer parte da sequência, acompanhado por *a* invertido no baixo. A sequência dura até o c. 127, com a omissão de *a* neste compasso (Fig. 2.3.6.5).



Fig. 2.3.6.5 – Sequência nos c. 123 a 127 da var. V.

A harmonia de A' apresenta um desvio interessante em relação ao tema, e está esquematizada na Tab. 2.3.6.1 para comparação. Nos três primeiros compassos da sequência (c. 123 a 125), o movimento harmônico é I-V-I, como no tema. Beethoven se aproveita da movimentação V-I do c. 124 para o 125, continuando-a nos compassos seguintes de maneira a se afastar do campo harmônico de Mi maior com uma progressão por quintas. Esta progressão leva ao acorde de Dó no c. 128, e acontece o mesmo movimento Dó-Si do c. 8 do tema. É interessante notar como este caminho harmônico tão diferente é derivado do V-I presente no tema, já que os c. 123 a 125 se transformam naturalmente na sequência descrita. Fora isso, o uso de sequências se relaciona bem ao contexto geral de referência ao estilo barroco.

c. do Tema	c. da Var. V	Tema			Variação V		
1	121	E	A		E		
2	122	B7			B7		
3	123	E	F#7		E		
4	124	B	F#7	B B7	B7		
5	125	E	A		E7		
6	126	B	B7		Am		
7	127	E	C#m	C6+	D G G7		
8	128	C6+	B		C C6+ B		

Tab. 2.3.6.1 – Comparação harmônica entre tema e var. V na seção A'.

Sem interrupção, a música segue adiante para a seção B (c. 129-136). A melodia *a-b* passa a aparecer sempre modificada, e chamaremos de *a'-b'* sua versão no c. 129; *a'* mantém a direção de *a*, mas com o intervalo invertido (isto é, uma sexta no lugar de uma terça), enquanto *b'* tem os intervalos das colcheias alterados (2.3.6.6). Esta versão se tornará a mais comum na seção B', e por isso foi nomeada separadamente.



Fig. 2.3.6.6 – Comparação entre as melodias *a-b* e *a'-b'*.

Nos c. 130 a 132, observa-se mais uma sequência na progressão harmônica. Todavia, diferente da sequência anterior, esta não se afasta muito do tema em termos harmônicos, como se pode verificar na Tab. 2.3.6.2.

c. do Tema	c. da Var. V	Tema		Variação V		
9	129	b	B	C#7	Bm	
10	130	F#4		B7	C#79-	F#m
11	131	E		C#m	G#7	C#m
12	132	D#46	D#7	G#m	D#7	G#m
13	133	F#m		F#m7	F#m7	
14	134	B79		E	B	E A#dim7
15	135	B46		B7	B7	
16	136	B7/E	(B7)	E	B7	E

Tab. 2.3.6.2 – Comparação harmônica entre tema e var. V na seção B.

Como nas variações II e IV, esta parte permanece mais em harmonias de dominante do que o tema. Fora isso, comparando a Tab. 2.3.6.1 à 2.3.6.2, também se nota o aumento no ritmo harmônico em relação à seção anterior da variação. Outra mudança importante é a maior presença de diálogo entre os diferentes registros do piano, que se nota especialmente no movimento da figura *c*, percorrendo as diversas regiões do instrumento. Todas estas mudanças resultam em maior tensão, em comparação com A'.

Um último estágio no adensamento desta variação ocorre na seção B' (c. 137 a 134). No c. 137, o motivo *b'* tem seu contorno preenchido por colcheias, formando o motivo *b''*. O prolongamento de *b''* forma uma figura agitada que acompanhará a polifonia das vozes superiores (Fig. 2.3.6.7).



Fig. 2.3.6.7 – Relação entre o motivo *b'*, o motivo *b''*, introduzido no c. 137, e o padrão de acompanhamento iniciado no c. 138.

