



# **Formas composicionais de grande arquitetura e formas miniaturizadas na literatura pianística - paradigmas, aproximações e perspetivas**

Anabela Fernandes Laranjeiro

## **Orientador**

Paulo Sérgio Guimarães Álvares

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música – Área de Especialização em Piano, realizada sob a orientação científica do Professor Coordenador Convidado do Departamento de Piano da Escola Superior de Artes Aplicadas, Paulo Sérgio Guimarães Álvares, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

**Novembro 2013**



## Composição do júri

Presidente do júri

Doutor José Francisco Pinho (Prof. Adjunto)

Vogais

Professor Paulo Sérgio Guimarães Álvares (Prof. Adjunto Convidado)  
Professora Maria Luísa Vila-Cova Tender Correa (Prof.<sup>a</sup> Adjunta)



## Agradecimentos

Ao Diretor da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, Professor Doutor José Filomeno Raimundo, pela inestimável colaboração prestada, incentivo e apoio incondicional.

À ESART, por ter facultado a valorização académico-profissional e pela permanente qualidade e gentileza no atendimento pessoal sem exceção.

Ao Professor Paulo Álvares, pelo valioso acompanhamento, orientação, apoio, incentivo, estímulo, motivação e rigor permanentes ao longo de todo o percurso, tendo constituído um privilégio partilhar a dimensão do seu saber e ensinamentos.

À Dr.<sup>a</sup> Maria Eduarda Rodrigues, bibliotecária da ESART, pela amabilidade e prontidão na resposta às solicitações.

À *Musikbibliothek* de Leipzig, na pessoa da sua bibliotecária Dr.<sup>a</sup> Brigitte Geyer, por ter facultado o manuscrito digitalizado da *Aria variata* na fonte *Andreas-Bach-Buch* (DLEm III 8.4).

À Dr.<sup>a</sup> Kristina Funk-Kunath, bibliotecária do *Bach-Archiv* de Leipzig, pelas informações cedidas.

Ao Dr. Ulrich Leisinger, diretor do *Mozart-Institut/Digitale Mozart-Edition, Internationale Stiftung Mozarteum*, pelos esclarecimentos prestados.

À Dr.<sup>a</sup> Nicole Kämpken, da *Beethoven-Haus Bonn*, pelas elucidações e cortesia na cedência das imagens.

Ao Dr. Armando Tomasi, diretor do *Ufficio Beni archivistici, librari e archivio provinciale di Trento*, pelo envio e cortesia na cedência das imagens de fólios do manuscrito Codice Tr87.

Ao Dr. Eike Fess, do *Archiv des Arnold Schönberg Centers*, pelos esclarecimentos e cortesia na cedência das imagens.

Ao amigo Frank Reich, pelo apoio, partilha e auxílio na tradução do manifesto de Schönberg.

Ao meu sobrinho Tiago, pela obtenção da maior parte dos imprescindíveis artigos ensaísticos académicos.

Ao meu filho, por todo o aconchego, respeito e compreensão nos extensos momentos de clausura.

À minha Mãe, pelo inexprimível amparo, pela perceção e paciência nos momentos mais e menos fáceis, pela cumplicidade, pelo imenso ânimo e pelo importante companheirismo nas viagens e estadias.



## **Resumo**

Este trabalho analisa e contrapõe paradigmas de peças com uma grande amplitude arquitetônica, formas grandes, que não a pré-conceituadamente simbólica forma sonata, com peças formalmente pequenas, miniaturizadas, curtas, aforísticas, de compositores emblemáticos e cronologicamente distintos na história da música para piano, numa aproximação retrospectivo-reflexiva às origens das formas associadas e das obras objeto concreto deste estudo.

Uma submersão conjuntamente perspectivada em duas vertentes. Por um lado, nos contornos históricos e biográficos do ateliê oficial dos autores que intervêm na contextualização criativa de cinco obras paradigmáticas, e, por outro, nas problemáticas conceptuais, estilísticas, estéticas, técnicas e textuais emergentes da análise e da nossa interpretação, no âmbito do plano de estudos da área de especialização performativa em piano.

## **Palavras-chave**

Formas grandes, formas pequenas, miniaturizadas, concisamente aforísticas.



## **Abstract**

This study analyses and contrasts paradigms of pieces with a large extent architectonic, large forms, than the pre-renowned symbolic sonata form, with small formally pieces, miniaturized, short, aphoristic, of composers chronologically distinct and iconic in the history of piano music, a reflexive retrospective approach to the origins of associated forms within the works object of this study.

A submersion jointly prospected in two ways. On the one hand in the historical and biographical outlines from the workshop studio of the authors involving the creative contextualization of five paradigmatic works, secondly, the conceptual problems, stylistic, aesthetic, technical and textual rising from our analysis and performative interpretation within the study programme of piano performance.

## **Keywords**

Large forms, small forms, miniaturized, concisely aphoristic.



# Índice geral

INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO 1 - ARIA VARIATA BWV 989, J.S. BACH .....	5
1.1. APROXIMAÇÃO HISTÓRICA DAS VARIAÇÕES PARA TECLADO - DAS ORIGENS A BACH .....	5
1.2. ARIA VARIATA – CONTEXTO COMPOSICIONAL E PROBLEMÁTICAS ASSOCIADAS .....	17
1.3. ANÁLISE ESTRUTURAL NA CONTEXTUALIZAÇÃO PERFORMATIVA .....	31
1.4. ENQUADRAMENTO NO ÂMBITO DAS FORMAS COMPOSICIONAIS – PERSPETIVA(S) .....	47
CAPÍTULO 2 – RONDO K. 511, W.A. MOZART .....	49
2.1. PROVENIÊNCIA DO RONDEAU E EXPANSÃO DO CONCEITO FORMAL .....	49
2.2. DESENVOLVIMENTO DO RONDEAU PARA TECLADO .....	58
2.3. EXPANSÃO E VOGA DO RONDÒ - CONCEÇÃO COMO PEÇA INDEPENDENTE PARA TECLADO ATÉ 1786 .....	62
2.4. QUESTÕES CONCEPTUAIS SOBRE O RONDO DO FINAL DO SÉC. XVIII – APROXIMAÇÕES À EVOLUÇÃO TEÓRICO- NOCIONAL .....	70
2.5. O RONDO PARA PIANO(FORTE) SOLO COMO PEÇA INDEPENDENTE EM W.A. MOZART – ÂMBITO E PROBLEMÁTICAS CONCEPTUAIS .....	78
2.5.1. «Allegro» - K. 485 .....	79
2.5.2. «Ein kleines Rondò für das Klavier allein» - K. 494 .....	86
2.6. «EIN RONDÒ FÜR DAS KLAVIER ALLEIN» - K. 511 .....	95
2.6.1. Aproximação inicial .....	95
2.6.2. Elementos de interpretação e de análise estilística formal .....	100
2.6.3. Conceptualização formal, implicações performativas e processo criativo – reflexão última 116	
CAPÍTULO 3 - BAGATELLES OP. 126, BEETHOVEN .....	120
3.1. SÍNTESE HISTÓRICO-MUSICAL DA TERMINOLOGIA BAGATELLE ATÉ BEETHOVEN .....	120
3.2. LES BAGATELLES, TRIFLES, KLEINIGKEITEN, EM BEETHOVEN .....	121
3.2.1. «Bagatelles pour le Pianoforte» op. 33 – coletânea desagregada, ou conjunto pré- experimental? .....	124
3.2.2. «Trifles for the Piano Forte» op. 119 – dois projetos na sedimentação do pensamento experimental em miniaturas .....	127
3.3. «CICLUS VON KLEINIGKEITEN» – OP. 126 .....	139
CONSIDERAÇÕES PREAMBULARES .....	139
3.3.1. Interpretação e experimentação – leitura(s) analítica(s) .....	144
3.3.1.1. Op. 126, n.º 1 .....	144
3.3.1.2. Op. 126, n.º 2 .....	151
3.3.1.3. Op. 126, n.º 3 .....	156
3.3.1.4. Op. 126, n.º 4 .....	160
3.3.1.5. Op. 126, n.º 5 .....	165
3.3.1.6. Op. 126, n.º 6 .....	169
3.4. BAGATELLES OP. 126 – PROXIMIDADE MOTIVACIONAL, CATEGORIZAÇÃO INTEGRAL POSSÍVEL E EFEITOS NA PERFORMANCE .....	175
CAPÍTULO 4 – DOIS PARADIGMAS DE ESTRUTURAS LIVRES NOS ANTÍPODAS DAS FORMAS DE GRANDE ARQUITETURA E DAS FORMAS MINIATURIZADAS .....	182
PRÓLOGO .....	182
4.1. AUX CYPRES DE LA VILLA D'ESTE – THRENODIE (I), LISZT .....	182
4.1.1. Contextualização no âmbito de <i>Années de pèlerinage, troisième année</i> .....	182
4.1.2. Perspetiva analítico-conceptual na esfera performativa .....	184
4.2. SECHS KLEINE KLAVIERSTÜCKE OP. 19, SCHÖNBERG .....	190
4.2.1. Circunstâncias .....	190
4.2.2. Aproximação conceptual no enquadramento da performance .....	195
4.2.2.1. Peça I - <i>Leicht, zart</i> .....	195
4.2.2.2. Peça II - <i>Langsam</i> .....	198

