

Permanência e transformação no terceiro movimento da *Sonata Op. 109* de Beethoven¹

Eduardo Monteiro

Universidade de São Paulo, São Paulo - SP

Pedro Brack Aguilar

Sam Houston State University, Huntsville (TX) - USA

Resumo: O objetivo deste trabalho é, primeiramente, apontar relações entre tema e variações no último movimento da *Sonata Op. 109* de Beethoven. Essas conexões, muitas vezes, não são evidentes e operam em um nível mais profundo do que o da melodia ou da harmonia. Também são apresentadas considerações sobre a interpretação pianística desta obra, sendo alguns desses apontamentos diretamente relacionados ao processo de análise. O trabalho se inicia contextualizando a sonata dentro da estética da fase tardia do compositor, o que foi importante para embasar algumas das conclusões obtidas. Em seguida, as variações foram estudadas individualmente, revelando relações locais e entre cada variação e o tema. Ao final, os resultados serviram de base para estabelecer conexões entre as variações e seu papel dentro do movimento como um todo.

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

Permanence and transformation in the third movement of Sonata Op. 109 by Beethoven

Abstract: *This paper primarily aims to identify the relationships between the theme and variations in the last movement of Sonata Op. 109 by Beethoven. These connections are oftentimes not evident, operating at a deeper level than that of melody or harmony. Considerations on piano performance are also addressed, some directly related to the analysis process. This paper begins by contextualizing the sonata within the composer's late period aesthetics, which was important to support some of the conclusions drawn from the analysis. Next, we analyzed the variations individually, revealing both local connections and between each variation and the theme. Finally, the results were used to establish the connections between the variations and their role in the movement as a whole.*

Keywords: Beethoven. Piano. Sonata Op. 109. Variations. Performance.

¹ Este artigo tem como base um trabalho de conclusão de curso orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro e apresentado por Pedro Brack Aguilar na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2019, tendo sido aqui reestruturado, ampliado e aprofundado.

O tema e as variações que concluem a *Sonata Op. 109* são um exemplo típico de como Beethoven utilizou essa forma em sua fase tardia de composição. De acordo com Kerman, Tyson e Burnham (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 Op. 61* (2º mov.), a *5ª Sinfonia Op. 67* (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 Op. 125* (3º mov.). Entretanto, obras como a *Sonata Op. 109* e as *Variações Diabelli* reinterpretam o gênero, no sentido de que características cada vez mais fundamentais e menos evidentes conectam as variações ao tema. Como bem descreveu Rosen (1998: 437), as variações tardias, ao invés de decorarem o tema, desnudam sua essência. Como veremos, no terceiro movimento da *Sonata Op. 109*, a harmonia e, especialmente, a melodia chegam a ser alteradas e reinterpretadas a tal ponto, que apenas o sentido geral da frase permanece. Mazzola, Park e Thalmann (2011: 306) afirmam que, neste caso, as variações seriam vários pontos de vista do tema: como se as diferentes realizações técnicas dos mesmos fenômenos musicais fossem pontos de vista diversos de uma mesma questão, uma metáfora interessante como ponto de partida para a compreensão das variações.

Rosen (2002: 233) observa que Beethoven utilizou variações como *finale* em obras como a *3ª Sinfonia* e no *Quarteto Op. 74*, mas a *Sonata Op. 109* é o primeiro caso em uma sonata para piano. Nas palavras de Kinderman (2009: 253, tradução nossa): “Anteriormente, as variações eram mais frequentemente usadas nos movimentos internos do ciclo de sonata; mas aqui [*Op. 111*], assim como na *Op. 109*, elas assumem tal peso e finalidade que tornam supérfluos quaisquer outros movimentos”².

O mesmo autor já havia mencionado, em obra anterior (KINDERMAN, 1989: 65), que Beethoven passou a fazer do último movimento o mais denso em suas obras tardias, contrariando a prática até então corrente, tanto em peças suas quanto nas de outros compositores, de dar mais peso ao primeiro. Vale ressaltar ainda que, para este musicólogo, isso não representa uma mera mudança de procedimento técnico, mas um afastamento do paradigma clássico de equilíbrio e simetria. Gordon (2017: 65) observa como esta mudança de ênfase já pode ser observada no *Op. 27*, mas também afirma que é mais bem definida nas últimas sonatas, a partir da *Op. 101*. Stanley (2008: 120) defende ainda que, nas três últimas sonatas, o *finale* se torna o centro de gravidade do todo. Brendel, ao analisar a *Sonata Op. 101*, aponta esta mudança:

Op. 101 marca uma mudança fundamental nas sonatas de Beethoven. Anteriormente, a soma dos movimentos resultava em um equilíbrio perfeito. Agora, os aspectos dinâmico e de desenvolvimento de sua composição tomam 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 (BRENDL, 1995: 64, tradução nossa)³.

² Original: “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” (KINDERMAN, 2009: 253).

³ Original: “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 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*” (BRENDL, 1995: 64).

O terceiro movimento da *Sonata Op. 109*, além de culminação, também pode ser encarado como resposta aos movimentos precedentes. Para Brendel, os dois primeiros têm naturezas diametralmente opostas, enquanto o terceiro seria sua síntese, unindo “a essência do primeiro às ambições do segundo” (BRENDL, 1995: 68, tradução nossa)⁴. O que se entende aqui destas palavras é que os elementos de contradição apresentados anteriormente não são descartados, mas, sim, utilizados em um todo variado, porém coerente. O terceiro movimento, de fato, oferece essa riqueza de caracteres: cada uma de suas seis variações é verdadeiramente singular, ao mesmo tempo em que está conectada às outras, tanto por relações estruturais quanto por seu lugar dentro do conjunto de variações.

A interpretação de Brendel também é defendida por Drake (2000: 295), que corrobora a ideia de este movimento ser uma resposta filosófica aos precedentes, unindo seus elementos e restabelecendo o equilíbrio após a incerteza e turbulência do segundo. O autor vai além nesta comparação, apontando referências específicas aos anteriores: o movimento de alternância presente na variação II, por exemplo, seria uma alusão ao primeiro movimento (Fig. 19); o contraste súbito gerado pelo início da variação III, *forte* e em movimento contrário, é comparado ao início do *Prestissimo* (Fig. 30). Outra observação feita por Drake (2000: 295) e também por Kinderman (2009: 243) fala sobre as linhas do baixo: os dois primeiros movimentos começam com um desenho descendente do baixo, em oposição ao terceiro, ascendente (Fig. 1). Kinderman ainda relaciona o movimento de terça ascendente que inicia os dois movimentos anteriores ao de terça descendente na primeira frase do terceiro⁵ (Fig. 1).

The figure displays three musical excerpts from the first three movements of Beethoven's Sonata Op. 109. Each excerpt is marked with a '3a' above it, indicating a third measure. The first movement, 'Vivace, ma non troppo', is in 2/4 time and marked 'p dolce'. The second movement, 'Prestissimo', is in 6/8 time and marked 'ff' and 'ben marcato'. The third movement, 'Gesangvoll, mit innigster Empfindung', is in 3/4 time and marked 'Andante molto cantabile ed espressivo' and 'mezza voce'. Arrows below each excerpt indicate the direction of the bass line movement: descending for the first two movements and ascending for the third.

Fig. 1: Inícios de cada um dos três movimentos da *Sonata Op. 109*, com destaque para os saltos de terça que iniciam cada um e a direção do movimento do baixo (BEETHOVEN, 1976: 273, 276 e 281)⁶.

⁴ Original: “[The final movement combines] the essence of the first with the aspirations of the second [...]” (BRENDL, 1995: 68).

⁵ Nesta comparação, Kinderman considera apenas as notas estruturais presentes no início de cada tempo ou compasso.

⁶ Os exemplos da *Sonata Op. 109* foram, em sua maioria, retirados da edição Henle (BEETHOVEN, 1976), com algumas adaptações na diagramação, conforme se mostrou necessário. Exemplos, esquemas e tabelas de nossa autoria foram criados a partir do texto da edição supracitada, utilizando o programa MuseScore no caso de exemplos com partitura.

Tais relações, independentemente de serem premeditadas ou meramente coincidências, simbolizam o fato de o terceiro movimento contrabalançar os outros dois, dando resolução, por síntese ou oposição, a muitos dos elementos anteriormente apresentados. O agrupamento dos dois primeiros movimentos tendo o terceiro como resposta também se justifica pela maneira como são conectados: o *Prestissimo* é iniciado rompendo a placidez do primeiro movimento, sem pausa, conectado pelo pedal. Já sua conclusão apresenta uma cadência muito enfática seguida de pausas, separando-o do seguinte (Fig. 2). Fora isso, as dimensões também justificam este agrupamento: o terceiro equivale à soma dos outros dois, sendo até um pouco mais longo.



Fig. 2: Conexões entre os movimentos: na linha superior, final do 1º movimento (c. 97 a 99)⁷ e início do 2º (c. 1 a 4); na inferior, final do 2º (c. 175 a 177) e início do 3º (c. 1 a 3) (BEETHOVEN, 1976: 276 e 280-281).

Vale observar que a partitura da editora Henle (BEETHOVEN, 1976: 276 e 280-281) apresenta uma barra dupla final (com a segunda linha mais espessa) separando o segundo movimento do terceiro, diferente da barra dupla intermediária (ambas as linhas com a mesma espessura, mais fina) entre os dois primeiros (Fig. 2), o que, num primeiro momento, parece ser mais um fator que aponta para o agrupamento dos dois primeiros, separando-os do terceiro. Deve-se ressaltar, no entanto, que esta maneira de grafar essas barras duplas não corresponde à escrita original de Beethoven. Como observa Cooper (2007: 459), a notação das barras é um aspecto que, mesmo em edições mais rigorosamente comprometidas com o texto original, acaba seguindo convenções modernas. A respeito da *Sonata Op. 109*, Cooper (2007: 469) afirma que, no manuscrito original, as barras duplas nos finais do primeiro e do segundo movimentos são do mesmo tipo, semelhante à barra dupla intermediária moderna. Isso pode ser observado na Fig. 3, que mostra os finais destes dois movimentos no

Além disso, também utilizamos, em alguns casos, o manuscrito autógrafa de 1820, disponibilizado pela Library of Congress (BEETHOVEN, 1820).

⁷ A abreviação "c." será utilizada para substituir as palavras compasso e compassos.

manuscrito autógrafo (BEETHOVEN, 1820: 10 e 20). Mesmo assim, conforme mencionado mais acima, outros aspectos sugerem uma conexão maior entre os dois primeiros movimentos, em contraposição ao terceiro.

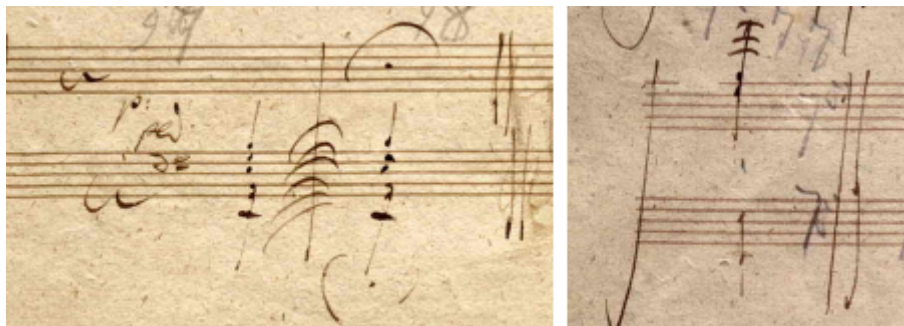


Fig. 3: Finais dos dois primeiros movimentos, mostrando as barras duplas que os encerram de acordo com o manuscrito autógrafo (BEETHOVEN, 1820: 10 e 20). À direita, os dois últimos compassos do 1º movimento; à esquerda, o último compasso do 2º.

Drake (2000: 294-295) descreve o terceiro movimento da *Sonata Op. 109* como um mosaico de peças características. Um mosaico, no entanto, é concebido com uma figura maior em mente, o que levanta questões: quais relações podem ser encontradas entre as variações e qual é o sentido de sua organização? Segundo Cooper (2017: 184, tradução nossa), os esboços deste movimento, apesar de bastante diferentes da versão final, mostram que “[...] Beethoven estava preocupado em criar uma forma geral para o conjunto, e essa intenção foi mantida do início ao fim, não importando a diversidade dos elementos individuais nas variações esboçadas”⁸. Imediatamente a seguir, afirma que as variações evidenciam uma concepção estrutural em todas as versões, pois não se assemelham a peças soltas ou improvisadas, mas não aprofunda sua justificativa.

Tema

O terceiro movimento da *Sonata Op. 109* começa com a indicação de andamento *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*, seguida de *Andante molto cantabile ed espressivo*. Em português, *innig* pode ser traduzido como “íntimo”, e o termo em alemão está no superlativo; a tradução completa seria, portanto, algo como “*Cantabile*, com o mais íntimo sentimento”. É interessante reparar que a instrução em italiano, embora tenha um sentido parecido, não é exatamente uma tradução da primeira, em alemão – os significados se reforçam e se complementam. A primeira não diz nada a respeito de andamento, ao contrário da segunda, que diz *Andante*. Esta última contém ainda o termo *espressivo*, que, no entanto, é menos intenso do que a expressão “*mit innigster Empfindung*”⁹. Essas indicações deixam clara a importância do caráter e da expressividade para

⁸ Original: “[...] Beethoven was concerned with creating an overall shape to the set, and this intention was retained throughout, no matter how diverse the individual elements in the variations sketched” (COOPER, 2017: 184).

⁹ É possível que, na expressão *molto cantabile ed espressivo*, o termo *molto* se refira também ao *espressivo*, mas, mesmo assim, “muito expressivo” ainda não é uma indicação tão intensa quanto *mit innigster Empfindung*.