Enquanto isso, *a'-b'* inicia outro *stretto* nas vozes superiores (c. 137 a 140); as entradas do *stretto* contam ainda com mudanças de registro entre *a'* e *b'* formando síncope. (Fig. 2.3.6.8). As aparições de *a'* em acordes, acompanhadas de *b'* com os mesmos *sforzati* do início, dão caráter de clímax e finalização para a segunda metade de B' (c. 141 a 144).



Fig. 2.3.6.8 – C. 137 a 141 da var. V, mostrando *stretto* e continuação.

Excepcionalmente nesta variação, há oito compassos a mais, (c. 145 a 152), que chamaremos de B''. Esta seção é idêntica à anterior, mas desta vez *piano* e com uma terminação ligeiramente diferente. O papel desta repetição extra é preparar a dinâmica e o registro, para uma conexão mais contínua com a var. VI (KINDERMAN, 2009, p. 244) (SCHENKER, 2015, p. 72, 73), conforme mostra a comparação na Fig. 2.3.6.9. Fora isso, não

se pode deixar de notar como a repetição *piano*, da mesma maneira que as sequências mencionadas anteriormente, fortalece a referência ao estilo barroco.

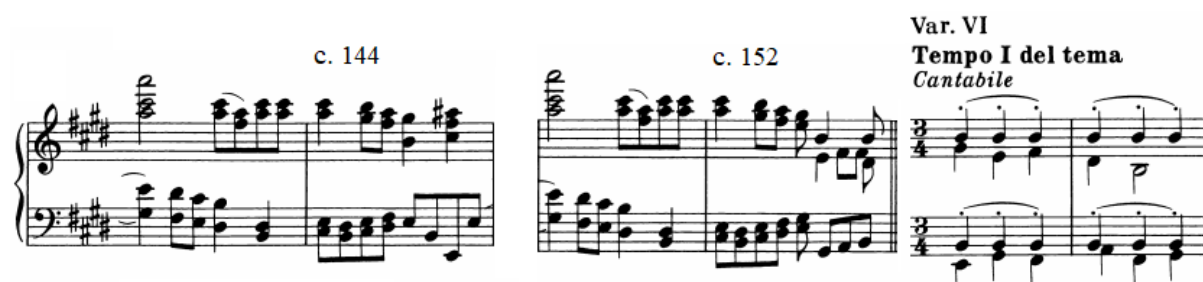


Fig. 2.3.6.9 – Comparação entre os finais das seções B' e B'' na var. V, com o início da var. VI para que se observe a continuidade.

É extraordinária a maneira como esta variação se afasta do tema, especialmente a partir da seção B. O elemento *a-b* é a maior conexão melódica com o tema nas seções A e A', e esta conexão vai sendo enfraquecida no decorrer da variação com as sucessivas transformações de *a-b*. Logo em A' ele é fragmentado, e a partir de B, apenas versões modificadas estão presentes, que a princípio não remetem diretamente ao tema. O mais engenhoso é que Beethoven deixa claro como *a-b* se relaciona às suas modificações, pela maneira como são expostas. Assim, mesmo que as modificações de *a-b* não se assemelhem a nenhuma parte do tema, há coerência melódica.

2.3.7. Variação VI

Na última variação, também dupla, Beethoven leva ao extremo a ideia de desenvolver a variação continuamente. “Não há a alternância de duas ideias nem a repetição variada de uma; ao invés disso, a variação aumenta constantemente seus recursos à medida que segue seu curso, até o final dela não ter nenhuma semelhança com o começo.” (TOVEY, 1931, p.269) [tradução nossa]³⁴ De uma maneira singular, todos os 32 compassos do tema (contando as repetições), se fundem em um único gesto contínuo. Vários autores comentaram este processo, sempre atribuindo a continuidade à intensificação gradativa de vários parâmetros musicais. Schenker (2015, p. 77, 78) lista e comenta detalhadamente três parâmetros que são explorados ao longo da variação.

³⁴ There is neither the alternation of two ideas nor the varied repetition of one; but the variation steadily increases its resources as it pursues its course, until the end of it has no resemblance to the beginning.