4.2.2.3. <i>Peça III - Sehr langsame</i> .....	201
4.2.2.4. <i>Peça IV - Rasch, aber leicht</i> .....	203
4.2.2.5. <i>Peça V - Etwas rasch</i> .....	206
4.2.2.6. <i>Peça VI - Sehr langsam</i> .....	208
4.2.3. <i>Epílogo aforístico</i> .....	211
<b>EXPLICITAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>213</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>221</b>
<b>PUBLICAÇÕES DE PARTITURAS .....</b>	<b>227</b>
<b>OUTRAS PUBLICAÇÕES CONSULTADAS.....</b>	<b>228</b>

# Índice de figuras

Figura 1 - Luis de Narvaéz. Início das <i>diferencias</i> 1-3 em notação atual, <i>O guárdame las vacas</i> .....	6
Figura 2 - Luis de Narvaéz. Pormenor do manuscrito da <i>diferencia</i> 1 sobre o tema <i>O guárdame las vacas</i> no <i>Sesto libro del Delphin de música</i> .....	6
Figura 3 - Venegas de Henestrosa. Pormenores do <i>Libro de cifra nueva</i> .....	7
Figura 4 - Antonio de Cabezón. Pormenor das <i>diferencias</i> sobre <i>El canto llano del caballero</i> , em <i>Obras de música para tecla, arpa y vihuela</i> .....	8
Figura 5 - Antonio de Cabezón. Início das <i>diferencias</i> sobre <i>El canto llano del caballero</i> em notação atual.....	9
Figura 6 - Andrea Gabrieli. Início do <i>Pass'e mezzo antico in cinque modi</i> do <i>Terzo libro</i> , em notação atual.....	10
Figura 7 - Antonio Valente. Início do tema das variações <i>Lo Ballo dell' Intorcia</i> em notação atual, inclusas na <i>Intavolatura de cimbalo</i> .....	10
Figura 8 - William Byrd. Início do manuscrito de <i>My Ladye Nevells grownde</i> no livro <i>My Ladye Nevells Booke</i> .....	12
Figura 9 - William Byrd. Início de <i>My Ladye Nevells grownde</i> em notação atual.....	12
Figura 10 - Frescobaldi. Pormenor da <i>Gagliarda e Corrente</i> da <i>Aria detta la Frescobalda</i> , no <i>Secondo libro di toccate</i> .....	13
Figura 11 - Frescobaldi. Pormenor do início da <i>Partite sopra l'aria della romanesca</i> .....	14
Figura 12 - J.P. Sweelinck. Início da 1. <sup>a</sup> e da 3. <sup>a</sup> variação sobre o tema <i>Mein junges Leben hat ein End</i> .....	15
Figura 13 - Pachelbel. Primeiros compassos da <i>Aria Sexta (Aria Sebalдина)</i> em Fã menor, no <i>Hexachordum Apollinis</i> ....	16
Figura 14 - François Couperin. Início da 10. <sup>a</sup> folia ' <i>Les Coucoucs bénévoles sous des Dominos jaunes</i> ' ( <i>Les folies françoises, ou Les dominos</i> ).....	16
Figura 15 - J.S. Bach. Pormenor do manuscrito da <i>Aria variata</i> no <i>Andreas-Bach-Buch</i> .....	18
Figura 16 - J.S. Bach. Exemplos das distâncias intervalares entre as duas mãos na <i>aria</i> e na variação X, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	20
Figura 17 - J.C. Bach. Primeira parte temática da <i>Aria</i> em Lá menor.....	23
Figura 18 - J.C. Bach. Pormenor do manuscrito da <i>Aria Eberliniana variata</i> .....	24
Figura 19 - J.C. Bach. Primeira parte temática da <i>Aria Eberliniana variata</i> .....	24
Figura 20 - J.S. Bach. Escrita do c.2 da <i>aria</i> conforme Georg von Dadelsen ( <i>G. Henle Verlag</i> ) e a <i>Bach-Gesellschaft</i> (Ernst Naumann), <i>Aria variata</i> BWV 989.....	33
Figura 21 - J.S. Bach. Primeiro sistema da <i>aria</i> no manuscrito do <i>Andreas-Bach-Buch</i> , <i>Aria variata</i> BWV 989.....	34
Figura 22 - J.S. Bach. Escrita dos c.5-6 da <i>aria</i> conforme o <i>Andreas-Bach-Buch</i> , Georg von Dadelsen e a <i>Bach-Gesellschaft</i> , <i>Aria variata</i> BWV 989.....	34
Figura 23 - J.S. Bach. Propostas de Emery, Dannreuther e Schulenberg para a execução do c.5 da <i>aria</i> , <i>Aria variata</i> BWV 989.....	35
Figura 24 - J.S. Bach. Principais inflexões estruturais na <i>aria</i> com reflexo na variação X, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	36
Figura 25 - J.S. Bach. Tercinas da variação II, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	37
Figura 26 - J.S. Bach. Sequência para o cromatismo do baixo no c.7-8 da variação I, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	38
Figura 27 - J.S. Bach. Elemento repetitivo no c.7 da variação I, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	38
Figura 28 - J.S. Bach. Sequência <i>napolitana</i> e elemento repetitivo no c.7 da variação II, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	38
Figura 29 - J.S. Bach. Direção da frase inicial nas variações III e V, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	39
Figura 30 - J.S. Bach. Elemento repetitivo no c.7 da variação III, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	39
Figura 31 - J.S. Bach. Ritmo sincopado no c.1 da variação IV, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	39
Figura 32 - J.S. Bach. Elemento repetitivo no c.7 da variação IV, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	39
Figura 33 - J.S. Bach. Elementos geométricos no início da variação V, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	40
Figura 34 - J.S. Bach. Partículas repetitivas nos c.3-7 da variação V, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	40
Figura 35 - J.S. Bach. Final da variação V, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	40
Figura 36 - J.S. Bach. Contraste entre os contornos e a geometria das linhas superior e do baixo nos c.5-6 da variação VI, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	41
Figura 37 - J.S. Bach. Elemento repetitivo no c.7 da variação VI, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	41
Figura 38 - J.S. Bach. Compassos iniciais da variação VII, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	41
Figura 39 - J.S. Bach. Elemento repetitivo sobre o <i>napolitano</i> na variação VII, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	42
Figura 40 - J.S. Bach. Final da variação VII, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	42
Figura 41 - J.S. Bach. Início e final da variação VIII, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	42
Figura 42 - J.S. Bach. Elemento repetitivo e amplitude de registo na linha inferior no c.7 da variação VIII, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	43
Figura 43 - J.S. Bach. Proporções das linhas melódicas nos c.3-4 da variação IX, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	43
Figura 44 - J.S. Bach. Final da variação IX segundo o <i>Andreas-Bach-Buch</i> e Georg von Dadelsen ( <i>G. Henle Verlag</i> ), <i>Aria variata</i> BWV 989.....	44
Figura 45 - J.S. Bach. Final da variação IX segundo a publicação da <i>Bach-Gesellschaft</i> , <i>Aria variata</i> BWV 989.....	44
Figura 46 - Pachelbel. Primeiros compassos das variações VI, <i>Aria Tertia</i> e <i>Aria Quinta</i> . J.S. Bach. Primeiros compassos da variação IX, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	45
Figura 47 - J.C. Bach. Primeiros compassos da variação XIII da <i>Aria Eberliniana</i> e da variação XIV da <i>Aria</i> .....	45
Figura 48 - J.S. Bach. Primeira parte da <i>aria</i> e da variação X, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	45
Figura 49 - J.S. Bach. Interpolação das linhas nos c.5-6 da segunda parte da variação X, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	46
Figura 50 - J.S. Bach. Mudança maior-menor no c.8-9 da variação X, <i>Aria variata</i> BWV 989.....	46
Figura 51 - Jean Renart. Pormenor de estrofe com seis versos de canção em <i>rondeau</i> , em <i>Le Roman de La Rose</i> .....	49
Figura 52 - Adam de la Halle. Manuscrito com o fólio do <i>Rondel "Je muir d'amourette"</i> .....	50
Figura 53 - Adam de la Halle. <i>Rondel "Je muir d'amourette"</i> , transcrito e em notação atual.....	51
Figura 54 - Guillaume de Machaut. Manuscrito com o fólio do <i>Rondeau "Ma fin est mon commencement"</i> .....	52
Figura 55 - Guillaume de Machaut. <i>Rondeau "Ma fin est mon commencement"</i> , transcrito e em notação atual.....	53
Figura 56 - Guillaume Dufay e Gilles de Binchois. Manuscrito dos <i>Rondeaux "Mon bien, m'amour"</i> e " <i>Je me recommande humlement"</i> .....	55
Figura 57 - Jean-Baptiste Lully. Pormenor do " <i>Rondeau pour la Gloire</i> " do prólogo da ópera <i>Alceste</i> .....	56