Beethoven – nas palavras de Kinderman, “ressalta o lirismo sublime que caracteriza o todo [deste movimento]” (KINDERMAN, 2009: 243, tradução nossa)¹⁰.

A compreensão dessas instruções de Beethoven e a consequente opção por uma pulsação que corresponda às suas intenções são essenciais, pois, como observa Rosenblum (1991: 305), a escolha dos andamentos é um aspecto fundamental da interpretação, na medida em que interfere em praticamente todos os outros: dinâmicas, toque, articulação, pedalização, realização dos ornamentos, entre tantos, dependem dessa decisão.

Inicialmente, deve-se mencionar que *Andante* é um andamento equidistante entre o que se entende por *Allegro* (rápido) e *Adagio* (lento) (ROSENBLUM, 1991: 312), sendo, portanto, um andamento que indica fluência, frequentemente comparado ao tempo natural do ato de caminhar. *Cantabile*, equivalente a *Gesangvoll*, ou seja, cantável, é um termo bastante usado por Beethoven e informa que a passagem deve ser tocada como em estilo vocal (FALLOWS, 2001). Esta indicação, usada para qualificar o termo *Andante*, pressupõe moderação, de maneira que um *Andante molto cantabile* tende a ser mais lento que um *Andante*. O mesmo pode ser dito em relação ao *espressivo*. Dessa forma, *Andante molto cantabile ed espressivo* possui dois qualificativos que levam a atenuar sua velocidade.

Kinderman (2009: 243) e Cooper (2017: 183) comparam o ritmo do tema ao de uma sarabanda. A comparação é plausível: o compasso é ternário e nota-se o característico apoio rítmico no segundo tempo, causado pela presença das semínimas pontuadas em metade dos compassos¹¹. No entanto, Brendel desafia esta comparação. Em suas palavras: “De fato, a influência de Händel se revela imediatamente no tema das variações, semelhante a uma sarabanda – se desconsiderarmos as indicações dinâmicas extremamente sensíveis de Beethoven” (BRENDL, 1995: 68, tradução nossa)¹². Brendel não justifica seu posicionamento explicitamente, mas, ao que parece, se opõe à execução demasiadamente pronunciada do apoio rítmico no segundo tempo, defendendo que as indicações dinâmicas sugerem maior continuidade. De qualquer maneira, a crítica de Brendel não invalida a comparação com a sarabanda em termos de caráter e tempo. Assim, a expressividade séria e solene da dança pode ser muito bem aplicada ao tema e seria mais um fator que apontaria na direção de um *Andante* mais cômodo.

Para Rosenblum (1991: 329), é importante que um pianista, ao estudar alguma sonata de Beethoven, leve em consideração as indicações de metrônomo fornecidas por Carl Czerny e Ignaz Moscheles para as sonatas e, com este propósito, publicou uma tabela com os seis conjuntos de metronomizações realizados por esses autores para todas elas (ROSENBLUM, 1991: 355-361). Os andamentos para a *Op. 109* estão dispostos a seguir na Tab. 1. Como podemos observar, para o tema, estes variam de 63 a 72 para a semínima, o que não é tão lento, como seria de se esperar com base no que foi discutido anteriormente. Isso pode ser compreendido pela textura relativamente esparsa, pouca ornamentação e ritmo harmônico predominantemente lento, que permitem um andamento mais fluente, sem que a música soe mais agitada ou saia do âmbito do que se espera de um *Andante molto cantabile ed espressivo*.

¹⁰ Original: “[Beethoven’s indication *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*] underscores the sublime lyricism that characterizes the whole [...]” (KINDERMAN, 2009: 243).

¹¹ C. 1, 3, 5, 7, 9, 10, 11 e 13.

¹² Original: “Indeed, Handel’s influence reveals itself at once in the sarabande-like variation theme – if we disregard Beethoven’s extremely sensitive dynamic indications” (BRENDL, 1995: 68).

	Haslinger		Czerny		Moscheles	
	1	2	<i>Proper Performance</i>	Simrock	Cramer	Hallberger
<i>Vivace, ma non troppo</i>	♩	100	100	100	112	112
<i>Adagio espressivo</i>	♩	66	66	66	72	72
<i>Prestissimo</i>	♩	152	138	160 ¹³	160	160
<i>Gesangvoll, mit innigster Empfindung</i>	♩	72	72	63	66	66
Var. I, <i>Molto espressivo</i>	♩					
Var. II, <i>Leggiermente</i>	♩			84	84	84
Var. III, <i>Allegro con brio</i>	♩	152	152	132	120	138
Var. IV, <i>Etwas langsamer als das Thema</i>	♩	66 ¹⁴	66 ¹⁵	56	56	56
Var.V, <i>Allegro, ma non troppo</i>	♩	69	69	76	76	76

Tab. 1: Metrônomo de Czerny e Moscheles para a *Sonata Op. 109*, conforme publicados por Rosenblum (1991: 360-361). As metronomizações das edições de Haslinger também são de Czerny. Na tabela não há metrônomo para a variação VI, pois a indicação é *Tempo I del Tema*.

Vale ressaltar que Beethoven deixou indicações metronômicas para várias de suas outras obras. Para Kolisch (1993: 97), essas indicações revelam o uso consistente dos mesmos números do metrônomo para determinadas faixas de andamento. Dessa forma, este autor sistematiza faixas de metronomizações para as categorias mais típicas de tempo utilizadas pelo compositor (KOLISCH, 1993: 101), o que é um recurso de inestimável utilidade para a execução das obras não metronomizadas, como é o caso da *Sonata Op. 109*. No caso de um *Andante* em $\frac{3}{4}$, o âmbito recomendado é de 60 a 76 para a semínima.

Um último aspecto para se levar em conta ao escolher o tempo do tema é sua relação com as outras variações: Rosen (2002: 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 e a VI marcada com *Tempo I del Tema*. Levando todos esses fatores em consideração, o andamento escolhido como ideal para a execução do tema foi 60 para a semínima. Este andamento se encontra no limite inferior do intervalo recomendado por Kolisch para o *Andante* e leva em conta os fatores mencionados que apontam para um tipo de *Andante* mais lento.

Logo no primeiro compasso, Beethoven indica *mezza voce*¹⁶, que implica em uma sonoridade mais *piano* (ROSENBLUM, 1991: 58). De acordo com Rosen (2002: 225), um som mais reservado e introvertido. Drake, por sua vez, também chama a atenção para a importância de cultivar o caráter introspectivo do tema:

¹³ O que aparece na partitura é mínima pontuada = 80.

¹⁴ Não há ponto em Haslinger 1 nem 2.

¹⁵ Ver nota anterior.

¹⁶ Do italiano: “meia voz”.

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 apreenderia como percepção íntima, contemplação espiritual, torna-se a maneira boa e tradicionalmente aceitável de se tocar piano, sólida e *cantabile*, mas enfadonha e sem imaginação (DRAKE, 2000: 53, tradução nossa)¹⁷.

O risco que se corre ao buscar o som delicado ao qual os autores se referem é o de se tocar de maneira superficial. Vale lembrar que o movimento anterior termina *forte* e *staccato* (Fig. 2), de maneira que o próprio contraste já ajuda a criar a atmosfera desejada de delicadeza e lirismo. Outro motivo para não se tocar *piano* demais é que a indicação *cantabile* também costuma ser interpretada como um som mais presente.

A textura polifônica é outro fator determinante na escolha da sonoridade. Uma condução cuidadosa do baixo e das vozes intermediárias, mantendo claros os diferentes planos sonoros, além de fundamental, enriquece a textura. O cuidado na separação das diferentes camadas é especialmente importante nos compassos onde aparece a característica semínima pontuada¹⁸ mencionada anteriormente, pois neles existe um risco maior de as vozes inferiores interferirem na voz superior, uma vez que, no início do terceiro tempo, na melodia, há o prolongamento da semínima pontuada do tempo anterior, soando naturalmente menos, de maneira que as outras vozes nestes terceiros tempos devem ser tocadas com particular cuidado e leveza (Fig. 4). Esta execução ainda apresenta a vantagem de valorizar o apoio rítmico da semínima pontuada, tão característica para o tema, mas de maneira sutil, sem que haja acento, o que comprometeria o fraseado.

O tema é formado por duas frases de oito compassos, ambas com repetição. Schenker (2015: 55) considera indispensáveis as repetições indicadas por Beethoven, tratando o tema como sendo formado por 32 compassos, e não 16. Isso porque a maioria das variações (II, III, V e VI) não tem barras de repetição: ao invés disso, essas variações apresentam cada frase escrita duas vezes, a segunda reelaborada, num procedimento chamado variação dupla (GREEN, 1993: 105). Todas as variações seguem rigorosamente este esquema de compassos, exceto as duas últimas (V e VI), que apresentam compassos a mais, como será detalhado adiante. Para efeito de análise, chamamos os c. 1 a 8 do tema de **A**, e os c. 9 a 16 de **B**, e nos referimos às repetições de **A** e **B** como **A'** e **B'**, respectivamente. Os trechos correspondentes de cada variação são nomeados da mesma maneira.

Em **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, que, por ser a figura rítmica mais longa do compasso, acaba sendo valorizada; enquanto isso, os compassos pares apresentam tanto o acorde de Si quanto a nota Si na melodia (Fig. 4).

¹⁷ Original: “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” (DRAKE, 2000: 53).

¹⁸ C. 1, 3, 5, 7, 9, 10, 11 e 13.



Fig. 4: A do tema (c. 1 a 8), com destaque para a forte tendência às notas e acordes Mi e Si (BEETHOVEN, 1976: 281).

Tanto Schenker (2015: 55) quanto Tovey (1931: 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 em cada uma das recorrências, 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. No entanto, a chave de *crescendo* nos c. 4 e 5, conectando-os, e o movimento contínuo da linha do baixo sugerem que esta passagem (c. 1 a 8) deve ser tratada como uma única frase.

Kinderman (2009: 243) nota como os quatro saltos em direção à nota Mi que formam a melodia em **A** se expandem, de terça a sexta (Fig. 5). A isso ainda podem ser somados a ornamentação dos c. 5 e 6, o cromatismo na mão esquerda do c. 7 (Dó sustenido e natural, que forma, no terceiro tempo, o acorde de sexta italiana) e as indicações de *crescendo* como elementos que contribuem para o aumento gradativo na expressividade do trecho.



Fig. 5: C. 1, 3, 5 e 7 do tema, mostrando a expansão do salto em direção à nota Mi (BEETHOVEN, 1976: 281).

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 $\sharp$ menor (c. 12). Nos compassos seguintes, o segundo grau (c. 13) já encaminha a frase de volta à dominante (c. 14), e o tema se encerra tranquilamente no mesmo *mezza voce*¹² com que começou (Fig. 6).



Fig. 6: **B** do tema (c. 9 a 16) (BEETHOVEN, 1976: 281).

O acorde de dominante (c. 14) chama a atenção por vários motivos, que fazem dele um forte candidato a ponto culminante do tema (Fig. 6). Primeiramente, é o único ponto 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 sustentação. 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 um *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 semínimas na mão esquerda, até então 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.

Vale ainda observar que 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. 14 há ligadura de prolongamento apenas na mão esquerda (Fig. 7).



Fig. 7: Comparação entre os arpejos nos c. 5, 13 e 14 do tema (BEETHOVEN, 1976: 281).

Isso indica uma escolha explícita de Beethoven por uma sonoridade 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, sobretudo em um piano moderno. Uma alternativa para lidar com isso é executar o arpejo segurando as notas inferiores para guardar um pouco da ressonância, mas soltando a nota que precede a superior, gerando a ilusão de que as pausas foram plenamente respeitadas (Fig. 8).



Fig. 8: Uma possível execução dos arpejos nos c. 5, 13 e 14.

Outra questão que estes arpejos levantam é rítmica: os arpejos devem ser iniciados antes ou sobre o tempo? Gordon (2017: 36) observa que a prática anterior a Beethoven era iniciar arpejos como estes no próprio tempo, mas que isto foi dando lugar ao hábito de adiantar o arpejo, tocando sua última nota sobre o tempo. Para este autor, o contexto de muitos dos arpejos de Beethoven, aliado ao fato de o compositor optar mais frequentemente por denotá-los como pequenas notas, e não com uma linha vertical ondulada, indicaria que a nova prática seria adotada na maior parte do tempo. No entanto, Gordon não apresenta um detalhamento maior para esta justificativa, e o fato de estarmos lidando com uma prática em transformação permite que ambas as execuções possam ser adotadas.

O ornamento no c. 6 também é fruto de uma escrita cuidadosa, fato que se nota por sua subdivisão rítmica (Fig. 9), que deve ser respeitada. Para Newman (1991: 222), o ritmo escrito ajuda na inserção natural do ornamento no fluxo da música. Schenker (2015: 56-58) 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.



Fig. 9: Parte superior do c. 6 do tema, mostrando o ornamento (BEETHOVEN, 1976: 281).

Variação I

Esta variação exige do intérprete uma sonoridade completamente diferente do tema; se anteriormente o tema foi descrito como “um canto pessoal, secreto” (DRAKE, 2000: 53, tradução nossa)¹⁹, esta variação pede mais extroversão, demandando, portanto, um nível dinâmico maior,

¹⁹ Original: “a personal, secret chant” (DRAKE, 2000: 53).

com um toque sempre *cantabile* na melodia²⁰. Desde o primeiro tempo isto é deixado claro: o que no tema é um acorde delicado, *mezza voce*, no registro médio se torna, nesta variação, um salto de oitava em direção a um acento no registro agudo (Fig. 10). A nova textura também contrasta com a anterior: a polifonia dá lugar à homofonia, de maneira que a melodia ganha ainda mais destaque. É fundamental que a execução deixe clara a mudança de textura, distinguindo mais ainda os planos sonoros do que no tema, ou seja, tocando de forma levíssima os acordes do segundo e terceiro tempos. Nas palavras um tanto quanto exageradas de Kinderman (2009: 244), a música se desdobra numa melodia apaixonada de caráter quase operístico.