O primeiro desses parâmetros é a dinâmica: a variação começa no mesmo *piano* preparado na anterior, e só introduz o *crescendo* no último tempo do c. 160, oitavo compasso da variação³⁵; o *forte*, por sua vez, só surge no c. 169, primeiro compasso de B. O segundo é o acelerando escrito que começa como a nota Si repetida em semínimas, e vai se transformando gradativamente em trinado³⁶, conforme mostra a Fig. 2.3.7.1; o trinado é mantido até o final do c. 187 (excetuando a pequena interrupção no c. 176). Esta figura permanece na nota Si ao longo de toda a variação, mudando para Mi apenas nos c. 167 e 168, funcionando como uma nota pedal na dominante, que só é resolvida no c. 188, quando o tema inicial é retomado.



Fig. 2.3.7.1 – C. 153, 155, 157, 158, 161 e 165, mostrando o processo de diminuição rítmica da nota pedal Si na var. VI.

Aqui vale a pena comentar os c. 157 a 160, que estão em 9/8, pois a passagem de 3/4 para 9/8 pode gerar dúvidas na leitura: deve-se manter a unidade de tempo ou a colcheia nas mudanças de compasso? Tovey (1931, p. 269), Rosen (2002, p. 234) e Schenker (2015, p. 77) comentam isto e defendem a manutenção da unidade de tempo e a execução dos grupos de três colcheias como tercinas, pois isso seria mais coerente com a ideia da aceleração gradual do ritmo. Não foram encontrados autores que defendessem o contrário. Restava ainda saber qual seria o motivo de empregar uma mudança de compasso para escrever tercinas, ainda mais levando em conta que do c. 164 em diante Beethoven escreve tercinas.

A importância dada ao acelerando escrito é tamanha que Rosen (2002, p. 234) chega a afirmar que a voz superior é a mais importante nos primeiros compassos, por carregar a

³⁵ Schenker não menciona o *crescendo* pontual do c. 159, que corresponde ao *crescendo* do c. 7 do tema.

³⁶ Vale ressaltar que este trinado cumpre função textural na passagem, diferente do uso ornamental tão típico no Classicismo.

própria essência da variação; para ele, cantar o contralto seria um erro. Isso, no entanto, parece exagerado: esta voz já é escrita de maneira a ser notada sem muito esforço, justamente por sua posição de destaque.

O terceiro fator são as figuras empregadas na melodia, que começa predominantemente com uma nota por tempo, passando a duas no c. 161, três no 164 e oito no 169. A partir do c. 177, a melodia é formada pelas colcheias em contratempo no registro agudo, mas outra voz mantém as fusas, conservando a tensão rítmica (Fig. 2.3.7.2).