Figura 58 - Jean-Baptiste Lully. Pormenor do <i>Rondeau</i> "Suivons Armide" da ópera <i>Armide</i> , 1.º ato, cena III. ....	56
<b>Figura 59</b> - Jacopo Peri. Pormenor de "Al canto al ballo" da ópera <i>Euridice</i> , 1.º ato, cena I. ....	57
Figura 60 - Monteverdi. <i>Ritornello</i> instrumental da ópera <i>Orfeo</i> , 1.º ato, prólogo. ....	57
Figura 61 - Monteverdi. <i>Ritornello</i> instrumental da ópera <i>Orfeo</i> , 1.º ato, prólogo, transcrito. ....	58
Figura 62 - Chambonnières. <i>Chaconne</i> em Fá maior nas <i>Pièces Inédites</i> para cravo. ....	59
Figura 63 - Louis Couperin. Pormenor da 'Grand couplet' com o tetracorde dó-sib-lá-sol, da <i>Passacaille</i> em Dó maior. ....	59
Figura 64 - François Couperin. Pormenor do <i>Rondeau L'Enchanteresse</i> com 4 coplas. <i>Première Livre, première ordre</i> . ....	60
Figura 65 - François Couperin. Pormenor da <i>Passacaille - rondeau. Second Livre, Huitième Ordre</i> . ....	61
Figura 66 - Rameau. Sequência estrutural do <i>rondeau Les Tendres Plaintes. Pièces de Clavecin</i> . ....	61
Figura 67 - Rameau. Refrão do <i>rondeau La Timide</i> , II and. <sup>to</sup> do 3.º concerto, em <i>Pieces de clavecin en concerts</i> . ....	62
Figura 68 - Georg Muffat. Pormenor da <i>Passacaglia</i> em Sol menor do <i>Apparatus Musico-Organisticus</i> . ....	63
Figura 69 - J.C.F. Fischer. Pormenor do <i>Rondeau</i> em Sol maior do <i>Musicalisches Blumen-Büschlein</i> . ....	64
Figura 70 - Jeremiah Clarke. Pormenor do <i>Round O, The Prince of Denmark's March</i> . ....	64
Figura 71 - C.P.E. Bach. Pormenor do <i>Rondo</i> I em Sol maior da coleção V, Wq 59.2. ....	69
<b>Figura 72</b> - Anton Reicha. Excerto da definição <i>Coupe du Rondeau</i> no <i>Traité de haute Composition Musicale</i> . ....	72
<b>Figura 73</b> - Anton Reicha. Esquema do plano formal do <i>Coupe du Rondeau</i> no <i>Traité de haute Composition Musicale</i> . ....	73
Figura 74 - Ebenezer Prout. Excerto do início do capítulo <i>The Modern Rondo (Rondo-Sonata) Form</i> , do livro <i>Applied Forms</i> . ....	74
Figura 75 - W.A. Mozart. Pormenor do manuscrito autografado do 'Rondo' K.485. ....	80
Figura 76 - W.A. Mozart. Capa do catálogo pessoal de Mozart. <i>British Library</i> . ....	81
<b>Figura 77</b> - W.A. Mozart. A mesma melodia no III and. <sup>to</sup> do Quarteto K.478 e no 'Rondo' K.485. ....	82
<b>Figura 78</b> - Johann Christian Bach. Fração temática no I and. <sup>to</sup> do Quinteto n.º 6, op. XI, similar ao 'Rondo' K.485. ....	82
Figura 79 - W. A. Mozart. Arpejo de 5.ª descendente na abertura dos Quartetos K.169, K.173, no Quinteto K.174, e no 'Rondo' K.485. ....	83
Figura 80 - W. A. Mozart. Primeira página do manuscrito autografado do <i>Rondo</i> K.494 em Fá maior. ....	87
Figura 81 - W.A. Mozart. Primeiros compassos do <i>Rondo</i> K.494. ....	92
Figura 82 - W. A. Mozart. Elemento comum de dinâmica na finalização das obras K.485, 'K.533/494' e K.511. ....	93
Figura 83 - W. A. Mozart. Primeira página do <i>fac-simile</i> do <i>Rondo</i> K.511 em Lá menor. ....	96
Figura 84 - C.P.E. Bach. Início do <i>Rondo</i> Wq.56/5 em Lá menor. ....	98
<b>Figura 85</b> - W.A. Mozart. Início do II and. <sup>to</sup> da Sinfonia n.º 38 em Ré maior, K.504. ....	99
Figura 86 - W.A. Mozart. Presença do motivo <i>siciliano</i> no II and. <sup>to</sup> da Sonata K.280 e do Concerto para piano K.488, e no <i>Rondo</i> K.511. ....	100
Figura 87 - W.A. Mozart. Cromatismo no início temático do <i>Rondo</i> K.511. ....	101
Figura 88 - W.A. Mozart. Sequência figurativa no refrão, copla 1 e copla 2, do <i>Rondo</i> K.511. ....	104
Figura 89 - W.A. Mozart. Unidade nos contrastes entre o refrão e as coplas 1 e 2 no <i>Rondo</i> K.511. ....	105
Figura 90 - W.A. Mozart. Relação cromatismo-dinâmica-registos na transição do final da copla 1 para o primeiro retorno do refrão no <i>Rondo</i> K.511. ....	106
Figura 91 - W.A. Mozart. Conjugação da independência das vozes no c.100 do <i>Rondo</i> K.511. ....	106
Figura 92 - W.A. Mozart. Diferenças no tipo de escrita entre o refrão e da copla 1 do <i>Rondo</i> K.511. ....	107
Figura 93 - W.A. Mozart. Súbita mutação do caráter, escrita e dinâmica no c.46 do <i>Rondo</i> K.511. ....	107
Figura 94 - W.A. Mozart. Acordes finais do <i>Rondo</i> K.511. ....	108
Figura 95 - W.A. Mozart. Clímax da coda do <i>Rondo</i> K.511. ....	108
Figura 96 - W.A. Mozart. Três movimentos melódicos no começo do refrão do <i>Rondo</i> K.511. ....	109
Figura 97 - W.A. Mozart. Relação intervalar nos c.1 e 7 do <i>Rondo</i> K.511. ....	109
Figura 98 - W.A. Mozart. Os três principais grupetos do <i>Rondo</i> K.511, segundo Allen Forte. ....	110
Figura 99 - W.A. Mozart. Afinidade 1 entre o final e o início do <i>Rondo</i> K.511. ....	110
Figura 100 - W.A. Mozart. Afinidade 2 entre o início e o final do <i>Rondo</i> K.511. ....	111
Figura 101 - W.A. Mozart. Relação intervalar no final do <i>Rondo</i> K.511. ....	111
Figura 102 - W.A. Mozart. Exemplo 1 da relação entre as tonalidades e o cromaticismo do <i>Rondo</i> K.511. ....	112
Figura 103 - W.A. Mozart. Exemplo 2 da relação entre as tonalidades e o cromaticismo do <i>Rondo</i> K.511. ....	112
Figura 104 - W.A. Mozart. Supressão do grupeto motivico no c.129 do <i>Rondo</i> K.511. ....	112
Figura 105 - W.A. Mozart. Excerto da sequência cromática alargada na copla 1 do <i>Rondo</i> K.511. ....	113
Figura 106 - W.A. Mozart. Relação entre a dinâmica e a estrutura melódica no c.109 do <i>Rondo</i> K.511. ....	114
Figura 107 - W.A. Mozart. Relação entre a articulação e a estrutura melódica no c.108 do <i>Rondo</i> K.511. ....	114
Figura 108 - W.A. Mozart. Tessitura do <i>Rondo</i> K.511. ....	114
Figura 109 - W.A. Mozart. Relação entre os intervalos e os registos no início do refrão do <i>Rondo</i> K.511. ....	115
Figura 110 - W.A. Mozart. Relações com o refrão na transição da copla 2 do <i>Rondo</i> K.511. ....	115
Figura 111 - François Couperin. Início de <i>Les Bagatelles</i> em Ré maior, <i>Second Livre de pièces de Clavecin, Ordre 10</i> . ....	121
Figura 112 - Beethoven. Página de título da primeira edição das <i>Bagatelles</i> op. 33. ....	124
Figura 113 - Beethoven. Pormenor da primeira página do manuscrito autografado datado, das <i>Bagatelles</i> op. 33. ....	124
Figura 114 - Beethoven. Contrastes intra e inter <i>Bagatelles</i> op. 33 n.ºs 2, 6 e 7. ....	126
Figura 115 - Página de título da Parte III do livro <i>Wiener-Pianoforte-Schule</i> de Friedrich Starke. ....	128
Figura 116 - Pormenor da 1.ª página das <i>Kleinigkeiten</i> no livro <i>Wiener-Pianoforte-Schule</i> de Friedrich Starke. ....	128
Figura 117 - Página com o comentário de Friedrich Starke às 'Kleinigkeiten' no livro <i>Wiener-Pianoforte-Schule</i> . Cortesia da <i>Beethoven-Haus Bonn</i> . ....	129
Figura 118 - Beethoven. Página de título da primeira edição do atual op. 119. ....	131
Figura 119 - Beethoven. <i>Bagatelle</i> op. 119, n.º 10 ( <i>opus</i> e numeração atual), no livro <i>Wiener-Pianoforte-Schule</i> . ....	135
Figura 120 - Beethoven. Ligações entre as <i>Bagatelles</i> op. 119 n.º 9 e n.º 10, segundo Marston. ....	136
Figura 121 - Beethoven. Contraste entre a cadência feminina e a cadência masculina na <i>bagatelle</i> op. 119 n.º 10. ....	136
Figura 122 - Beethoven. Dinâmica da <i>bagatelle</i> op. 119 n.º 9 que prepara o n.º 10, e ligações melódicas entre as duas. ....	137
Figura 123 - Beethoven. Voz superior do final das <i>Bagatelles</i> op. 119 n.º 11 e n.º 8. ....	137
Figura 124 - Beethoven. Exemplos da unidade motivica nas <i>Bagatelles</i> op. 119 n.ºs 7-11, segundo Marston. ....	138
Figura 125 - Beethoven. Página 1 dos esboços das <i>Bagatelles</i> op. 126. ....	140
Figura 126 - Beethoven. Página 2 dos esboços das <i>Bagatelles</i> op. 126. ....	140
Figura 127 - Beethoven. Primeira página do manuscrito autografado das <i>Bagatelles</i> op. 126. ....	141