Fig. 10: Comparação entre os primeiros compassos do tema e da variação I (BEETHOVEN, 1976: 281).

Enquanto a harmonia permanece essencialmente a mesma, a melodia é uma versão muito mais ornamentada daquela apresentada no tema, com maior variedade de ritmo e articulação, e enriquecida por suspensões, antecipações, apojeturas e notas de passagem, tanto diatônicas quanto cromáticas. As apojeturas preparando para as notas agudas e acentuadas são comparáveis ao uso de *portamento* na música para voz. São particularmente expressivos os cromatismos nos c. 25, 26, 30 e 32. Essas notas cromáticas são sempre a sétima maior de cada harmonia, portanto, além do choque com a fundamental, há também o conflito com a sétima menor, presente ou subentendida em todos esses compassos (Fig. 11). As notas auxiliares enriquecem a harmonia com suas dissonâncias. Além disso, a melodia se torna mais ampla e aguda: seu âmbito, que no tema era de uma oitava mais sexta, é expandido nesta variação a duas oitavas mais quarta, e o registro utilizado está, em média, uma oitava acima. Esses fatores também contribuem para um caráter mais expansivo do que o do tema.

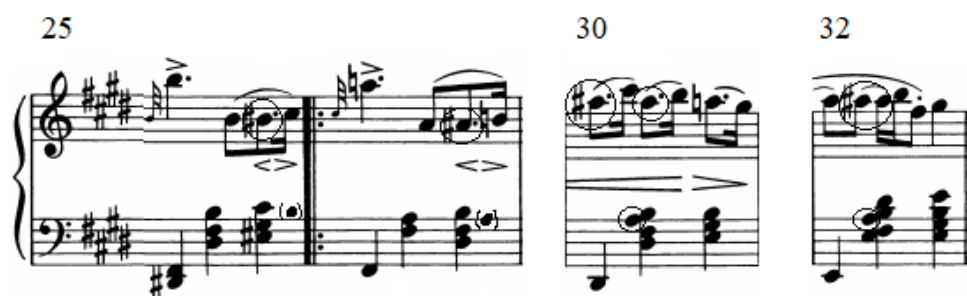


Fig. 11: C. 25, 26, 30 e 32, com dissonâncias entre sétima maior e menor destacadas. Nos terceiros tempos dos c. 25 e 26, o contexto harmônico subentende que as sétimas, se presentes no acompanhamento, seriam menores, pois os acordes cumprem função de dominante (BEETHOVEN, 1976: 281).

²⁰ Exceto nos c. 31 e 32, onde está marcado *mezza voce*.

A indicação *Molto espressivo* assinala transformações relativas ao caráter e à sonoridade, conforme mencionado mais acima, mas não propriamente em relação ao andamento. No entanto, a referência à escrita vocal, extremamente sensível a questões como respiração, saltos e articulação do texto, pode apontar para um tratamento mais livre da agógica e mesmo uma pequena flexibilidade em relação ao andamento, que deve, em tese, ser o mesmo empregado para o tema. Sobre isto, Rosen 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” (ROSEN, 2002: 233, tradução nossa)²¹. Não obstante, no caso da variação I, a presença dos acordes rebatidos nos segundo e terceiro tempos do acompanhamento nos cinco primeiros compassos (Fig. 10) alerta para a necessidade de se optar por um andamento fluente, caso contrário, corre-se o risco de o trecho se tornar pesado.

As modificações na melodia, aparentemente sem seguir um esquema-padrão, são de tal ordem que Tovey (1931: 267) se limitou a descrevê-la como predominantemente nova em **A**. No entanto, é possível perceber grande similaridade entre a melodia desta variação e o tema; basta examiná-las sobrepostas para notar as correspondências (Fig. 12). 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; as notas da melodia do c. 14 estão presentes na linha formada pelas últimas semicolcheias de cada tempo no c. 30.



Fig. 12: Comparação melódica entre tema (na pauta superior) e variação I (na inferior) (BEETHOVEN, 1976: 281).

²¹ Original: “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” (ROSEN, 2002: 233).

As indicações de *crescendo* e *diminuendo* são parecidas com as do tema, com diferenças predominantemente pontuais. Uma alteração importante é a ausência de *crescendo* seguido de *piano* nos c. 23 e 24 (Fig. 13). Outra é a posição do *sforzato* (c. 29), adiantado um compasso em relação ao tema (Fig. 14). A leitura da indicação de *crescendo* após o *sforzato* (c. 29) 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 esta altura. Em seguida, o *crescendo* começaria de uma dinâmica inferior, e não a partir do patamar do *sforzato*.



Fig. 13: C. 7 e 8 do tema e os correspondentes na variação I (c. 23 e 24) comparando as dinâmicas (BEETHOVEN, 1976: 281).



Fig. 14: C. 13 e 14 do tema e os correspondentes na variação I (c. 29 e 30) comparando a posição do *sforzato* (BEETHOVEN, 1976: 281).

No manuscrito autógrafo (BEETHOVEN, 1820: 23), esta variação termina com uma barra dupla intermediária, diferente da barra dupla final presente na edição Henle (BEETHOVEN, 1976: 281) (Fig. 15). Este pequeno detalhe indica que, na concepção do compositor, a separação entre estas duas variações é muito mais sutil do que a partitura moderna sugere.

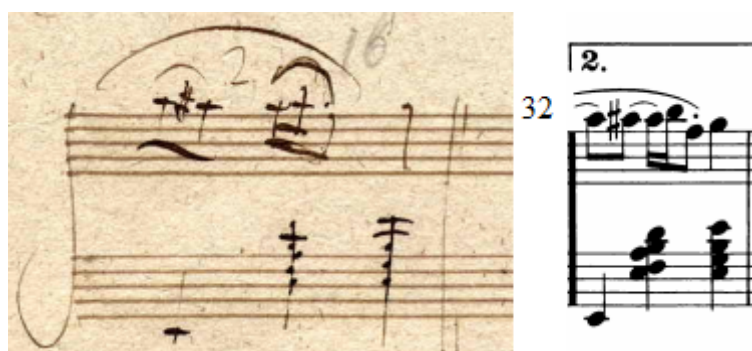


Fig. 15: Final da variação I (c. 32) de acordo com o manuscrito autógrafo de 1820 (BEETHOVEN, 1820: 23), à esquerda, e o mesmo trecho na edição Henle (BEETHOVEN, 1976: 281), à direita, para comparação.

Variação II

A segunda variação é uma variação dupla (TOVEY, 1931: 267. DRAKE, 2000: 295). Aqui, Beethoven empregou três texturas muito distintas. A primeira textura, rarefeita, está presente em **A** (c. 33 a 40) e **B** (c. 49 a 56). Seu movimento contínuo em semicolcheias em mãos alternadas, com raramente mais do que uma nota soando por vez, contrasta com a textura da variação anterior (Fig. 16).



Fig. 16: Comparação entre os primeiros compassos da variação I e da variação II (BEETHOVEN, 1976: 281-282).

O termo *leggiermente*²², no início da variação, indica um toque leve e *non legato* (ROSENBLUM, 1991: 149). A semelhança com o tema é maior do que se nota à primeira escuta: conforme apontam Schenker (2015: 63) e Tovey (1931: 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. 17.



Fig. 17: Comparação entre a redução a acordes dos c. 33 a 36 da variação II aos c. 1 a 4 do tema. No primeiro sistema, o c. 33 da variação II; no sistema seguinte, as notas dos c. 33 a 36 agrupadas em acordes; e, finalmente, os c. 1 a 4 do tema (BEETHOVEN, 1976: 281-282).

²² Do italiano: "levemente".

O que obscurece a relação tão próxima com o tema é a textura esparsa, a articulação completamente diversa e a movimentação entre os registros, que afasta notas de uma mesma linha melódica ao mesmo tempo em que permite a aproximação e o cruzamento de linhas diferentes.

Fora isso, nos c. 33 e 34, o padrão de movimentação das semicolcheias, tanto na mão direita quanto na esquerda, se repete a cada dois tempos (Fig. 18). Isso pode sugerir à escuta uma organização de três grupos de dois tempos cada, gerando o efeito de uma hemíola, como aponta Schenker (2015: 63). Isto também contribui para o obscurecimento do tema, uma vez que desloca a percepção do compasso logo no início da variação, dificultando o reconhecimento da relação melódica com o tema. No entanto, sob o ponto de vista da interpretação, a passagem é mais bem executada se pensada, de fato, como compasso ternário.



Fig. 18: Agrupamentos sugeridos pela repetição do padrão de movimentação das semicolcheias a cada dois tempos nos c. 33 e 34 (BEETHOVEN, 1976: 282).

Conforme já mencionado, tanto Drake (2000: 296) quanto Kinderman (2009: 244) comparam a alternância entre as mãos, que se verifica aqui ao primeiro movimento desta sonata nas passagens *Vivace, ma non troppo* (Fig. 19).

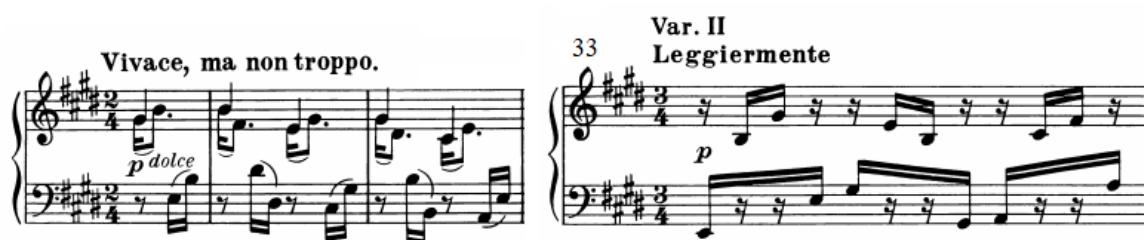


Fig. 19: Primeiros compassos do primeiro movimento e da variação II, mostrando a alternância de mãos (BEETHOVEN, 1976: 273 e 282).

As indicações de dinâmica nesta primeira textura (A) são muito próximas das que aparecem no tema, mas o *leggiermente*, 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 suave do que no tema (Fig. 20).

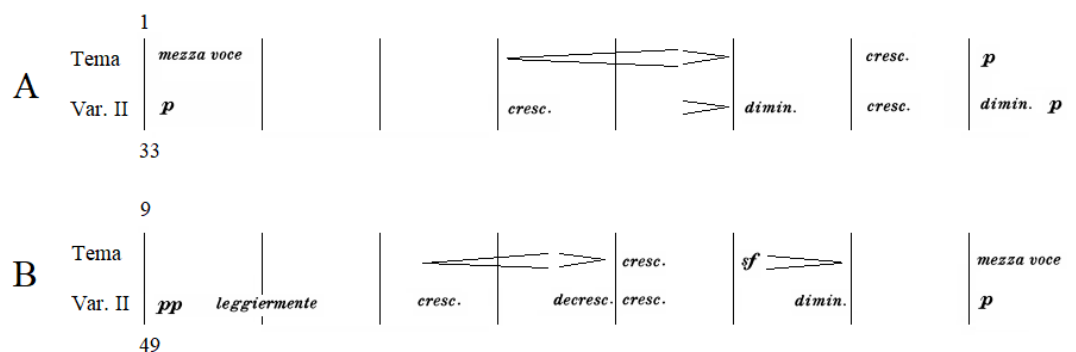


Fig. 20: Comparação entre as dinâmicas do tema e da variação II em **A** e **B**. Na primeira linha, **A** do tema (c. 1 a 8) sobre **A** da variação (c. 33 a 40). Na segunda, **B** do tema (c. 9 a 16) sobre **B** da variação (c. 49 a 56) (BEETHOVEN, 1976: 281-283).

Em **A'**, observamos duas novas texturas (Fig. 21). Na primeira metade de **A'** (c. 41 a 44), a textura é formada por duas vozes acompanhadas por acordes repetidos, sendo que as vozes superiores apresentam, em cânone, um fragmento melódico de dois compassos derivado do tema, com sua característica terça descendente (Fig. 22). Um procedimento muito semelhante ocorre nos inícios das variações IV (Fig. 40 e Fig. 41) e V (Fig. 50 e Fig. 52). Nos casos das variações II e V, o movimento resultante é um zigue-zague de terças descendentes e quartas ascendentes que Brendel (1995: 94) também identifica na *Sonata Op. 110*²³.



Fig. 21: **A'** da variação II (c. 41 a 48), mostrando as duas novas texturas. Na primeira metade, colchetes acima da pauta superior indicam as entradas na primeira voz, e abaixo as entradas da segunda (BEETHOVEN, 1976: 282).

²³ Brendel não especifica a passagem à qual se refere, mas melodias construídas com este padrão podem ser ouvidas em vários momentos da sonata, sobretudo na fuga do último movimento.

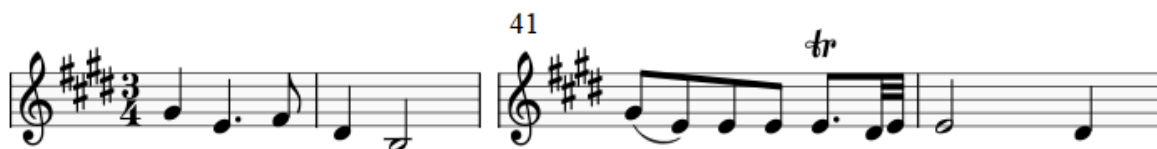


Fig. 22: Comparação entre a melodia do tema (c. 1 e 2) e o fragmento melódico apresentado nos c. 41 e 42 da variação II (BEETHOVEN, 1976: 281-282).