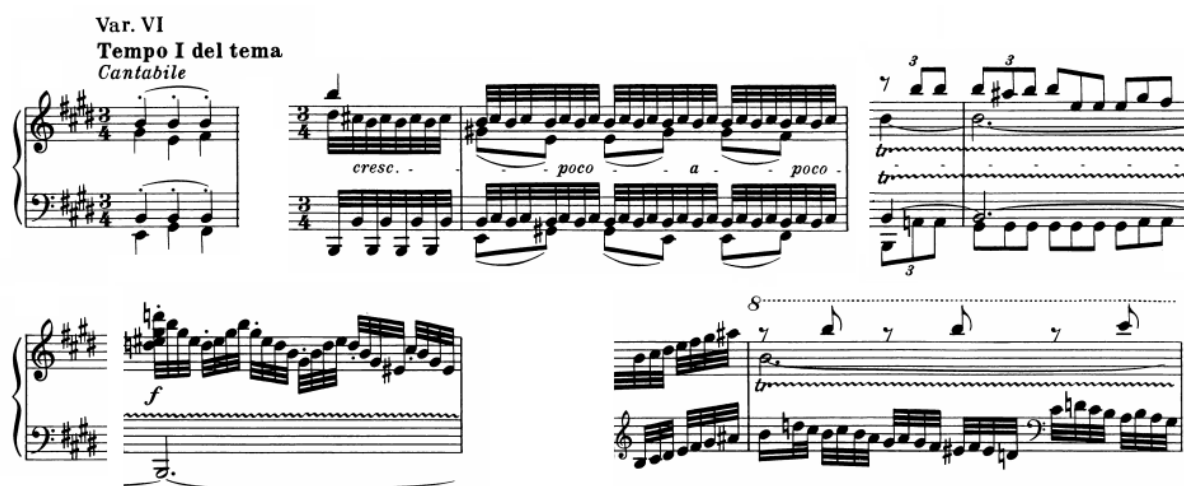


Fig. 2.3.7.2 - C. 153, 161, 165, 169 e 177, mostrando o processo de diminuição rítmica na melodia da var. VI.

Schenker não menciona a expansão de registro, que para nós é tão fundamental quanto os outros fatores; afinal, a separação dos registros e exploração dos extremos é marcante na linguagem tardia de Beethoven. Como descreve Drake (2000, p. 281), “[...] na Op. 109, o espaço de quase duas oitavas entre as mãos no início da variação VI do terceiro movimento produz o efeito de calma transcendente na consciência.” [tradução nossa]³⁷ No c. 174, esta diferença chega a quatro oitavas, após o processo de expansão.

A descrição de Drake de calma transcendente mostra, no entanto, algo possivelmente mais importante do que o procedimento formal de unificação de vários compassos em um único gesto: o efeito dramático exercido pelo processo de intensificação constante que quebra esta calma. Kinderman (2009, p. 244) resume da seguinte maneira: “[...] através de um rigoroso processo de aceleração rítmica e expansão de registros, o tema lento e *cantabile* praticamente explode, produzindo, através de uma espécie de ruptura radioativa, uma textura

³⁷ [...] in Op. 109, the space of almost two octaves between the hands at the beginning of Variation VI of the third movement produces the effect of transcendent calm within one’s consciousness.

fantasticamente elaborada de sons cintilantes e vibrantes.” [tradução nossa]³⁸ Rosen (2002, p. 234) também comenta a tensão tremenda do final da variação, afirmando que seria uma grande influência para Liszt.

Newman (1991, p. 205, 206), Rosenblum (1991, p. 241) e Schenker (2015, p. 79) abordam o trinado que começa no c. 164, afirmando que ele deve ser iniciado pelo Si (e não pelo Dó#), para manter o padrão começado no c. 158, que não deixa de ser um trinado. A execução de trinados e melodia em uma mesma mão, como exigido nos c. 164 a 168 e 177 a 187, apresenta um desafio técnico à parte. Na Fig. 2.3.7.3, apresentamos duas resoluções para os dois primeiros compassos em que esta textura aparece (c. 164 e 165). Não são as únicas possibilidades, mas foram escolhidas para representar duas possíveis abordagens: manter ou não o trinado ao tocar as notas da melodia. A primeira é mais difícil, pois as notas duplas requerem maior coordenação e abertura. Sua maior vantagem é seu som mais cheio e contínuo. A segunda é própria para andamentos mais rápidos: por ser mais simples, permite maior velocidade; por ser descontínua, exige maior velocidade para criar a ilusão de continuidade.



Fig. 2.3.7.3 – Duas abordagens para a realização de trinado e melodia em uma mesma mão, exemplificadas com os c. 165 e 166.

Na seção B (c. 169 a 176), Schenker (2015, p. 78) chama atenção para a ausência de polarização em Sol# menor no c. 172, presente em todas as outras variações. De maneira geral, o que se nota na seção B é uma linguagem harmônica estruturalmente mais direta,

³⁸ [...] through a rigorous process of rhythmic acceleration and registral expansion, the slow cantabile theme virtually explodes from within, yielding, through a kind of radioactive break-up, a fantastically elaborated texture of shimmering, vibrating sounds.

embora ricamente ornamentada por acordes diminutos de passagem, além das notas auxiliares. Como se verifica na Tab. 2.3.7.1, a partir do c. 171 só são usadas três funções harmônicas; os acordes C#m, G#m, F#m e D#7 estão ausentes.