Figura 128 - Beethoven. Folha de rosto da edição original das <i>Bagatelles</i> op. 126. ....	142
Figura 129 - Beethoven. Compassos iniciais temáticos da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º1. ....	145
Figura 130 - Beethoven. Tematização nas diferentes linhas ao longo da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 1. ....	145
Figura 131 - Beethoven. Contração métrica na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 1. ....	146
Figura 132 - Beethoven. A unidade em ‘ <i>L’istesso tempo</i> ’ na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 1. ....	147
Figura 133 - Beethoven. Dualidade entre métrica e tempo no 3.º and.º do Quarteto op. 127. ....	148
Figura 134 - Beethoven. Dualidade entre métrica e tempo (c.167-70) no 5.º and.º do Quarteto op. 131. ....	148
Figura 135 - Beethoven. Situação métrica no 2.º and.º do Quarteto op. 132. ....	149
Figura 136 - Beethoven. Entrecruzamentos e contrastes de registos na coda da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 1. ....	150
Figura 137 - Beethoven. Questão da divisão frásica inicial na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 1. ....	150
Figura 138 - Beethoven. Fecho definitivo da primeira frase da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 1. ....	150
Figura 139 - Beethoven. Indicação da duplicação da repetição na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º1. ....	151
Figura 140 - Beethoven. Linha homofónica na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 2. ....	151
Figura 141 - Beethoven. Fragmentos contrastantes na parte I da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 2. ....	152
Figura 142 - Transição para a segunda secção da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 2. ....	152
Figura 143 - Beethoven. Vácuos entre a alternância das linhas nos c.42-9 da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 2. ....	153
Figura 144 - Beethoven. Isolamento do motivo de abertura e 1.ª etapa nas aumentações na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 2. ....	153
Figura 145 - Beethoven. 2.ª e 3.ª etapas no processo de aumentações, e restituição do ritmo inicial da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 2. ....	154
Figura 146 - Beethoven. Afastamento do âmbito dos registos nos c.51-5 da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 2. ....	154
Figura 147 - Beethoven. Manipulação dos registos nos c.58-65 da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 2. ....	155
Figura 148 - Beethoven. Processo de expansão da linha melódica nos c.66-77 da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 2. ....	155
Figura 149 - Beethoven. Derivado do rítmico inicial e compressão final motivica na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 2. ....	156
Figura 150 - Beethoven. Início da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 3. ....	157
Figura 151 - Beethoven. Indicações de dinâmica na frase temática amplificada da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 3. ....	157
Figura 152 - Beethoven. Contraste entre os extremos dos registos na primeira secção da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 3. ....	157
Figura 153 - Beethoven. Alongamento dos c.24-7 na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 3. ....	158
Figura 154 - Beethoven. Linha melódica temática na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 3. ....	158
Figura 155 - Beethoven. Recuperação da linha melódica temática no baixo na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 3. ....	159
Figura 156 - Beethoven. Continuação da tematização pela linha superior a partir do c.32 na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 3. ....	159
Figura 157 - Beethoven. Escrita dos c.39-41 na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 3. ....	159
Figura 158 - Beethoven. Pedal e dinâmica no final da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 3. ....	160
Figura 159 - Beethoven. Momentos sequenciais iniciais da <i>Bagatelles</i> op. 126, no n.º 4. ....	160
Figura 160 - Beethoven. Compassos 9-10 da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 4. ....	161
Figura 161 - Beethoven. Exploração entre os registos opostos nos c.12-21 da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 4. ....	161
Figura 162 - Beethoven. Pausas que interpolam os c.20-7 na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 4. ....	162
Figura 163 - Beethoven. Contraste entre a sequência que envolve a escrita contrapontística dos c.26-31 e a alteração para melodia com acompanhamento dos c.32-9, na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 4. ....	162
Figura 164 - Beethoven. Acentuações nos c.44-50 na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 4. ....	162
Figura 165 - Beethoven. Início do <i>Trio</i> na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 4. ....	163
Figura 166 - Beethoven. Momento contrapontístico no <i>Trio</i> da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 4. ....	164
Figura 167 - Beethoven. Suspensão que medeia as interjeições finais do <i>Trio</i> da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 4. ....	164
Figura 168 - Beethoven. Compassos que causam o efeito <i>Trio</i> -Coda na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 4. ....	165
Figura 169 - Beethoven. Inflexões de articulação nos primeiros compassos da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 5. ....	166
Figura 170 - Beethoven. Comparação entre inflexões similares na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 5. ....	166
Figura 171 - Beethoven. Expansão da linha melódica na linha superior nos c.5-8 e c.11-6 da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 5. ....	167
Figura 172 - Beethoven. Tipo de escrita das linhas e expansão melódica na segunda parte da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 5. ....	167
Figura 173 - Beethoven. Elemento melódico na linha inferior nos c.17-24 da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 5. ....	167
Figura 174 - Beethoven. Dilatação e compressão da amplitude das linhas e gradação de intensidade na segunda parte da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 5. ....	168
Figura 175 - Beethoven. Dupla interpretação do c.32 da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 5, segundo Cone. ....	168
Figura 176 - Beethoven. Últimos compassos da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 5. ....	169
Figura 177 - Beethoven. <i>Presto</i> da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 6. ....	170
Figura 178 - Beethoven. Hiper métrica nos c.7-12 da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 6. ....	170
Figura 179 - Beethoven. Ligação entre o <i>Presto</i> e o <i>Andante</i> através da contração das notas do baixo, na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 6. ....	170
Figura 180 - Beethoven. Ligação da linha superior dos c.7-9 com os c.1-2, na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 6. ....	171
Figura 181 - Beethoven. Ligação da linha superior dos c.10-12 com os c.2-4-5, na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 6. ....	171
Figura 182 - Beethoven. Linhas melódicas expansivas dos c.13-8, na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 6. ....	171
Figura 183 - Beethoven. Comparação entre o final da <i>prima volta</i> -repetição, e o final da <i>seconda volta</i> -prosseguimento da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 6. ....	172
Figura 184 - Beethoven. Extremos dos registos, dinâmica e transição para a recuperação temática do <i>Andante</i> na subdominante, na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 6. ....	172
Figura 185 - Beethoven. Primeira relação entre a tematização inicial do <i>Andante</i> e a recuperação, ....	173
Figura 186 - Beethoven. Segunda relação entre o material inicial e a recuperação, na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 6. ....	173
Figura 187 - Beethoven. Terceira relação entre o material inicial e a recuperação, na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 6. ....	174
Figura 188 - Beethoven. Quarta relação entre o material inicial e a recuperação na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 6. ....	174
Figura 189 - Beethoven. Ponto mais alto da <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 6. ....	174
Figura 190 - Beethoven. Final do <i>Andante</i> e encadeamento para o <i>Tempo I</i> na <i>Bagatelle</i> op. 126, n.º 6. ....	175
Figura 191 - Mapa de <i>Villa d’Este</i> , da autoria do pintor Étienne Dupérac (1575). ....	183
Figura 192 - Liszt. Início da introdução de <i>Aux Cyprès de la Villa d’Este - Threnodie I.</i> ....	185
Figura 193 - Liszt. Exemplos da exploração do registo mais grave, em <i>Aux Cyprès de la Villa d’Este - Threnodie I.</i> ....	185
Figura 194 - Liszt. Ritmo da linha inferior que acompanha a exposição do 1.º tema, em <i>Aux Cyprès de la Villa d’Este - Threnodie I.</i> ....	186