O início de **A'** (c. 41) também apresenta o termo *teneramente*²⁴, que indica um toque mais suave (ROSENBLUM, 1991: 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 *leggermente* no c. 49, indicando que ele fora antes interrompido.

Finalmente, temos uma terceira textura na segunda metade de **A'** (c. 45 a 48), de acordes em semicolcheias alternadas entre as mãos (Fig. 21). Como observam Schenker (2015: 63) e Tovey (1931: 267), este trecho pode ser entendido como variação da primeira metade de **A'** (c. 41 a 44), por apresentar inicialmente linha melódica, harmonia e baixo semelhantes (Fig. 23).

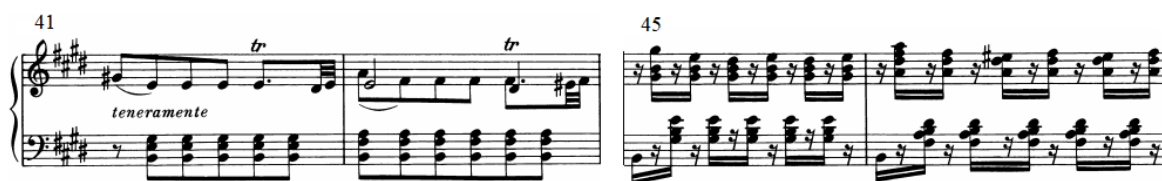


Fig. 23: Comparação entre o início de **A'** (c. 41 e 42) e o início de sua segunda metade (c. 45 e 46) (BEETHOVEN, 1976: 282).

É possível ir ainda mais longe com a comparação da terceira textura às outras duas. Pode-se afirmar que aquela seria uma síntese dos elementos desenvolvidos nas duas 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). Um toque entre o *legato* e o *non legato*, controlado pela duração do contato dos dedos com o teclado, que não soe muito seco, mas permita que as pausas sejam ouvidas, ajuda a valorizar esta síntese na interpretação.

B' (Fig. 24, c. 57 a 64) apresenta as mesmas texturas de **A'** (Fig. 21, c. 41 a 48), sendo que, em sua primeira metade (c. 57 a 60), há uma clara referência ao cânone de **A'** (c. 41 a 44), embora mais livre. A segunda metade (c. 61 a 64) já não pode ser considerada uma variação da primeira, como em **A'**. Ao invés disso, sua melodia remete mais ao próprio tema (Fig. 25).

²⁴ Do italiano: "ternamente".



Fig. 24: B' da variação II (c. 57 a 64), mostrando as mesmas texturas de A' (BEETHOVEN, 1976: 283).



Fig. 25: Comparação melódica, na segunda metade de B', entre tema (c. 13 a 16, pauta superior) e variação II (c. 61 a 64, pauta inferior) (BEETHOVEN, 1976: 281 e 283).

Enquanto em **A** e **B** as dinâmicas eram mais detalhadas nesta variação do que no tema, em **A'** e **B'** elas são menos (Fig. 26). Em **A'** da variação II, só há *crescendo* no penúltimo compasso (c. 47); Rosen (2002: 233), inclusive, recomenda especificamente que este *crescendo* não seja adiantado. Essa contenção dinâmica pode ser relacionada à permanência do baixo na dominante (Si) desde o c. 41, causando uma sensação de ausência de movimentação. Isso contribui para gerar expectativa na passagem e aumenta o impacto do *crescendo* e da mudança da nota do baixo (de Si para Dó) no c. 47 (Fig. 21).

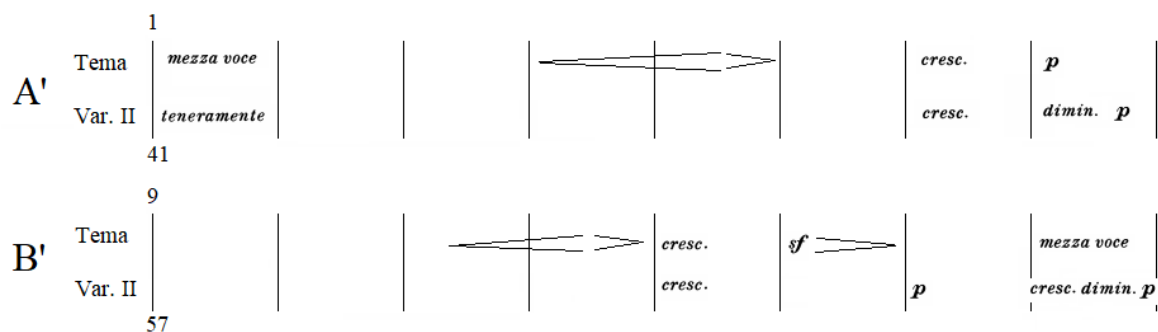


Fig. 26: Comparação entre as dinâmicas do tema e da variação II em **A'** e **B'**. Na primeira linha, **A'** do tema (c. 1 a 8) sobre **A'** da variação (c. 41 a 48). Na segunda, **B'** do tema (c. 9 a 16) sobre **B'** da variação (c. 57 a 64) (BEETHOVEN, 1976: 281-283).

Já em **B'**, as únicas semelhanças com o tema, no que se refere à dinâmica, são o *crescendo* do c. 61 e o final contido. A harmonia, por sua vez, apresenta uma reorganização particularmente interessante. No c. 57, observamos um uníssono em Ré natural que não faz parte da harmonia do tema no compasso correspondente (c. 9). Schenker (2015: 65-66) explica esse Ré como nota de passagem entre Mi (c. 56) e Dó# (c. 58), movimento que inclusive já fora iniciado na última semicolcheia do c. 56 (Fig. 27).



Fig. 27: C. 56 a 58 na variação II, destacando o movimento de passagem do Mi para o Dó#, passando pelo Ré natural (BEETHOVEN, 1976: 283).

No entanto, o fato de o Ré estar em oitavas e sem harmonização remete ao primeiro tempo do compasso correspondente no tema (c. 9), em que o Si também aparece em oitavas e sem harmonização (Fig. 6). Schenker (2015: 65-66) discute uma harmonia implícita – subdominante em Fá# menor; todavia, consideramos que a falta de harmonização é justamente o que confere a ele seu mistério. O contexto revela que esta nota se torna a nona menor do acorde de dominante apenas no c. 58, o que faz com que a chegada deste acorde dissonante seja ainda mais surpreendente.

Examinando esta mesma passagem, Tovey (1931: 267) observa como a preparação para o Fá# menor está estendida, fazendo com que o acorde apareça um compasso atrasado (c. 59.1, 11º desta variação) em relação ao tema (c. 10.1) (Tab. 2). 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	Si	B	C#7	Ré	
10	58	F#4		B7	C#79-	
11	59			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: Comparação harmônica entre c. 9 a 13 do tema e 57 a 61 da variação II. Cada célula corresponde a um compasso e pode estar subdividida, conforme necessário. Onde há o nome da nota em vez da cifra, a nota é apresentada sem harmonização (BEETHOVEN, 1976: 281 e 283).

Variação III

Esta é a primeira de três variações predominantemente polifônicas e é comparada por Sisman (2001) a uma invenção a duas vozes. Nesta variação, aparece a primeira mudança de compasso do movimento, de $\frac{3}{4}$ para $\frac{2}{4}$. Também se encontra o primeiro *forte*, cujo impacto é intensificado pelo ímpeto das semicolcheias em *Allegro vivace* acompanhadas por colcheias que, assertivamente, conduzem ao *sforzato* do c. 68 (Fig. 28).



Fig. 28: Início da variação III (c. 65 a 69) (BEETHOVEN, 1976: 284).

Ira Levin (informação verbal)²⁵ sugere que este início seja atacado sem pausa, vindo diretamente do compasso anterior, efeito que torna essa variação ainda mais desafiadora do ponto de vista técnico. Esta ideia está em acordo com a barra simples utilizada por Beethoven para separar as duas variações, conforme se observa no manuscrito autógrafo de 1820 (BEETHOVEN, 1820: 26), diferente do que aparece na edição Henle (BEETHOVEN, 1976: 283) (Fig. 29).



Fig. 29: Final da variação II (c. 64) de acordo com o manuscrito autógrafo de 1820 (BEETHOVEN, 1820: 26), à esquerda, e o mesmo trecho na edição Henle (BEETHOVEN, 1976: 283), à direita, para comparação.

²⁵ Masterclass ministrada no dia 23 de agosto de 2018 na sala de música Heitor Villa-Lobos da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, em São Paulo.

O choque presente no encadeamento das variações II e III é comparado por Drake (2000: 296) ao começo do *Prestissimo* desta sonata (Fig. 30). Além dos enormes contrastes de intensidade e andamento em relação às seções imediatamente precedentes, ambas começam a duas vozes (se considerarmos as oitavas da mão esquerda do segundo movimento como uma única voz) e em movimento divergente.



Fig. 30: Comparação entre o encadeamento do primeiro movimento para o segundo, em cima, e da variação II para a III, embaixo (c. 64 a 66) (BEETHOVEN, 1976: 276 e 283-284).

Assim como na variação anterior, não há sinais para repetições, pois estas são novamente escritas e variadas; no entanto a textura é muito mais uniforme, a duas vozes, num fluxo contínuo de semicolcheias. Na mão esquerda, as terças descendentes delineadas pelas primeiras semicolcheias de cada tempo remetem à melodia do tema, enquanto a linha formada pelas colcheias contém quase todas as notas do baixo do tema, conforme mostra a Fig. 31.



Fig. 31: Na pauta superior, comparação entre a melodia do tema (c. 1 e 2) e a linha melódica delineada pelas semicolcheias no início de cada tempo da variação III (c. 65 e 66). Nas duas pautas seguintes, comparação entre o baixo do tema (c. 1 a 4) e a mão direita da variação III (c. 65 a 68) (BEETHOVEN, 1976: 281 e 284).

A primeira metade de **A** (c. 65 a 68) está escrita em contraponto invertível, e a inversão é a segunda metade, ou seja: a voz superior nos c. 69 a 72 corresponde à inferior nos c. 65 a 68 e vice-versa, conforme mostra a Fig. 32. A única exceção é a voz superior no c. 72, que é uma versão modificada da voz inferior do c. 68, ajustando-se ao novo contexto harmônico, conforme acontece no c. 8 do tema.



Fig. 32: **A** da variação III (c. 65 a 72), evidenciando o contraponto invertível. No c. 72, circulada, está a parte de semicolcheias que não segue rigorosamente o contraponto invertível (BEETHOVEN, 1976: 284).

O mesmo procedimento é empregado, com pequenas alterações, em toda a variação. Vale observar que a melodia das colcheias em **B** (c. 81 a 88) é notavelmente próxima do tema. Apesar do ritmo diferente, o contorno melódico passa por poucas alterações (Fig. 33).



Fig. 33: Comparação melódica entre o **B** do tema (c. 9 a 16), linha superior, e da variação III (c. 81 a 88), linha inferior (BEETHOVEN, 1976: 281 e 284).

Como observa Schenker (2015: 67), este procedimento traz novamente o risco da fragmentação, por envolver repetições sistemáticas de trechos inteiros. Este 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. Em **A**, uma maneira de impedir isso é observar o movimento ascendente e descendente de cada voz, fraseando de acordo (Fig. 34). 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 rítmica cause uma ruptura. O inverso 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). Importante lembrar que o trecho é sempre *forte*, e as chaves de dinâmica sugeridas são apenas ondulações sutis relativas ao fraseado.



Fig. 34: Proposta de fraseado para o **A** da variação III (c. 65 a 72) (BEETHOVEN, 1976: 284).

A' apresenta duas vezes o movimento de *crescendo* do *piano* ao *forte*, mas este não precisa ser executado duas vezes da mesma maneira: um *crescendo* maior em direção ao c. 80 valoriza a harmonia de sexta aumentada deste compasso, mais ousada se comparada à do c. 76 (Fig. 35). **B** e **B'** (Fig. 36) já apresentam maior fluidez, e a evidente proximidade com a linha melódica de **B** do tema diminui o risco de fragmentação (Fig. 33).



Fig. 35: C. 76 e 80, para comparação (BEETHOVEN, 1976: 284).



Fig. 36: C. 80 a 96, mostrando **B** (c. 81 a 88) e **B'** (c. 89 a 96) da variação III (BEETHOVEN, 1976: 284).

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 a oitavas a partir do c. 85 (Fig. 37). Nota-se, portanto, uma ideia de adensamento progressivo presente em quase todas as variações, fato que desempenha papel central neste movimento, especialmente na variação VI, como veremos mais adiante. Finalmente, é possível considerar o Dó# do c. 94 como ponto culminante da variação e tocar conduzindo para este ponto (Fig. 36), além de ser a nota mais aguda e estar em oitavas e *forte*, corresponde ao ponto culminante do tema (c. 14, Fig. 6).



Fig. 37: C. 65, 66, 73, 74 e 85 a 88, mostrando o adensamento progressivo das colcheias na variação III (BEETHOVEN, 1976: 284).

Para Schenker (2015: 67), o tempo do *Allegro vivace* não deve ser demasiado rápido, pois um contraste muito grande de andamento comprometeria a conexão desta variação à seguinte. Consideramos esta justificativa pouco convincente, tendo em vista, especialmente, o papel que os contrastes desempenham nesta sonata e no estilo tardio de Beethoven de maneira geral; as conexões ocorrem a despeito dos contrastes. As indicações na Tab. 1 variam de semínima = 120 a 152. Já para Kolisch (1993: 101), um típico *Allegro vivace* beethoveniano em $\frac{1}{2}$ seria algo de 144 a 160 para a semínima. Consideramos razoável a faixa de 138, que pode já ser um desafio para o intérprete, a 152; andamentos mais próximos de 152 naturalmente provocam um efeito de maior ímpeto e virtuosismo, mas apenas se executados com clareza e conforto.