c. do Tema	c. da Var. VI	Tema		Variação VI		
9	169	b	B	C#7	E#º	C#7
10	170	F#4		B7	F#m p.	B7
11	171	E		C#m	E	A
12	172	D#46	D#7	G#m	A	E bord E
13	173	F#m		F#m7	B7	
14	174	B79		E	B7 ap. p.	E
15	175	B46		B7	E p.	B7 bord.
16	176	B7/E	(B7)	E	B7	E

Tab. 2.3.7.1 – Comparação harmônica entre tema e var. VI na seção B. Os termos p., ap. e bord. se referem exclusivamente a acordes diminutos com função de passagem, apojatura e bordadura, respectivamente.

Schenker também (2015, p. 78) dá importância à ornamentação da melodia do tema nos c. 173 a 176, segunda metade de B (Fig. 2.3.7.4). A expansão dos seus gestos também é notável, valorizando ao máximo o movimento melódico presente no tema, ao ponto em que uma terça se torna mais do que duas oitavas. Todos os elementos nesta passagem contribuem na criação da tensão descrita anteriormente, que ainda se desenvolve mais ainda em B’.



Fig. 2.3.7.4 – Comparação entre redução da melodia dos c. 173 a 176 da var. VI e os c. 13 a 16 do tema.

Após o ápice, a música retorna paulatinamente ao registro inicial: no c. 183 a mão esquerda realiza a sua descida, e no compasso seguinte a direita segue seu exemplo, acompanhada de *diminuendo* nos c. 185 a 187. Esses três compassos, de maneira semelhante à que ocorre na seção B’’ da variação anterior, são um prolongamento escrito com o propósito

de preparar o retorno do tema. Na verdade, todo o arpejo de Ré# diminuto desta melodia, começando no c. 184, pode ser interpretado como correspondendo ao último Lá da melodia do tema (c. 16), que é resolvido no Sol#, que inicia a retomada do tema. Tovey (1931, p. 270) e Schenker (2015, p. 80) se baseiam nesta relação para explicar a interrupção deste arpejo descendente no Lá do primeiro tempo do c. 187, quebrando o padrão estabelecido nos c. 184 a 186. Em algumas edições este padrão é completado, como mostra a Fig. 2.3.7.5, o que Schenker critica duramente: “Esta interpretação completamente incorreta foi infelizmente aceita por Bülow e (hesitantemente) por Klindworth e Reinecke. Agora é finalmente refutada, por Beethoven.” [tradução nossa]³⁹



Fig. 2.3.7.5 – Comparação, nos c. 186 e 187, entre a edição Henle e a edição de Hans von Bülow.

Os c. 184 a 187 ainda apresentam a indicação de um pedal único; Rosen (2002, p. 234) afirma que o pedal, portanto, deve permanecer acionado até a volta do tema no c. 188. Já Newman (1991, p. 249) encara isso de maneira menos literal ao falar da execução desta passagem em pianos modernos: para ele, a maior potência e ressonância pode exigir que o executante realize mais trocas, eventualmente segurando algumas notas com os dedos. De qualquer maneira, ele próprio admite que o efeito desejado, especialmente no registro grave é muito mais um ruído: “[...] é preciso reconhecer que, ou Beethoven estava otimista demais quando continuou repetindo cinco notas no intervalo de uma sétima por quatro compassos em uma aplicação de pedal, ou (muito possivelmente) que ele realmente desejava o burburinho silencioso resultante.” [tradução nossa]⁴⁰ Rosenblum (1991, p. 122) ainda comenta um efeito

³⁹ This completely incorrect interpretation has unfortunately been accepted by Bülow and (hesitantly) by Klindworth and Reinecke. Now it is finally refuted, by Beethoven.

⁴⁰ “[...] one must recognize that Beethoven was either too optimistic when he kept repeating five tones within the range of a 7th for four measures during one pedal application, or (quite possibly) that he really wanted the low quiet rumble that results.

interessante causado pelo acionamento do pedal em passagens como esta: a ressonância nas outras cordas preenche o vazio entre as mãos muito afastadas, alterando o timbre.