Figura 195 - Liszt. Antecâmara do <i>Appassionato</i> para a exposição do segundo tema, em <i>Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.</i> .....	186
Figura 196 - Liszt. Contenção do <i>appassionato</i> que antecede o desenvolvimento em <i>Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.</i> .....	186
Figura 197 - Liszt. Discurso entre as linhas opostas no desenvolvimento de <i>Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.</i> .....	187
Figura 198 - Liszt. Exemplos de sinalizações indicadas em <i>Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.</i> .....	187
Figura 199 - Liszt. Texto alternativo a partir do c.117, em <i>Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.</i> .....	188
Figura 200 - Liszt. Vácuos que interpolam as inflexões na transição para a coda, em <i>Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.</i> .....	188
Figura 201 - Liszt. Construção final com blocos de acordes e arpejos, em <i>Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.</i> ..	189
Figura 202 - Liszt. Últimos compassos de <i>Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.</i> .....	189
Figura 203 - Schönberg. <i>Begräbnis von Gustav Mahler</i> . Óleo sobre tela, 43x34 cm (depois de maio de 1911). Cortesia do <i>Arnold Schönberg Center</i> . .....	191
Figura 204 - Schönberg. Manuscrito autografado do esboço da Peça I <i>Leicht, zart</i> op.19. ....	192
Figura 205 - Schönberg. Manuscrito autografado da Peça II, <i>Mäßige de Drei Stücke für Kammerensemble</i> . ....	193
Figura 206 - Schönberg. 1.º e 2.º núcleos com a partícula motívica na Peça I op.19. ....	196
Figura 207 - Schönberg. Compactação contrapontística nos c.4-6 da Peça I op.19. ....	196
Figura 208 - Schönberg. Bloco com elementos fugazes simultâneos no c.7 na Peça I op.19. ....	197
Figura 209 - Schönberg. Bloco com trémulos na Peça I op.19. ....	197
Figura 210 - Schönberg. Descompressão nos últimos compassos da Peça I op.19. ....	197
Figura 211 - Schönberg. <i>Leitmotiv</i> da Peça II op.19. ....	198
Figura 212 - Schönberg. Primeira linha expansiva na Peça II op.19. ....	198
Figura 213 - Schönberg. Segunda linha expansiva na Peça II op.19. ....	199
Figura 214 - Schönberg. Material comum às duas linhas expansivas da Peça II op.19. ....	199
Figura 215 - Schönberg. Fratura no <i>ostinato</i> Sol-Mi e elementos intermitentes nos c.4-5 da Peça II op.19. ....	200
Figura 216 - Schönberg. Correlações no final da Peça II op.19. ....	200
Figura 217 - Schönberg. Complexo das linhas melódicas, articulações e dinâmicas nos c.1-4 da Peça III op.19. ....	201
Figura 218 - Schönberg. Linha do c.4 e rutura suspensiva seguinte na Peça III op.19. ....	202
Figura 219 - Schönberg. Textura e interação das linhas e das inflexões de dinâmica nos c.5-6 da Peça III op.19. ....	202
Figura 220 - Schönberg. Manipulação de material abreviado no estiçamento do final da Peça III op.19. ....	203
Figura 221 - Schönberg. Linha inicial monódica e intrusão da 4.ª aumentada na Peça IV op.19. ....	203
Figura 222 - Schönberg. Antecedente e conseqüente do período inicial da Peça IV op.19. ....	203
Figura 223 - Schönberg. Cânone rítmico no c.4 da Peça IV op.19. ....	204
Figura 224 - Schönberg. Momento monorrítmico no c.6 da Peça IV op.19. ....	204
Figura 225 - Schönberg. Reutilização do material lacónico intrusivo nos c.8, 11 e 12 da Peça IV op.19. ....	204
Figura 226 - Schönberg. Linha expansiva dos c.6-9 na Peça IV op.19. ....	205
Figura 227 - Schönberg. <i>Martellato</i> nos últimos compassos e ligações com o material inicial da Peça IV op.19. ....	205
Figura 228 - Schönberg. Linha inicial expansiva e contração com o baixo na Peça V op.19. ....	206
Figura 229 - Schönberg. Segunda linha expansiva e motivo rítmico nos c.4-8 da Peça V op.19. ....	206
Figura 230 - Schönberg. Linhas comprimidas nos c.9-11 e contraste de articulação na Peça V op.19. ....	207
Figura 231 - Schönberg. Últimos quatro compassos com a afirmação das terceiras na Peça V op.19. ....	207
Figura 232 - Schönberg. Deambulações sonoras nos c.1-4 da Peça VI op.19. ....	208
Figura 233 - Schönberg. Segunda incursão melódica nos c.5-6 da Peça VI op.19. ....	209
Figura 234 - Schönberg. Linha monódica expressiva no c.7 da Peça VI op.19. ....	209
Figura 235 - Schönberg. Acordes em simultâneo e inflexões do meio-tom cromático no c.8 da Peça VI op.19. ....	210
Figura 236 - Schönberg. Compasso final da Peça VI op.19. ....	210
Figura 237 - Schönberg. Manifesto em carta a Busoni de 13? de agosto de 1909. ....	211