A respeito da conexão com a variação seguinte, um modo de torná-la mais natural é ajustar o tempo no c. 96.2, de maneira a fazer com que a última colcheia do *Allegro vivace* tenha o mesmo tempo das semicolcheias da variação seguinte (Fig. 39). Novamente, estas variações são separadas no manuscrito autógrafo de 1820 (BEETHOVEN, 1820: 28) por uma barra simples, e não pela barra dupla intermediária que aparece na edição Henle (BEETHOVEN, 1976: 284) (Fig. 38).

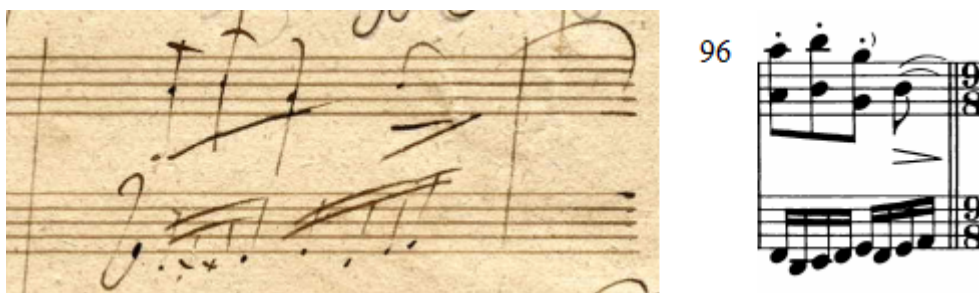


Fig. 38: Final da variação III (c. 96) de acordo com o manuscrito autógrafo de 1820 (BEETHOVEN, 1820: 28), à esquerda, e o mesmo trecho na edição Henle (BEETHOVEN, 1976: 284), à direita, para comparação.



Fig. 39: Conexão da variação III com a IV (c. 95 a 98) (BEETHOVEN, 1976: 284-285).

Variação IV

Assim como no tema, a indicação de andamento está em alemão e italiano (BEETHOVEN, 1976: 285). *Etwas langsamer als das Thema* significa “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* como o tema”²⁶. Volta-se aqui a um compasso ternário, desta vez composto. Por isso, Schenker (2015: 68) observa que a comparação entre os andamentos deve se dar entre a semínima do tema e a semínima pontuada desta variação, ou seja, entre as unidades de tempo. Embora concordemos, teoricamente, com este autor, uma unidade de tempo apenas um pouco mais lenta do que aquela pensada para o tema (semínima = 60) resulta em uma sensação de pressa e agitação, por conta do fluxo constante de seis notas por tempo nesta variação. As metronomizações apresentadas na Tab. 1 para esse trecho vão de 56 a 66 para a semínima pontuada. No entanto, pensando nos tipos de sonoridade e caráter que consideramos adequados, optamos por 48 para a semínima pontuada, que é consideravelmente mais lento do que o 60 do tema. Mas, devido à presença de seis notas por tempo, a música continua a soar de forma fluente nesse andamento, e o ouvinte não tem a percepção de lentidão.

Sisman (2001) compara esta variação a uma *Pastorale*. De fato, além da figura rítmica de três colcheias em compasso composto, que remete a uma *Pastorale*, o tempo mais lento é combinado à indicação *piacevole*, ou seja, agradável, prazeroso. O caráter é descrito como

²⁶ Essa tradução literal do italiano, de certa forma, contradiz a indicação em alemão. Rosenblum (1991: 314) e Schenker (2015: 68), que escreveram sobre estas indicações, nada comentam a respeito dessa discrepância, compreendendo, portanto, a indicação em italiano como tendo o mesmo significado da indicação em alemão. De qualquer maneira, optamos por acatar o que está indicado em alemão, ou seja, o andamento dessa variação deve ser um pouco mais lento **que** o tema, como fazem Rosenblum e Schenker. Essa ideia também é coerente com os valores dispostos na Tab. 1, que apresenta consistentemente tempos inferiores ao do tema para esta variação.

pacífico por Drake (2000: 296), que cita vários elementos que criam esta atmosfera: notas longas, movimento harmônico simples e lento, e escrita polifônica imitativa livre. Mas, sobretudo, cabe chamar a atenção para a abundância de ligaduras de frase, indicando prevalência do toque *legato*. Cabe observar que o fraseado do motivo de seis semicolcheias, em *legato*, deve ser tratado com muito cuidado, pois a disposição das notas tende a induzir a dois erros: à acentuação da nota longa seguinte, muitas vezes atingida por salto, e à acentuação da quarta semicolcheia, também atingida por salto, o que, ademais, faria com que a subdivisão do tempo soasse como se fosse binária, e não ternária (Fig. 40 e Fig. 42).

Todos esses fatores contribuem para um clima de tranquilidade em **A**, apesar de a textura ser mais densa e polifonicamente mais complexa. Sobre esta polifonia, Schenker (2015: 68) sugere considerar cada grupo de seis semicolcheias como a entrada de uma nova voz, sem que isto represente, de fato, uma multiplicidade de vozes. É particularmente notável a maneira como Beethoven dispõe esse grupo de seis semicolcheias em várias regiões do teclado, com pequenas alterações em algumas das repetições, o que poderia ser comparado ao efeito de um caleidoscópio (Fig. 40). Uma interpretação sensível, que leve o ouvinte a perceber que cada tessitura corresponde a uma sonoridade específica, confere ao clima de pastoral mencionado um caráter mágico.

Var. IV
Etwas langsamer als das Thema
 97 *Un poco meno andante cioè è un poco più adagio come il tema*
piacevole

99 *cresc. poco a poco*

102 *dim.*

1. *1.*

Fig. 40: A da variação IV até a primeira barra de repetição (c. 97 a 105) (BEETHOVEN, 1976: 285). Entradas imitativas do tema destacadas com colchetes.

É evidente a relação entre a polifonia imitativa presente na mão direita no início desta variação (Fig. 40) e aquelas encontradas nas variações II, em **A'** (Fig. 21 e Fig. 22) e V, em **A** (Fig. 50 e Fig. 52). Aqui, assim como nos dois exemplos mencionados, é utilizado um fragmento melódico derivado do tema, como mostra a Fig. 41.



Fig. 41: Comparação entre a melodia do tema (c. 1 e 2) e o fragmento melódico apresentado nos c. 97 e 98 da variação IV (BEETHOVEN, 1976: 285).

Rosen (2002: 233) descreve esta variação como extraordinariamente detalhada, exemplificando com a presença de semínima e semínima pontuada simultaneamente e na mesma mão (Fig. 42).



Fig. 42: C. 97, pauta inferior, tempos 2 e 3 (BEETHOVEN, 1976: 285). Figura recorrente de seis semicolcheias e presença de semínima e semínima pontuada na mesma mão.

Schenker (2015: 69) discute uma aparente inconsistência nesta escrita: em trechos análogos ao mencionado, a nota que segue a figuração de seis semicolcheias é ora colcheia (exemplos nos c. 99, 101), ora semínima (Fig. 43). 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. 43: C. 99 e 100 (BEETHOVEN, 1976: 285), exemplificando as diferenças entre as durações das notas que finalizam as figurações de seis semicolcheias, observadas ao longo de **A**.

Schenker 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” (SCHENKER, 2015: 68, tradução nossa).²⁷ A continuidade no movimento das semicolcheias, que deve soar regular e natural, cumpre um importante papel na manutenção tanto da frase longa quanto do caráter sereno da variação. Rosen (2002: 234) afirma ainda que a sonoridade desta variação deve ser limpa e transparente, valorizando a polifonia em **A** (c. 97 a 104), mantendo a atenção às pausas (especialmente nos c. 97 a 100, Fig. 40). Isso sugere o uso preciso e parcimonioso do pedal. Para o autor, a variação só ganha maior densidade em **B** (c. 105 a 112); de fato, na primeira metade de **B** temos longas indicações de pedal.

Uma característica marcante da melodia de **A**, no tema, é a direção recorrente à nota Mi no segundo tempo dos c. 1, 3, 5 e 7, sobre harmonia de tônica seguida de acordes de passagem (Fig. 4). Esta característica é mantida nos c. 97, 99, 101 e 103 (Fig. 44)²⁸. Nesta variação, não há tantos acordes de passagem como no tema, mas uma profusão de notas de passagem cumpre este papel. Pode-se observar o movimento Sol $\sharp$ -Mi todas as vezes, com exceção da terceira, Si-Mi, tanto no tema quanto na variação. Inclusive a direção do intervalo é mantida, com exceção do segundo, que está invertido (Fig. 44).

Fig. 44: C. 97, 99, 101 e 103 (BEETHOVEN, 1976: 285), destacando os saltos em direção à nota Mi, correspondentes aos saltos no tema. Na figura, abreviamos “nota de passagem” como “p.” e apojatura como “ap.”.

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,

²⁷ Original: “[...] lose sight of the total entity of the eight bars, and fundamentally play one and the same bar eight times” (SCHENKER, 2015: 68).

²⁸ No c. 103, há a apojatura Fá $\sharp$ precedendo o Mi.

enquanto no c. 100 ela permanece dentro da escala de Mi maior. No c. 104, há a enarmonização de um acorde: nos c. 7 e 8, temos sempre Lá# (Fig. 4), enquanto no c. 103 temos Lá#, no c. 104 temos Si $\flat$ e depois novamente Lá# (Fig. 45). Esta passagem, que já é singular no tema, se torna ainda mais particular nesta variação por conta da escrita enarmônica e da presença do Fá natural no segundo tempo do c. 104, que pode ser considerado como mais do que um simples cromatismo em Mi maior; uma breve aproximação de Fá maior, uma mudança de contexto que implica em sonoridade em expressão muito especiais.

Até o c. 100, a semelhança desta variação com o tema está mais presente nos aspectos estruturais mencionados acima. Já a partir da segunda metade de **A** (c. 101 a 104), é possível identificar também toda a melodia presente no tema, como mostra a Fig. 45.

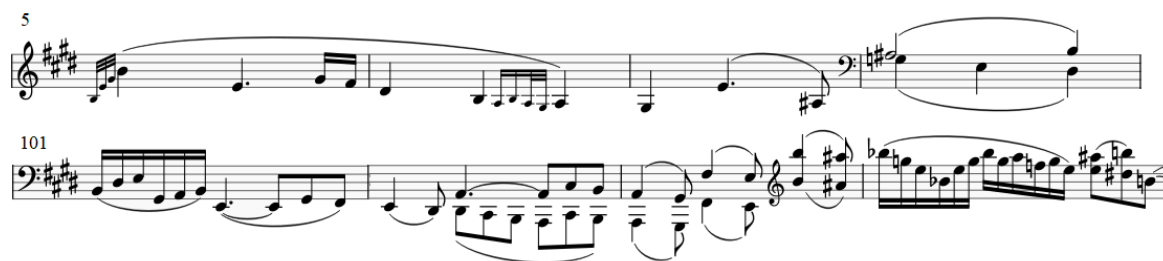


Fig. 45: Comparação melódica na segunda metade de **A** entre tema (c. 5-8) e variação IV (c. 101 a 104) (BEETHOVEN, 1976: 281 e 285).

Os primeiros quatro compassos de **B** (105 a 108) interrompem tanto a textura polifônica quanto o 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 (Fig. 46).



Fig. 46: C. 105 e 106 da variação IV, mostrando a nova textura iniciada em **B** (BEETHOVEN, 1976: 285-286).

A harmonia também se comporta de maneira interessante: Tovey (1931: 268) afirma que as harmonias se apresentam na mesma ordem²⁹, apesar de o ritmo harmônico ser mais movimentado no tema. Essa maior movimentação se refere, na verdade, aos acordes resultantes do movimento das vozes; dessa forma, pode-se dizer que a quantidade de mudanças harmônicas é aproximadamente

²⁹ A única exceção, visível ao comparar os c. 11 e 107, será tratada mais adiante.

a mesma. Na Tab. 3, apresentamos um esquema detalhado dessas harmonias para comparação, incluindo o compasso anterior (c. 8 e 104) para melhor contextualizar sua sucessão.

c. no Tema	c. na Var. IV	Tema		Var. IV	
		harmonia	baixo	harmonia	baixo
8	104	C7	Do	C7	Do
		B	Si	B	Si
9	105	Si		C#79-	Do#
		B	Ré#		
		E#dim C#	Mi#	F#m	
10	106	F#m46	Fá#	B79	Si
		F#m47	Do#		
		B7 B	Ré#	E	
11	107	E4	Mi	F#°	Lá#
		E	Si		
		C#m	Do#	D#7	
12	108	G#m	Ré#	G#m	Sol#
		D#7		D#7	
		G#m	Sol#	G#m	

Tab. 3: Comparação harmônica detalhada entre c. 8 a 12 do tema e c. 104 a 108 da variação IV (BEETHOVEN, 1976: 281 e 286). Cada célula corresponde a um compasso e pode estar subdividida conforme necessário. As harmonias e notas destacadas em cinza escuro têm função de dominante.

Outra característica interessante que a Tab. 3 evidencia é o deslocamento entre as harmonias. Por exemplo, no c. 105, a dominante aparece no primeiro tempo e sua resolução no terceiro, enquanto, no compasso correspondente do tema (c. 9), a dominante aparece apenas no terceiro tempo e sua resolução no compasso seguinte. Isto permite que a primeira metade de **B** da variação permaneça mais nos acordes de dominante com nona, valorizando seu efeito dissonante, o que contribui para a maior tensão de **B**. No c. 107 isso se torna ainda mais claro, ao ser combinado a outros fatores. A subdominante Dó# menor, usada no tema (c. 11) por um tempo, é substituída por Fá# diminuto ocupando um compasso inteiro. O Mi agudo, atingido por salto de maneira tão sutil no tema (c. 11), é acentuado insistentemente ao longo do c. 107, primeiro na última colcheia de cada tempo, depois em todas, até ceder lugar ao Ré#, que antecipa a nota superior do c. 108. Tudo isso é combinado a um *crescendo* até o *il più forte* do c. 108, que eventualmente culminará no *fortissimo* do c. 109 (Fig. 47).