Os c. 188 a 203 apresentam o tema novamente, escrito sem as repetições, encerrando o movimento de maneira similar ao *da Capo* nas Variações Goldberg: um retorno ao início, mas que “agora parece transfigurado pela experiência que passamos ao revisitá-lo.” (KINDERMAN, 2009, p. 245) [tradução nossa]⁴¹ Além da diferença contextual, que já é suficiente para influenciar a maneira de interpretar, há outras.

Rosen (2002, p. 234) aponta a ausência de *mezza voce*, que dá lugar ao *cantabile*, e a presença do dobramento do baixo em oitavas nos c. 5 a 8 (ou seja, 192 a 195)⁴², desta forma argumentando que esta última aparição seria mais presente do que a primeira. No entanto, o oposto também pode ser defendido: *cantabile*, aliás: *molto cantabile*, também está presente no começo do movimento, logo na indicação de andamento. O *mezza voce* está de fato ausente no c. 188, mas devemos levar em conta a indicação *pianissimo* do compasso anterior, que possivelmente cumpre o papel do *mezza voce*. Mesmo a presença das oitavas pode ser equilibrada pela ausência de *crescendo* no c. 191 e pela ausência de arpejo ornamentando o c. 192; mesmo sem estes fatores, poder-se-ia dizer que as oitavas cumprem o papel de tornar o som mais escuro, ou que elas exigem um toque mais leve para que a textura permaneça equilibrada.

A indicação de pedal no último acorde da música também levanta dúvidas. Para Newman (1991, p. 244), isso significa ele deve ser mantido até que o som, devido ao decaimento, desapareça sozinho. Já Rosen (2002, p. 234), por outro lado, defende que a parcimoniosa indicação *ritardando* no último compasso sugere que o último acorde pode ser sustentado por algum tempo, mas não muito. Para nós, manter o pedal acionado até o som decair completamente é um exagero, mas cortá-lo com muita definição soa abrupto; optamos por cortar o som de maneira suave, liberando o pedal aos poucos, mas sem demorar muito mais do que o tempo escrito na partitura.

Em casos como este, a concepção do intérprete tem peso ainda maior sobre a escolha interpretativa. Seria esta última passagem um reencontro caloroso com o tema, ou uma pálida lembrança? Uma reafirmação assertiva, ou um último desejo? Para nós, o tema assume nova resignação, contenção e seriedade; em contraste com o início, inocente quanto ao que viria, o

⁴¹ [...] now seems transfigured by the experience we have undergone in reapproaching it.

⁴² Curioso, porque o dobramento começa na última colcheia do c. 191, e no 195 não há mais oitavas.

final já presenciou o ápice e sua dissolução. Brendel (1995, p. 68) o descreve como a retirada para um mundo interior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da comparação entre os resultados analíticos das variações, é possível observar tendências gerais a respeito deste movimento.

A melodia frequentemente é simplificada antes de ser variada; pode-se dizer, assim, que ela é reelaborada. O caso extremo é o presente na variação V: a melodia do tema se torna o motivo gerador da textura polifônica, e este motivo passa a ser o único vínculo melódico forte com o tema. Outro exemplo de reelaboração é a manutenção de gestos melódicos estruturais, tratando o restante com maior liberdade; é o caso da variação IV, que mantém os saltos em direção à nota Mi na seção A, tratando o restante da melodia de maneira mais livre.

Harmonicamente, nota-se um procedimento parecido: as variações seguem em linhas gerais a harmonia do tema, mas não todo seu detalhamento. Os casos mais interessantes são os de substituição, como nas sequências da variação V, ou deslocamento, como na variação II. Frequentemente, no entanto, a harmonia foi apenas simplificada, como exemplifica o quarto compasso da seção A: nas variações I (c. 20), II (c. 44), IV (c. 100) e var. V (c. 116, 124), o Lá \sharp está ausente e não há polarização para o Si.