## Índice de tabelas

Tabela 1 - Indicações subtитуales das quatro fontes principais da <i>Aria variata</i> BWV 989, segundo Georg von Dadelsen. .	21
Tabela 2 - Indicações de tempo nas variações “ <i>Folia</i> ” op. 5, n.º 12 de Corelli, <i>Parte seconda</i> de <i>Sonate a violino e violone o cimbalò</i> .....	22
Tabela 3 - Indicações de tempo da <i>Aria variata</i> BWV 989 em Krebs e Kellner, segundo a <i>Bach-Gesellschaft</i> . ....	29
Tabela 4 - Indicações de tempo e nomenclaturas na <i>Aria variata</i> BWV 989 conforme a <i>Bach-Gesellschaft</i> e a <i>G. Henle Verlag</i> . ....	29
Tabela 5 - Indicações de tempo e comentários na <i>Aria variata</i> BWV 989 conforme as edições de Hans Bischoff e de Ferruccio Busoni. ....	30
Tabela 6 - Organização interna da <i>Aria variata</i> BWV 989 segundo as fontes <i>Andreas-Bach-Buch</i> , Krebs e Kellner.....	32
Tabela 7 - Número de rondós como peça independente no período 1750 a 1800, segundo Cole. ....	68
Tabela 8 - Plano formal do ‘rondó de cinco partes’ segundo Caplin. ....	75
Tabela 9 - Plano formal da ‘Sonata-rondó’ segundo Caplin. ....	76
Tabela 10 - Lista dos rondós para piano como peça independente atribuídos a W.A. Mozart, segundo a <i>Neue Mozart-Ausgabe</i> . ....	78
Tabela 11 - Diagrama estrutural do <i>Rondo</i> K.494 em Fá maior de W. A. Mozart, baseado na conceptualização de Caplin. ....	94
Tabela 12 - Síntese do plano formal do <i>Rondo</i> K.511, baseada na categorização geral do rondó de 5 partes de Caplin. ....	103
Tabela 13 - Síntese da divisão formal do <i>Rondo</i> K.511, segundo Allen Forte. ....	103
Tabela 14 - Subdivisão das coplas como sonata- <i>allegro</i> no <i>Rondo</i> K.511.....	117



Da minha exiguidade, para os compositores



*“I believe that a real composer writes music for no other reason than that it pleases him. Those who compose because they want to please others, and have audiences in mind, are not real artists. They are not the kind of men who are driven to say something whether or not there exists one person who likes it, even if they themselves dislike it. They are not creators who must open the valves in order to relieve the interior pressure of a creation ready to be born. They are merely more or less skilful entertainers who would renounce composing if they could not find listeners.”<sup>1</sup>*

Arnold Schönberg

---

1. Arnold Schoenberg, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein (Berkeley: University of California Press, 2010), 54.