Fig. 47: Comparação entre os c. 11 a 13 do tema (pauta superior) e os c. 107 a 109 da variação IV (pauta inferior) (BEETHOVEN, 1976: 281 e 286).

Ainda sobre os acentos no c. 107, nota-se que há duas indicações: > e *sf* (Fig. 47). Para Newman (1991: 149-150), não é possível fazer distinção clara entre os usos destas duas indicações por Beethoven. Já Rosenblum (1991: 87) observa um uso maior de > em contextos de sonoridade *piano*, sendo o *sf* uma indicação de reforço mais intensa, que ocorre mais frequentemente em momentos de sonoridade mais forte. É o que se observa nesta passagem, de fato: a mudança de > para *sf* no decorrer do *crescendo*.

O *diminuendo* do c. 109 conduz a música de volta à textura inicial da variação, indo rapidamente do *fortissimo* à placidez, curiosamente indicada não por uma dinâmica, mas pelo termo *dolce*. Assim como no início, as relações melódicas entre o tema e a variação são maiores do que aparentam (Fig. 48).



Fig. 48: Em cima, melodia dos c. 13 a 16 do tema; no centro, c. 109 a 112 da variação IV; embaixo, baixo dos c. 13 a 16 do tema (BEETHOVEN, 1976: 281 e 286).

Esta variação é encerrada por uma barra dupla intermediária, tanto na edição Henle (BEETHOVEN, 1976: 286), quanto no manuscrito autógrafo de 1820 (BEETHOVEN, 1820: 30), o que indica uma separação maior em comparação às outras variações, mas ainda assim não muito pronunciada (Fig. 49).



Fig. 49: Final da variação IV (c. 112) de acordo com o manuscrito autógrafo de 1820 (BEETHOVEN, 1820: 30), à esquerda, e o mesmo trecho na edição Henle (BEETHOVEN, 1976: 286), à direita, para comparação.

Variação V

Nesta variação, o espírito rítmico vigoroso em compasso binário da variação III é retomado e combinado à polifonia pouco estrita a quatro vozes da variação IV. Semelhante à III, esta é

uma variação dupla que desenvolve e adensa sua textura contrapontística de maneira gradual e inexorável. Logo no início há um *stretto* que remete aos cânones dos c. 41 a 44 e 57 a 60 da variação II (Fig. 21), formando o mesmo padrão de terças descendentes e quartas ascendentes já mencionado e a polifonia imitativa dos c. 97 a 102 da variação IV (Fig. 40). Desta vez, no entanto, em um contexto mais polifônico e carregado de energia rítmica, com seu movimento impulsionado acima e adiante pelos *sforzati* do baixo no segundo tempo. O resultado é uma malha polifônica em *fugato*, cuja escrita pode ser comparada à de Bach (comparar Fig. 50 à Fig. 51). O tempo, *Allegro, ma non troppo*, é substancialmente mais lento do que o *Allegro con brio* da variação III em todas as edições mostradas na Tab. 1. Para valorizar o vigor rítmico implacável desta variação, optamos pelo andamento mais alto da Tab. 1, isto é, 76 para a mínima, e consideramos razoável inclusive ultrapassá-lo, chegando a 84. Esse número é coerente com a indicação de Kolisch (1993: 101) para *Allegro, ma non troppo* em ♩ , que varia de 69 a 88 para a mínima.



Fig. 50: Primeiros compassos da variação V (c. 113 a 118) (BEETHOVEN, 1976: 286).



Fig. 51: Johann Sebastian Bach: Variações Goldberg, BWV 988, variação X, c. 9 a 16 (BACH, 1977: 12).

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 efeito de análise, cada uma de suas metades será considerada um motivo, chamados de x e y (Fig. 52).

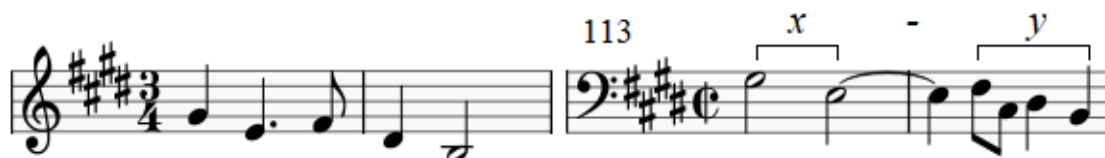


Fig. 52: Comparação entre a melodia do tema (c. 1 e 2) e os motivos x e y, que formam os *stretti* na variação V (c. 113 e 114) (BEETHOVEN, 1976: 281 e 286).

A dinâmica, desde o início, é *forte*, reiterada algumas vezes pelas indicações *sempre forte*. Em nenhuma outra variação se pede que este nível dinâmico seja mantido por 32 compassos,

mas o constante adensamento textural ajuda a evitar sua estagnação. Fora isso, Beethoven explora os vários registros do piano para conferir à variação maior dinamismo. A valorização da polifonia e o cuidado no fraseado de cada voz também contribuem para que o *sempre forte* soe vigoroso e inventivo, sem se tornar maçante ou massacrante.

O caráter, a textura e o andamento motivam um toque mais *non legato*, o que valoriza os poucos trechos marcados com ligadura (c. 116 a 117 e 119 a 120) e as notas longas. Essas ligaduras, inclusive, ajudam a dar direção à passagem, ocupando a posição das indicações de *crescendo* e *diminuendo* do tema (Fig. 53). A alternância entre dominante e tônica que se verifica em **A** se mantém parcialmente, e a referência à melodia do tema permanece presente por meio dos motivos x e y. A partir do c. 118, as entradas deste motivo cessam, e qualquer referência à melodia do tema se torna praticamente irreconhecível nos c. 119 e 120; o que se mantém é o direcionamento cromático para Si maior por meio de Dó.



Fig. 53: **A** do tema (c. 1 a 8) e da variação V (c. 113 a 120) para comparação (BEETHOVEN, 1976: 281 e 286). A variação apresenta ligaduras de frase nos c. 116 a 117 e 119 a 120, que correspondem exatamente aos c. 3 a 4 e 7 a 8 do tema, onde há marcações de *crescendo* e *diminuendo*.

Nos dois primeiros compassos de **A'** (c. 121, 122), o *stretto* de **A** é retomado, combinado a uma figura em colcheias *staccato* na mão esquerda, cujo movimento contínuo permanecerá até o final da variação; esta figura será chamada de z (Fig. 54).



Fig. 54: Introdução do elemento z no c. 121 (BEETHOVEN, 1976: 286).

Mas já no c. 123 o *stretto* é interrompido, dando lugar, do c. 124 ao 127, a uma sequência com z na voz superior, o motivo y na voz intermediária e o motivo x, no baixo, sempre invertido, exceto no c. 127 (Fig. 55).

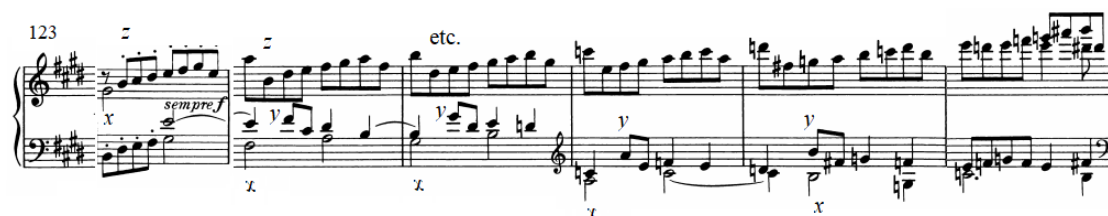


Fig. 55: C. 123 a 128 da variação V, mostrando a sequência nos c. 124 a 127 (BEETHOVEN, 1976: 286-287).

A harmonia de **A'** apresenta um desvio interessante em relação ao tema e está esquematizada na Tab. 4 para comparação. Nos três primeiros compassos da sequência (c. 123 a 125), o movimento harmônico é I-V-I, como no tema. Beethoven então repete a movimentação V-I 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 o caminho harmônico presente nesta variação, apesar de tão diferente, é derivado do V-I presente no tema e leva ao mesmo movimento Dó-Si no c. 128. 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. 4: Comparação harmônica entre tema e variação V em **A'** (BEETHOVEN, 1976: 281 e 286-287). Cada célula corresponde a um compasso e pode estar subdividida, conforme necessário.

Sem interrupção, a música segue adiante para **B** (c. 129 a 136). A melodia x-y passa a aparecer sempre modificada, e chamaremos sua primeira aparição no c. 129 de x'-y'; x' mantém a direção de x, mas com a inversão do intervalo (isto é, uma sexta no lugar de uma terça), enquanto y' tem os intervalos das colcheias alterados (Fig. 56). Esta versão se tornará a mais comum em **B'**.

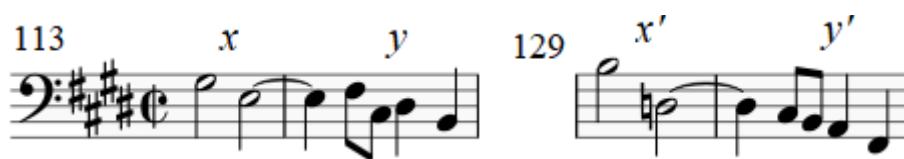


Fig. 56: Comparação entre as melodias x-y (c. 113 e 114, mão direita) e x'-y' (c. 129 e 130, mão esquerda) (BEETHOVEN, 1976: 286-287).

Nos c. 129 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. 5.

c. do Tema	c. da Var. V	Tema			Variação V	
9	129	Si	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. 5: Comparação harmônica entre tema e variação V em **B** (BEETHOVEN, 1976: 281 e 287). Cada célula corresponde a um compasso e pode estar subdividida, conforme necessário.

Como nas variações II e IV, **B** permanece mais em harmonias de dominante do que o trecho correspondente no tema. Fora isso, comparando a Tab. 4 à Tab. 5, também se nota o aumento no ritmo harmônico de **B** em relação a **A** na variação. Outra mudança importante é a maior exploração dos diferentes registros do piano, que se nota especialmente no movimento da figura z percorrendo as diversas regiões do instrumento. Todas estas mudanças resultam em maior tensão, em comparação com **A'**.

De maneira semelhante à variação III (e, como veremos, à VI), esta variação passa por vários estágios progressivos de intensificação, conforme afirmado anteriormente. Ela começa restrita aos registros médio e grave e com ritmo predominante de semínimas. A introdução da figura z em colcheias no c. 121 representa um segundo estágio no processo de adensamento, dobrando o número de notas por tempo. Já ao longo dos compassos seguintes, a intensificação se dá por meio do direcionamento ao extremo agudo, que atinge seu ápice no c. 128 e dá maior amplitude à tessitura. Em seguida, em **B**, a harmonia se torna mais cromática, e a movimentação entre os registros, mais intensa. Um último estágio no adensamento desta variação ocorre em **B'** (c. 137 a 144). No c. 137, o motivo y' tem seu contorno preenchido por colcheias, formando o motivo y". A reiteração da segunda metade de y" forma uma figura agitada que acompanha a polifonia das vozes superiores (Fig. 57).



Fig. 57: Relação entre o motivo y' e o motivo y'', introduzido no c. 137. A partir do c. 138, as quatro últimas notas de y' são insistentemente repetidas, de forma variada, estabelecendo um novo padrão de acompanhamento (BEETHOVEN, 1976: 287).

Enquanto isso, $x'-y'$ inicia outro *stretto* nas vozes superiores (c. 137 a 140, Fig. 58). O *stretto* conta ainda com mudanças de registro e com o acréscimo de síncopes aumentando a tensão. As aparições de x' em acordes, acompanhadas de y' com os mesmos *sforzati* do início, dão caráter de clímax e finalização para a segunda metade de B' (c. 141 a 144).

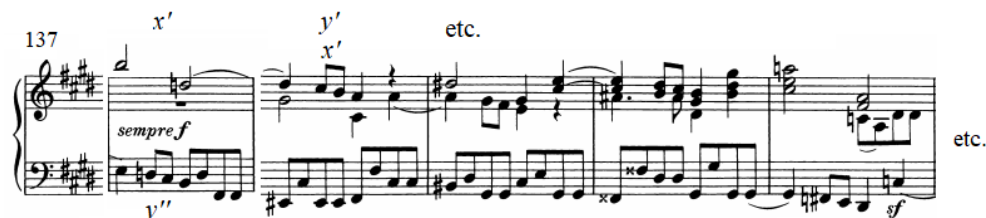


Fig. 58: C. 137 a 141 da variação V, mostrando *stretto* e continuação (BEETHOVEN, 1976: 287).

Excepcionalmente nesta variação, há oito compassos a mais (c. 145 a 152), que chamaremos de B'' . São idênticos a B' , mas desta vez em *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 variação VI (KINDERMAN, 2009: 244. SCHENKER, 2015: 72-73), conforme mostra a comparação na Fig. 59. Fora isso, não se pode deixar de notar como a repetição *piano*, da mesma maneira que as sequências mencionadas anteriormente, é uma referência ao estilo barroco.



Fig. 59: Comparação entre os finais de B' (c. 143 e 144) e B'' (c. 151 e 152) na variação V, com o início da variação VI (c. 153 e 154) para que se observe a continuidade de registro (BEETHOVEN, 1976: 287-288).