Levando esta ideia ainda mais longe, Beethoven substitui um tipo de complexidade por outro em suas reelaborações: na variação I, por exemplo, há menos acordes de passagem; mesmo assim, a harmonia soa bastante rica graças à presença de muitas notas auxiliares na melodia.

Um aspecto que permanece relativamente constante em cada variação é o direcionamento geral do fraseado: as seções B costumam apresentar mais tensão do que as A e conter o ponto culminante da variação. No caso das variações III, IV, V e VI, o adensamento se dá com bastante clareza; já o tema e a variação I não apresentam um crescendo muito explícito, mas têm pontos culminantes mais manifestos. A variação II é um caso interessante em que o adensamento se dá de A para A' e B para B', mas não de A' para B. Este direcionamento para o final inclusive se relaciona à tendência estética de exploração da assimetria para gerar maior dramaticidade, discutida na seção 1.2.

Muito se falou sobre a questão do acelerando e da intensificação na última variação. Kinderman (2009, p. 245) faz uma observação interessante, relacionando isto à organização das variações como um todo:

Em certo sentido, então, as variações concluindo a Op. 109 incorporam dois ciclos de transformação: as cinco primeiras variações reformulam o tema e desenvolvem sua estrutura e caráter em uma variedade de contextos expressivos, enquanto a sexta inicia uma nova série de mudanças comprimidas em um único processo contínuo, guiada pelo desenrolar lógico do desenvolvimento rítmico. [tradução nossa]⁴³

Com esta afirmação, Kinderman propõe uma lógica de organização das variações ao separá-las em duas partes; entretanto, não dá pistas quanto à organização da primeira parte, isto é, das cinco primeiras variações. De fato, a sua enorme heterogeneidade dificulta a verificação de tendências contínuas que abarquem as cinco simultaneamente.

No entanto, pode-se notar um movimento de intensificação que percorre as cinco primeiras variações. Do tema à variação III, a aceleração é clara. Desta variação para a seguinte (var. IV), a intensificação se dá pelo aumento na quantidade de vozes dentro da textura polifônica. No início, o caráter é mais calmo do que na variação III, mas a seção B é carregada de tensão, com acordes de nona menor e acentos insistentes. A variação V apresenta polifonia a quatro vozes, como a IV, mas sua dinâmica sempre *forte* e o andamento mais rápido resultam em um som mais denso.

O resultado geral nas primeiras cinco variações é um adensamento certamente menos rigoroso e explícito do que o da variação VI, mas ainda assim presente. Tal interpretação é coerente com as observações analíticas e com a tendência de Beethoven, em suas obras tardias, de trabalhar com a crescente intensificação ao longo de movimentos ou obras inteiras. Fora isso, essa interpretação reforça o papel da última variação de síntese do movimento das variações anteriores.

A comparação do tema com as variações mostrou relações pouco evidentes, algumas das quais ausentes na bibliografia consultada, como a similaridade melódica entre tema e var. I na seção A, além dos paralelos entre as dinâmicas do tema e da var. II. Também cabe mencionar a identificação da origem do motivo *b''* em *b'* na var. V. Ao observar quais elementos do tema permaneciam de maneira recorrente e quais não, foi possível inferir o que é estrutural no próprio tema, como seu movimento harmônico geral e seu fraseado.

Esta análise também explorou a lógica do ordenamento das variações em constante adensamento, que é parcialmente afirmada por alguns dos autores consultados. Esta lógica,

⁴³ In a sense, then, the variations concluding op. 109 embody two cycles of transformation: the first five variations recast the theme and develop its structure and character in a variety of expressive contexts, while the sixth initiates a new series of changes compressed into a single continuous process that is guided by the logical unfolding of rhythmic development.

além de ser coerente com os resultados da análise, se insere bem no contexto estético descrito no primeiro capítulo.