## Introdução

As manifestações de criação sob a forma da representação artística contêm integralmente resultados de amplitudes antagônicas, mas equitativamente fortes e expressivos. Instantânea e aleatoriamente, a memória visual e sensorial transporta-nos para duas obras escultóricas. Respetivamente, *Cloud Gate* (2004-06, Aço inoxidável, 1000x2000x1280cm) de Anish Kapoor e uma das estatuetas *Figurine* (c.1947, Bronze, 11,18x3,66 x4,09cm) de Alberto Giacometti, ilustradas nas imagens seguintes.



A presença do paralelismo introdutório de esculturas com antipodais arcos arquitetônicos auxilia-nos na transferência sensitiva da tematização transposta para a música.

Este trabalho contrapõe paradigmas de peças com uma grande amplitude arquitetônica, formas grandes, que não a pré-conceituadamente simbólica forma sonata, com peças formalmente pequenas, miniaturizadas, curtas, aforísticas, de compositores emblemáticos e cronologicamente distintos na história da música para piano, numa aproximação retrospectivo-reflexiva às origens das formas associadas e das obras objeto concreto deste estudo.

Uma submersão perspectivada conjuntamente em duas vertentes, por um lado, nos contornos históricos e biográficos do ateliê oficial dos autores que intervêm na contextualização criativa de cinco obras exemplificativas, e, por outro, nas problemáticas conceptuais, estilísticas, estéticas, técnicas e textuais emergentes da análise e da nossa interpretação performativa.

Constituindo a literatura para este instrumento uma inacabável fonte de obras nos anais do seu repertório, delimitámos o nosso principal objeto de estudo ao conjunto de obras concretamente selecionado para o trabalho performativo no âmbito da apresentação na prova-recital final, de forma a possibilitar o desenvolvimento da nossa temática e a tornar exequível a operacionalização dos objetivos propostos quer ao nível da dissertação quer na situação da interpretação compreendidos no plano do curso. Respetivamente, a *Aria variata* BWV 989 em Lá menor de J.S. Bach, o *Rondo* K. 511 em Lá menor de W.A. Mozart, as seis *Bagatelles* op. 126 de Beethoven, *Aux Cyprès de la Villa d'Este – Threnodie I (Années de pèlerinage, troisième année)* de Liszt, e *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19 de Schönberg.

O *pathos* esteve na origem inicial da fixação desta amostra, intuitiva e desprovida de pré-conceitos estabelecidos, e o consciente grau de *ethos* reflexivo, quase imediato, circunscreveu-se à determinação do equilíbrio na fração representativa destes estudos de caso, um conjunto que simultaneamente contivesse formas de grande arquitetura e formas pequenas.

A questão principal de investigação na nossa temática relaciona-se com a razão pela qual (ou no plural) o compositor optou, em determinados momentos da sua criatividade, pelas formas de maior ou de menor amplitude. Uma questão emergente da nossa curiosidade perante a constatação do extenso repertório pianístico. O que está na génese dessa escolha? Que motivações terão originado nos autores a opção da arquitetura daquelas composições? Uma vontade decorrente das influências dos contornos histórico-estilísticos e de género? A decisão autónoma e isenta de externas influências desviantes no ato de criar? A necessidade da experimentação e/ou da consolidação experimental composicional do criador?

No âmbito da especialização na área do piano, que abrange o plano de estudos do nosso curso, são igualmente analisados aspetos relacionados com o porquê da eleição

deste instrumento por parte dos compositores na materialização das suas ideias, e o tipo de contributo adjacente para as potencialidades sonoras e técnicas e para o seu desenvolvimento, numa perspectiva inclinada para a reflexão.

Nesta sequência, são examinadas, em paralelo, algumas obras destinadas ao piano em associação ao campo de ação contextual, para o entendimento do processo criativo evolutivo e das motivações pessoais na escolha formal dos autores.

É neste horizonte que nos propomos aproximar, tanto quanto possível, a título exemplificativo, do quando, do como, do porquê e de quantas *bagatelles* para piano Beethoven compôs até chegar ao op. 126. Uma formulação que aplicaremos a quase todas as obras deste trabalho.

O *Rondo* K. 511 em Lá menor de Mozart e *Aux Cyprès de la Villa d'Este – Threnodie I* de Liszt estabelecem exemplos de obras de grande arquitetura, por oposição às miniaturas *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19 de Schönberg e às formas pequenas das *Bagatelles* op. 126 de Beethoven. No caso da *Aria variata* BWV 989 em Lá menor, será que constitui uma forma grande ou uma forma pequena? O exemplo do *Rondo* K. 511 em Lá menor é coerente com a forma associada à intitulação? Os contornos de cada uma determinam o seu enquadramento nas conceptualizações generalistas? Ou as obras contêm uma tal identidade e uma autonomia próprias que extravasam as categorizações estandardizadas?

A problemática das catalogações e das numerações de algumas obras relacionadas com as composições do principal objeto deste estudo, constitui outra inquietação que consideramos pertinente investigar e desenvolver. Uma questão de reflexão não só diretamente ligada à identidade composicional, mas também ao conhecimento esclarecedor dos factos históricos e biográficos deste repertório pianístico em concreto. Do exemplo da presença das *bagatelles* em Beethoven podemos extrair duas incitações. A numeração do op. 119 obedece à cronologia e à ordem das composições do conjunto? Subsequentemente, as informações contidas nos prefácios e nos comentários editoriais das publicações de partituras *Urtext* de suporte à nossa análise são suficientemente esclarecedoras e devidamente atualizadas para a compreensão contextualizada das obras junto do intérprete? Enunciação colocada igualmente no caso dos *Rondos* como peça independente para piano de Mozart.

A repetição de estruturas dentro de uma peça favorece uma arquitetura maior, como se pode verificar no caso do *Rondo* em Lá menor K. 511 de W.A. Mozart. O interesse na recuperação das texturas óbvias e da sua repetição pode ser também observado na *Aria variata* BWV 989 em Lá menor de J.S. Bach. A forma mais extensa constitui um desafio para o compositor e conseqüentemente para o intérprete. Por outro lado, a miniatura pode conduzir a uma explosão criativa com resultados mais insólitos. A forma curta é iconoclasta, mais experimental, pode facultar um grau mais

elevado de liberdade ao compositor, como podemos reconhecer nas seis *Bagatelles* op. 126, de Beethoven, formalmente mais inusitadas, inesperadas, e, no limite, nas formas miniaturizadas das *Sechs Kleine Klavierstücke*, op. 19 de Schönberg.

A oposição das arquiteturas de grande dimensão com as formas miniaturizadas, no repertório pianístico, pode constituir uma incitação, uma provocação para os músicos na sua análise interpretativa e no desempenho performativo. Os constrangimentos, as liberdades, as amplitudes e as inusitações que refletem os aspetos formais composicionais, estilísticos e estéticos serão, assim, conjuntamente analisados na perspetiva da *performance*. O excesso de informação contido numa forma de menor amplitude pode dificultar a *performance*? A homogeneização do material temático da forma de maior dimensão favorece uma memorização menos turbulenta? A forma mais livre é estabelecadora de um grau de liberdade semelhante na execução?