Aqui, novamente a conexão entre as variações se torna mais estreita ao observarmos o manuscrito autógrafo de 1820 (BEETHOVEN, 1820: 33), que mostra uma barra simples entre esta variação e a próxima, diferente da barra dupla intermediária presente na edição Henle (BEETHOVEN, 1976: 287) (Fig. 60).

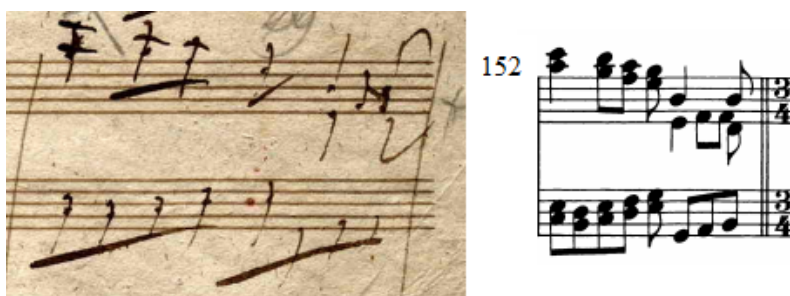


Fig. 60: Final da variação V (c. 152) de acordo com o manuscrito autógrafo de 1820 (BEETHOVEN, 1820: 33), à esquerda, e o mesmo trecho na edição Henle (BEETHOVEN, 1976: 287), à direita, para comparação.

Variação VI

A última variação, também dupla, começa com a repetição quase literal da melodia dos primeiros compassos do tema. Aqui, Beethoven leva ao extremo a ideia de adensamento textural. “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: 269, tradução nossa)³⁰. De uma maneira singular, todos os 32 compassos do tema (contando as repetições) se fundem em um gesto contínuo. Vários autores comentam este processo, sempre atribuindo a continuidade à intensificação gradativa de vários parâmetros musicais. Schenker (2015: 77-78) lista e comenta detalhadamente três parâmetros que são explorados ao longo da variação.

O primeiro desses parâmetros é a dinâmica: a variação começa no *piano* estabelecido desde o c. 149, na variação anterior, introduz o *crescendo* no último tempo do c. 160, seu oitavo compasso³¹, e chega ao *forte* em **B** (c. 169).

O segundo é o *accelerando* escrito do acompanhamento, que começa como a nota Si repetida em semínimas, colcheias, e assim por diante, até se transformar em trinado³², conforme mostra a Fig. 61. A nota Si, com sua ornamentação, permanece ao longo de toda a variação em diferentes tessituras, mudando passageiramente 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. Newman (1991: 205-206), Rosenblum (1991: 241) e Schenker (2015: 79) afirmam que o trinado que começa no c. 164 deve ser iniciado pelo Si (e não pelo Dó#) para manter o padrão estabelecido desde o c. 158, quando já pode ser considerado um trinado.

Fig. 61: C. 153, 155, 157, 158, 161 e 165, mostrando o processo de diminuição rítmica da nota pedal Si na variação VI (BEETHOVEN, 1976: 288).

³⁰ Original: “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” (TOVEY, 1931: 269).

³¹ Schenker não menciona o *crescendo* pontual do c. 159, que corresponde ao *crescendo* do c. 7 do tema.

³² Vale ressaltar que este trinado cumpre função textural na passagem, diferente do uso ornamental tão típico no Classicismo.

Aqui vale a pena comentar os c. 157 a 160, que estão em $\frac{9}{8}$, pois a passagem de $\frac{3}{4}$ para $\frac{9}{8}$ pode gerar dúvidas na leitura: deve-se manter a unidade de tempo ou a pulsação das colcheias nas mudanças de compasso? Tovey (1931: 269), Rosen (2002: 234) e Schenker (2015: 77) comentam isto e defendem a manutenção da unidade de tempo e a execução dos grupos de três colcheias como se fossem tercinas no compasso $\frac{3}{4}$, pois isso seria mais coerente com a ideia da aceleração gradual do ritmo. Apesar de alguns intérpretes, como Karl-Ulrich Schnabel (informação verbal)³³ e Artur Schnabel³⁴, preferirem a manutenção da pulsação constante das colcheias, não foram encontrados autores que defendessem essa ideia.

O terceiro fator são as figuras empregadas na melodia, que se inicia com uma nota por tempo, passando a duas no c. 161, três no 164 e oito no 169 (Fig. 62). Este fator, assim como o *accelerando* da figura de acompanhamento, que se transforma gradualmente em trinado, também é mencionado por Ofcarcik (2013: 99).

Var. VI
Tempo I del tema
Cantabile

The image displays four measures of a piano score for Variation VI of Beethoven's Sonata Op. 109. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 153 is labeled 'Cantabile'. Measure 161 includes the marking 'cresc.' and 'poco a poco'. Measure 165 features a 'trino' marking. Measure 169 is marked with a forte 'f' dynamic. The notation shows a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand, with various rhythmic patterns and articulations.

Fig. 62: C. 153, 161, 165, 169, mostrando o processo de diminuição rítmica na melodia da variação VI (BEETHOVEN, 1976: 288-289).

Schenker não menciona a expansão de registro, que para nós é tão fundamental quanto os outros fatores; afinal, a separação dos registros e a exploração dos extremos são marcantes na linguagem tardia de Beethoven (BRENDDEL, 1995: 62). Como descreve Drake, “[...] 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” (DRAKE, 2000: 281, tradução nossa)³⁵. No c. 174, esta diferença chega a quatro oitavas após o processo de expansão.

³³ *Masterclass* na Fondazione Internazionale per il Pianoforte, Lago de Como, Itália, em 25 de setembro de 1996.

³⁴ A opinião de Arthur Schnabel é auferida por meio da escuta de sua gravação da obra (PIANO..., 2010: min. 10).

³⁵ Original: “[...] 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” (DRAKE, 2000: 281).

A unificação de vários compassos em um gesto tem efeito altamente dramático. Kinderman resume da seguinte maneira: “[...] por meio 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 fantasticamente elaborada de sons cintilantes e vibrantes” (KINDERMAN, 2009: 244, tradução nossa)³⁶. Rosen (2002: 234) também comenta a tensão tremenda de **B** e **B'**, afirmando que seria uma grande influência para Liszt (Fig. 63).

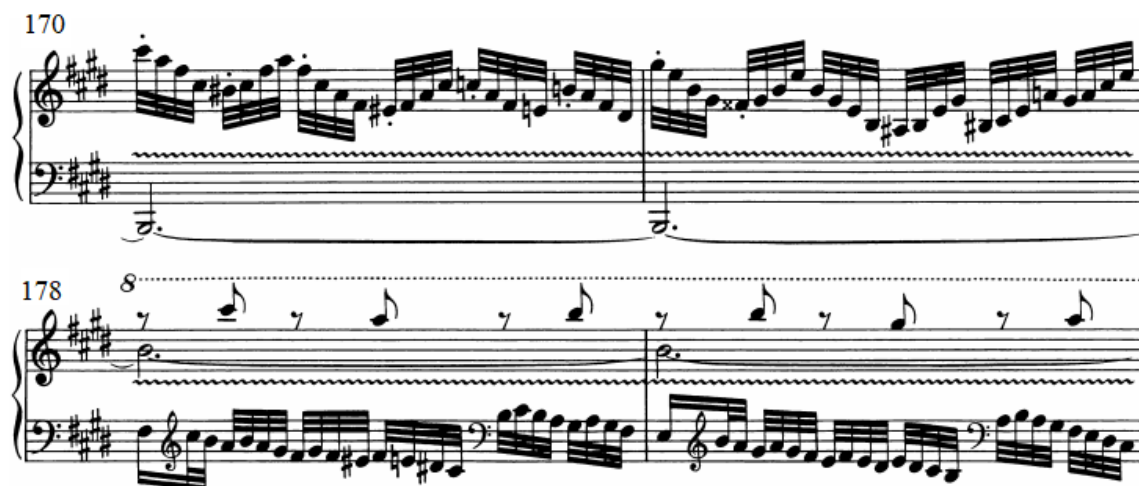


Fig. 63: C. 170 e 171, ilustrando a textura de **B**, e c. 178 e 179, ilustrando a textura de **B'** (BEETHOVEN, 1976: 289).

Em **B** (c. 169 a 176), Schenker (2015: 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 aqui é uma linguagem harmônica estruturalmente mais direta, embora ricamente ornamentada por acordes diminutos de passagem, além das notas auxiliares. Como se verifica na Tab. 6, a partir do c. 171 só são usadas três das harmonias estruturais presentes no tema; 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	Si	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. 6: Comparação harmônica entre tema e variação VI em **B** (BEETHOVEN, 1976: 281 e 289). Cada célula corresponde a um compasso. Na tabela, “p.”, “ap.” e “bord.” se referem a acordes diminutos com função de passagem, apojatura e bordadura, respectivamente. Destacados, os acordes do tema ausentes na variação.

³⁶ Original: “[...] 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” (KINDERMAN, 2009: 244).

Nos c. 169 a 171, há *staccati* no início de cada grupo de quatro fusas (Fig. 64). Tais marcações, neste contexto, cumprem o papel de acentos métricos (ROSENBLUM, 1991: 96) e estão presentes em várias outras sonatas, como as *Op. 13* (1º mov., c. 93 a 98), *Op. 14 n° 1* (3º mov., c. 47 a 64), *Op. 53* (1º mov., c. 280 e 281; 3º mov., c. 51 a 54) e *Op. 110* (1º mov., c. 12 a 16). Na sonata em questão, a relação intervalar entre os acentos, por estarem ora sobre notas principais, ora sobre notas auxiliares, é estarrecidamente dissonante.



Fig. 64: C. 167 a 171, mostrando os acentos métricos na passagem em fusas sobre o trinado, textura que prevalecerá por **B** (BEETHOVEN, 1976: 289).

Schenker (2015: 78) examinou a melodia formada pelas primeiras notas dos grupos de quatro fusas³⁷ nos c. 173 a 176, segunda metade de **B**, comparando-a ao tema (Fig. 65). A expansão dos gestos do tema nos trechos correspondentes da variação é notável, valorizando ao máximo seu movimento melódico, ao ponto em que uma terça se torna mais do que duas oitavas (c. 173 e 174). Todos os elementos nesta passagem contribuem para a criação da tensão descrita anteriormente, que permanece em **B'**.



Fig. 65: Comparação entre a melodia formada pelos acentos métricos nos c. 173 a 176 da variação VI e a melodia nos c. 13 a 16 do tema (BEETHOVEN, 1976: 281 e 289).

³⁷ Pode-se considerar que a intenção de Beethoven era que os acentos métricos nas primeiras notas dos grupos de quatro fusas permanecessem, pelo menos, até o c. 176.

Após o ápice, a música retorna paulatinamente ao registro inicial: no c. 183, a mão esquerda se move em direção ao registro grave, e no compasso seguinte a direita segue seu exemplo, acompanhada de *diminuendo* nos c. 185 a 187 (Fig. 66). Esses três compassos, de maneira semelhante ao que ocorre em **B"** na variação anterior, são um prolongamento escrito com o propósito de preparar a dinâmica e o registro para o retorno do tema. Com esta adição, esta variação passa a ter 35 compassos no lugar dos 32 esperados.



Fig. 66: C. 182 a 187 da variação VI, mostrando o retorno gradual ao registro e à dinâmica do tema (BEETHOVEN, 1976: 290).

Na verdade, todo o arpejo de Ré# diminuto presente na melodia delineada pelas colcheias da mão direita, começando no c. 184 (Fig. 66), pode ser interpretado como correspondendo ao Lá da melodia no c. 16 do tema (Fig. 6). Este Lá é resolvido no Sol# do c. 188, que já é a primeira nota da melodia na retomada do tema (Fig. 67). Tovey (1931: 270) e Schenker (2015: 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.



Fig. 67: C. 186 a 189, mostrando a interrupção do arpejo formado pelas colcheias e sua resolução no retorno do tema (BEETHOVEN, 1976: 290).

Os c. 184 a 187 apresentam a indicação de um pedal único; Rosen (2002: 234) afirma que o pedal, portanto, deve permanecer acionado até a volta do tema no c. 188. Já Newman (1991: 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 uma filtragem no som, eventualmente segurando algumas notas com os dedos. De qualquer maneira, também admite que o efeito desejado, especialmente no registro grave, se aproxima de um ruído. Ainda nas palavras deste autor: “[...] 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) ele realmente desejava o burburinho silencioso resultante” (NEWMAN, 1991: 249, tradução nossa)³⁸. Rosenblum (1991: 122) ainda comenta um efeito interessante causado pelo acionamento do pedal em passagens como esta: a ressonância nas outras cordas preenche o vazio entre as mãos muito afastadas, modificando diretamente a sonoridade da passagem.

Os c. 188 a 203 reapresentam o tema, desta vez 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 revisita-lo” (KINDERMAN, 2009: 245, tradução nossa)³⁹. Para Edwin Fischer (1959: 110), o tema ao final seria ainda mais terno e profundamente expressivo do que no início. Além da diferença de contexto, que já é suficiente para influenciar a maneira de interpretar, há outras.

Rosen (2002: 234) aponta a ausência de *mezza voce*, que dá lugar ao *cantabile*, e a presença do dobramento do baixo em oitavas nos c. 191 a 194, 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, de certa forma, 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. Pode-se dizer que as oitavas cumprem o papel de tornar o som mais escuro e que elas exigem um toque mais leve para que a textura permaneça equilibrada. Em termos de caráter, as oitavas tornam a última aparição desta frase mais profunda e definitiva.

A indicação de pedal no último acorde da música também levanta questões. Para Newman (1991: 244), isso significa que ele deve ser mantido até que o som, devido ao decaimento, desapareça sozinho. Já Rosen (2002: 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 soaria 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.

³⁸ Original: “[...] 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” (NEWMAN, 1991: 249).