O estudo mais cuidadoso da partitura, da análise e do contexto estético também trouxe novas propostas para a interpretação. O novo tempo escolhido para o tema é mais fluente do que o executado anteriormente, embora não muito. A maior diferença está em sua relação com a var. II, antes mais rápida: ao seguir o tempo do tema, o caráter de cada textura se tornou mais fácil de exprimir, especialmente os trinados do *teneramente*, que não devem soar agitados. Na var. VI, o novo tempo, apesar da diferença não muito grande, foi suficiente para fazer as passagens em fusas soarem mais arrebatadoras, contribuindo para o clímax.

Algumas propostas foram rejeitadas, como a sugestão de um tempo moderado para a var. III por Schenker, ou a sugestão de Newman de manter o pedal acionado no último acorde, sem interferir no decaimento das ressonâncias. De qualquer maneira, considerar novas propostas e procurar compreendê-las levou a uma execução mais fundamentada e segura da *Sonata Op. 109*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

BRENDEL, Alfred. *Music Sounded Out: Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts*. Londres: Robson Books, 1995.

CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. 3. ed. Oxford: Oxford U. Press, 2011.

DRAKE, Kenneth. *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

GREEN, Douglass M.. *Form in Tonal Music: an Introduction to Analysis*. [s.l.]: Thomson Learning, 1993.

KINDERMAN, William. *Beethoven's Diabelli Variations*. Nova York: Oxford University Press, 1989.

_____. *Beethoven*. 2.ed. Nova York: Oxford University Press, 2009.

NEWMAN, William S.. *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1991.

ROSEN, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Haven: Yale University Press, 2002.

ROSENBLUM, Sandra P.. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

SCHENKER, Heinrich. *Piano Sonata in E Major, Op. 109*. Tradução: John Rothgeb. Nova York: Oxford University Press, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. *Exercícios preliminares em contraponto*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. *Harmonia*. Tradução: Marden Maluf. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

TOVEY, Donald Francis. *Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. Londres: The Associated Board of The R.A.M. and The R.C.M., 1931.

Partituras

BACH, Johann Sebastian. WOLFF, Christoph (Ed.). *Aria mit verschiedenen Veränderungen, BWV 988*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1977. 1 partitura. Disponível em: <[http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/4f/IMSLP369673-PMLP02982-Bach_-_Goldberg_Variations_\(Baerenreiter\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/4f/IMSLP369673-PMLP02982-Bach_-_Goldberg_Variations_(Baerenreiter).pdf)>. Acesso em: 22 nov. 2019.

BEETHOVEN, Ludwig van. WALLNER, Bertha Antonia (Ed.). *Klaviersonaten, Band II*. Munique: Henle Verlag, 1976. 1 partitura. Disponível em: <http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/dd/IMSLP534072-PMLP01487-Beethoven_Piano-Sonatas_Henle-vol2_no30_pp273-290.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2019.

_____. BÜLOW, Hans von (Ed.). *Sonate für das Pianoforte von L. van Beethoven. Op. 109*. Nova York: Edward Schuberth & Co., 1891. 1 partitura. Disponível em: <<http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP02021-Beethoven-op.109-cotta.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2019.

Websites

FALLOWS, David. *Cantabile*. In: [s.n.]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [s.l.: s.n.], 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04746>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

HUDSON Richard; LITTLE, Meredith Ellis. *Sarabande*. In: [s.n.]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [s.l.: s.n.], 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

JOHNSON, Douglas; BURHNAM, Scott G.. *Works*. In: [s.n.]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [s.l.: s.n.], 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

KERMAN, Joseph; TYSON, Alan; BURNHAM, Scott G.. *1813-21*. In: [s.n.]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [s.l.: s.n.], 2001a. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

_____. *The 'three periods'*. In: [s.n.]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [s.l.: s.n.], 2001b. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

_____. *Late-period style*. In: [s.n.]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [s.l.: s.n.], 2001c. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

_____. *Late-period works*. In: [s.n.]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [s.l.: s.n.], 2001d. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

SISMAN, Elaine. *Variations*. In: [s.n.]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [s.l.: s.n.], 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050>>. Acesso em: 19 nov. 2019.