³⁹ Original: “[...] now seems transfigured by the experience we have undergone in reapproaching it” (KINDERMAN, 2009: 245).

Considerações finais

A partir do estudo de aspectos harmônicos, melódicos, estruturais e interpretativos, incluindo-se neste último questões referentes a articulação, dinâmica, agógica, pedalização e andamentos, pode-se chegar a uma série de conclusões e sugerir tendências sobre o terceiro movimento da *Sonata op. 109*.

Harmonicamente, as variações seguem, em linhas gerais, o tema, mas não em todo seu detalhamento. Os casos mais interessantes são os de substituição, como nas sequências da variação V, ou deslocamento, como em **B'** da variação II. Frequentemente, no entanto, a harmonia foi apenas simplificada, como se pode perceber no quarto compasso de **A**: nas variações I (c. 20), II (c. 44), IV (c. 100) e V (c. 124), o Lá# está ausente e não há polarização para o Si. Da mesma forma, na variação VI, não há polarização para Sol# menor no c. 172, como ocorre no tema (c. 12) e em todas as outras variações.

Algumas vezes, Beethoven substitui um tipo de complexidade por outro em suas reelaborações: nas variações I e IV, por exemplo, há menos acordes de passagem; mesmo assim, a harmonia soa bastante rica graças à abundância de notas auxiliares na melodia e, no caso da IV, também no acompanhamento.

No que concerne à melodia, na maior parte das vezes o processo de variação não segue o conceito de ornamentação ou floreio; as variações parecem ser reelaborações de estruturas mais profundas da própria melodia, como se fossem o resultado de transformações de um mesmo molde que serviu tanto à criação do tema quanto das variações. O caso extremo é o presente na variação V: os intervalos presentes no início da melodia do tema se tornam 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 em **A** mantém os saltos em direção à nota Mi, sendo o restante da melodia construída de maneira mais livre.

É interessante notar como, ao longo das variações, há momentos em que a melodia do tema é apresentada de forma integral, mesmo que esteja escamoteada na textura em que está inserida (variação I, início da variação II, variação III, trechos da variação IV e variação VI), e outros em que há apenas uma pequena relação motivica com o tema (**A'** e **B'** da variação II, trechos da variação IV e variação V). É interessante perceber ainda que essa relação motivica é sempre estabelecida a partir dos dois primeiros compassos do tema. Essa percepção cria alguns agrupamentos: variações em que o tema é apresentado integralmente: I, III e VI; em que se alternam apenas relações motivicas e trechos integrais do tema: II e IV; em que há apenas relações motivicas, sem a presença do tema completo: V.

Procuramos alinhar os apontamentos sobre as relações pouco evidentes entre o tema e as variações com uma perspectiva interpretativa. Dentre as observações mais importantes, menciona-se a análise minuciosa dos andamentos, suas traduções, significados e relações com as indicações de metrônomo realizadas por Czerny e Moscheles e com estudos como o de Kolisch (1993). No tema, oferecemos uma conciliação possível para o padrão rítmico da Sarabanda e o fraseado longo de Beethoven, frisamos a necessidade de se tocar leve o acompanhamento do terceiro tempo nos c. 1, 3, e 5 e similares e apontamos a relação sutil entre o ponto culminante, no c. 14, e a sensação de fermata advinda da quebra do padrão rítmico utilizado até então. Na variação I, mencionamos que a principal diferença com o tema é um novo tipo de sonoridade, indicada, *a priori*, pela ausência do *mezza voce*. No entanto, isso pode ser aprofundado: a maior amplitude da melodia, que ocupa também uma tessitura mais aguda, demanda maior projeção; por outro lado, a predominância da homofonia requer que o acompanhamento em acordes

seja tocado *pp*. Chamamos também atenção para as dissonâncias dos c. 25, 26, 30 e 32 e para a antecipação do *sf* no c. 29 e de como fazer o *crescendo* que o sucede. A comparação entre as dinâmicas encontradas no tema e na variação II testemunha uma escrita altamente sofisticada e sutil que implica, em muitos trechos, a necessidade de intensidades mais suaves. Foram apresentadas maneiras de se executar certas passagens concebendo articulação e pedalização mais adaptadas ao piano moderno, tanto em partes da variação II como nos arpejos que aparecem no tema. Procurou-se dar atenção constante ao fraseado, especialmente em trechos longos em dinâmica *forte*, como ocorre nas variações III e V, ou em figuras que facilmente conduzem a erros, como o motivo de seis semicolcheias da variação IV. Observamos ainda como, na variação V, em um contexto em que prevalece o toque *non legato*, Beethoven substitui as chaves de dinâmica presentes na primeira parte do tema por ligaduras e como os motivos x, x', y, y' e y'' são derivados do início da melodia do tema. A partir do trabalho de Cooper (2007) sobre as barras de compasso e do estudo do manuscrito autógrafo (BEETHOVEN, 1820) motivado por este trabalho, notamos como as variações são muito mais conectadas do que as convenções de notação presentes nas edições modernas dão a entender.

Um aspecto que permanece relativamente constante em cada variação é o direcionamento geral do fraseado: **B** costuma apresentar mais tensão do que **A**. 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 aumento de tensão muito explícito, apesar dos pontos culminantes mais manifestos. A variação II é um caso interessante em que o adensamento se dá de **A** para **A'** e de **B** para **B'**, mas não de **A'** para **B**.

As relações identificadas neste trabalho entre tema e variações podem ser compreendidas dentro do conceito de subtematicismo de Dahlhaus, conforme menciona Ofcarcik (2013: 3) em sua tese de doutorado, na medida em que elementos do tema são utilizados de maneira fragmentada e novamente desenvolvidos nas variações. No trabalho de Ofcarcik (2013: 90-92), no entanto, este conceito é utilizado apenas no que refere à análise motívica e fraseológica. Neste artigo, destacamos também aspectos como dinâmica, harmonia, direcionamento e textura, relacionando-os à execução, aprofundando, portanto, a interação entre análise e interpretação.

Muito já se falou sobre a questão do *accelerando* das figuras rítmicas e da intensificação na última variação. Kinderman (2009: 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 (KINDERMAN, 2009: 245, tradução nossa)⁴⁰.

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, mencionando apenas a variedade de abordagens.

⁴⁰ Original: "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" (KINDERMAN, 2009: 245).

De fato, sua enorme heterogeneidade dificulta a verificação de tendências 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 diminuição das figuras rítmicas é clara, e esta tendência, nas três primeiras variações, é inclusive mencionada por Gordon (2017: 252-253). Desta variação para a seguinte (variação 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, apesar da maior complexidade, enquanto em **B** é carregado 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*, o andamento e uma textura mais compacta resultam em maior densidade. O resultado geral nas primeiras cinco variações é, portanto, como um adensamento, certamente menos rigoroso e explícito do que o da variação VI, mas ainda assim presente. Indo um pouco além, é possível agrupar todas as seis variações e o tema nesta mesma lógica de progressivo adensamento, considerando a apoteose quase lisztiana presente em **B** e **B'** na última variação. Também é possível encarar a última variação como uma referência à intensificação progressiva das anteriores, sintetizando e arrematando a lógica de todo o movimento, o que corrobora seu papel importantíssimo como encerramento do movimento e de toda a sonata.

A lógica do ordenamento das variações sob o ponto de vista da intensificação e culminação final, que concluímos ser fundamental para a compreensão desta sonata, é coerente com as observações analíticas aqui realizadas e com a tendência de Beethoven, em suas obras tardias, de trabalhar com a crescente intensificação ao longo de movimentos ou de obras inteiras, conforme descrita por Kinderman (1989: 65). Além disso, esta lógica permite o estabelecimento de paralelos entre o microcosmo de cada variação e o macrocosmo do movimento como um todo, ilustrando como os processos composicionais de Beethoven podem operar em vários níveis simultaneamente. Isso evidencia o incansável apreço do compositor por forma e coerência, até mesmo enquanto rompia com outros paradigmas clássicos (ou justamente para contrabalançar esta ruptura). Mas, mais do que isso, atuando em diversos níveis da percepção, conscientes e inconscientes, e combinado a tantos outros recursos expressivos, este processo aprofunda a apoteose final e dota a obra de uma eloquência sublime e transcendente.

A análise, entendida em sua concepção mais ampla, motiva visões interpretativas que a leitura da partitura muitas vezes não desvela em um primeiro momento. O entendimento da obra como um todo, assim como a compreensão e a execução de várias das indicações e símbolos musicais utilizados pelo compositor, impõem verdadeiros desafios, cuja superação requer ampla, longa e profunda reflexão por parte do intérprete.

Referências bibliográficas

- BACH, Johann Sebastian. *Aria mit verschiedenen Veränderungen, BWV 988*. Teclado. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1977. 1 partitura. Editado por Christoph Wolff. 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. *Sonatas, piano no. 30, op. 109, E major*. Áustria: [s. n.], 1820. 1 partitura manuscrita. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/87752609/>. Acesso em: 15 jul. 2020.
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Klaviersonaten, Band II*. Piano. Munich: Henle Verlag, 1976. 1 partitura. Editado por Bertha Wallner. 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.

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

COOPER, Barry. Beethoven and the Double Bar. *Music & Letters*, New York, v. 88, n. 3, p. 458-483, Aug. 2007.

COOPER, Barry. *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*. New York: Routledge, 2017.

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

FALLOWS, David. Cantabile. In: SADIE, S.; TYRRELL, J. (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 8. ed. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04746>. Acesso em: 19 nov. 2019.

FISCHER, Edwin. *Beethoven's Pianoforte Sonatas: A Guide for Students & Amateurs*. Trad. Stanley Godman, Paul Hamburger. London: Faber and Faber, 1959.

GORDON, Stewart. *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers*. New York: Oxford University Press, 2017.

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

JOHNSON, Douglas; BURNHAM, Scott G. Beethoven, Ludwig van. Works. In: SADIE, S.; TYRRELL, J. (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 8. ed. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>. Acesso em: 19 nov. 2019.

KERMAN, Joseph; TYSON, Alan; BURNHAM, Scott G. Beethoven, Ludwig van. 8. 1813-21. In: SADIE, S.; TYRRELL, J. (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 8. ed. [S. l.]: Oxford University Press, 2001a. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>. Acesso em: 19 nov. 2019.

KERMAN, Joseph; TYSON, Alan; BURNHAM, Scott G. Beethoven, Ludwig van. 11. The 'three periods'. In: SADIE, S.; TYRRELL, J. (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 8. ed. [S. l.]: Oxford University Press, 2001b. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>. Acesso em: 19 nov. 2019.

KERMAN, Joseph; TYSON, Alan; BURNHAM, Scott G. Beethoven, Ludwig van. 16. Late-period style. In: SADIE, S.; TYRRELL, J. (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 8. ed. [S. l.]: Oxford University Press, 2001c. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>. Acesso em: 19 nov. 2019.

KERMAN, Joseph; TYSON, Alan; BURNHAM, Scott G. Beethoven, Ludwig van. 17. Late-period works. In: SADIE, S.; TYRRELL, J. (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 8. ed. [S. l.]: Oxford University Press, 2001d. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>. Acesso em: 19 nov. 2019.

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

KINDERMAN, William. *Beethoven*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2009.

KOLISCH, Rudolf. Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*, New York, v. 77, n. 1, p. 90-131, Spring 1993.

MAZZOLA, Guerino; PARK, Joomi; THALMANN, Florian. *Musical Creativity: Strategies and Tools in Composition and Improvisation*. Berlin: Springer, 2011.

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

OFCARCIK, Judith. *A Structural-Aesthetic Study of the Variation Movements of Beethoven's Late Period*. Tese (Doutorado em Música) – College of Music, Florida State University, Tallahassee, 2013.

PIANO Sonata No. 30 in E, Op. 109. Intérprete: Artur Schnabel. Compositor: Ludwig van Beethoven. In: BEETHOVEN: complete piano sonatas. Intérprete: Artur Schnabel. [S. l.]: Musical Concepts, 2010. 8 CD, faixa 6. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5jhvPHWIXNo3nOwnouBc5Q?si=sEXn0LE1RauF6DX-yxxIRw>. Acesso em: 4 out. 2020.

ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

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*. Trad. John Rothgeb. New York: Oxford University Press, 1995.

SISMAN, Elaine. Variations. In: SADIE, S.; TYRRELL, J. (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 8. ed. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050>. Acesso em: 19 nov. 2019.

TOVEY, Donald Francis. *Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. London: The Associated Board of The Royal Schools of Music, 1931.

.....
Eduardo Monteiro, pianista consagrado, professor do Departamento de Música da ECA-USP, desenvolve reconhecido trabalho de formação com jovens pianistas. Estudou no Rio de Janeiro, Itália, França e EUA. Primeiro lugar no Concurso Internacional de Colônia (1989), solista das maiores orquestras brasileiras e de renomadas orquestras no exterior, diretor da OSUSP (2016), vice-diretor (2013-2017) e diretor (2017-2021) da Escola de Comunicações e Artes da USP. Na pós-graduação orienta pesquisas nas áreas de interpretação pianística e música brasileira. E-mail: ehsmonteiro@hotmail.com

O pianista Pedro Brack já se apresentou no Brasil, EUA e Europa e colaborou com importantes orquestras brasileiras. Entre suas várias premiações se destacam o primeiro lugar no Concurso Souza Lima (2017) e melhor intérprete de Bach na E-competition Piano em Foco (2020). Sua atuação diversificada inclui desde apresentações de órgão até estreias de obras contemporâneas. Bacharel em piano pela USP, foi aluno de Eduardo Monteiro, Luiz Guilherme Pozzi e Luciana Sayure, também estudou com Olga Kopylova na Academia de Música da OSESP e atualmente cursa mestrado em performance na Sam Houston State University, nos EUA, orientado por Diego Caetano. E-mail: pedro.brack2@gmail.com