Inquietações sobre a relação direta da arquitetura da composição e dos seus contornos históricos e descrições biográficas com a nossa leitura de interpretação performativa, numa partilha que nos propomos apresentar e refletir.

## Capítulo 1 - *Aria variata* BWV 989, J.S. Bach

### 1.1. Aproximação histórica das variações para teclado - das origens a Bach

O princípio estético das variações remonta à ancestralidade do processo musical composicional tendo sido dilatado e estendido até à nossa contemporaneidade em diversos estilos e géneros musicais.

Como forma, as variações constituem, grosso modo, uma estrutura sustentada na repetição e sob este ponto de vista pode ser entendida como uma consequência de um princípio fundamental musical e de retórica, o da reiteração de um tema com diversas modificações.<sup>2</sup>

Michels considera que “*como técnica de composição, a variação surge dentro de formas mais vastas, geralmente para tornar mais variadas as repetições*” e que “*as técnicas de variação podem ser observadas de modo exemplar em séries de variações escritas como género próprio.*”<sup>3</sup> Leitura concordante com a opinião de Apel, segundo o qual dever-se-á distinguir entre ‘forma variação’ e ‘técnica de variação’.<sup>4</sup>

Sisman esclarece que a identificação das tipologias de variações, e até mesmo da forma de variação em si, é um assunto que contém um elevado grau de complexidade devido à ambiguidade dos limites e fronteiras frequentemente apresentados quer na técnica e na configuração estrutural das variações.<sup>5</sup> Acrescenta poder existir uma mistura de vários tipos de variação no mesmo conjunto, afirmando o seguinte,

the vexed nature of melodic resemblance may complicate some determinations of identity, and varied repetition sometimes appears to be a surprisingly fragile principle such that a greatly contrasting segment may upset the whole. (...) When variation forms take on elements of recurrence and return in addition to or perhaps instead of repetition, the resulting hybrid type raises questions: is it a rondo or a variation? a ternary form or a variation movement with freely varied *minore*?<sup>6</sup>

Historicamente, segundo Apel, pouco ou quase nada se conhece sobre as origens e a evolução primária da forma variação na música em geral, e na música destinada a instrumentos de tecla em particular.<sup>7</sup> Análise justificada pelo facto de haver um

---

2. Elaine Sisman, “Variations,” in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acessado 2 abril, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

3. Ulrich Michels, *Atlas de Música* (Lisboa: Editorial Caminho, 2003), 1:157.

4. Willi Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, trad. Hans Tischler (Bloomington: Indiana University Press, 1972), 262.

5. Sisman, “Variations,” in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

6. Ibid.

7. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, 262.

desconhecimento dos processos que conduziram ao primeiro aparecimento da forma variação em Espanha com a publicação das *diferencias* de Luis de Narvaéz (1500-c.1555) na sua coleção para *vihuela* *Los seys libros del Delphín de música*, em 1538, sendo as variações sobre o tema *O guárdame las vacas* um dos exemplos mais representativos (Figura 1 e Figura 2). Ou seja, pressupõe-se que para atingir esse grau de maturidade, ainda que de perfeição incipiente, houve um percurso de alguma duração evolutiva mas sobre o qual se ignora o seu desenvolvimento.<sup>8</sup>



Figura 1 - Luis de Narvaéz. Início das *diferencias* 1-3 em notação atual, *O guárdame las vacas*.

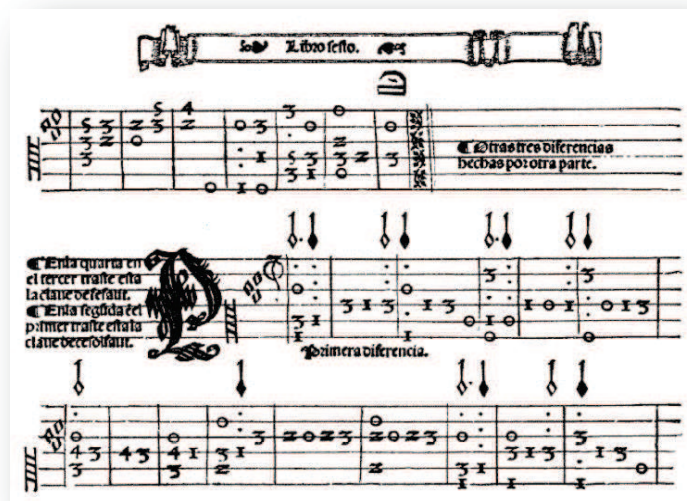


Figura 2 - Luis de Narvaéz. Pormenor do manuscrito da *diferencia* 1 sobre o tema *O guárdame las vacas* no *Sesto libro del Delphin de música*.

A compilação de obras de compositores espanhóis *Libro de cifra nueva*, datada de 1557, por Venegas de Henestrosa (c.1510-1570), constitui outra referência para a história das variações (Figura 3). Destinada ao teclado, harpa, *vihuela*, possivelmente também a agrupamentos instrumentais, e com um discurso prefaciado sobre a teoria e a prática instrumental, contém conjuntos de variações.<sup>9</sup>

8. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, 262.

9. Louis Jambou, "Venegas de Henestrosa," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acessado 5 abril, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

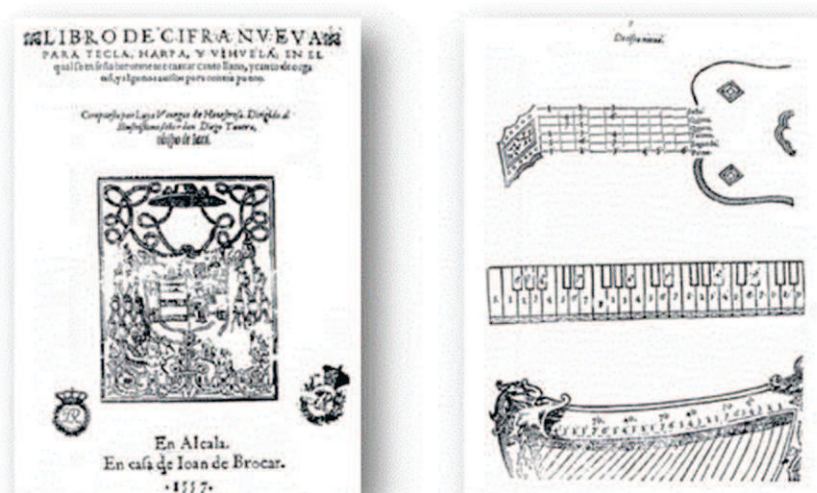


Figura 3 - Venegas de Henestrosa. Pormenores do *Libro de cifra nueva*.

Embora muitos elementos de base constitutivos de técnicas de variação, determinantes na evolução da música europeia, existissem antes de 1500 quer na música secular e na música sacra, até num estado de considerada maturação estético-artística, provavelmente tão longinquamente quanto o canto gregoriano, estabelecer uma categorização, tal como referido, parece ser uma tarefa difícil, senão mesmo impossível.

No entanto, parece ser factível que as técnicas de variação, consistindo em tratamentos variados de obras vocais, terão despontado claramente nas intabulações ornamentadas dos séculos XV e XVI.<sup>10</sup> E a forma variação, identificável como tal, isto é, constituindo em si uma entidade, uma das características mais importantes para que possa ser elegível como forma variação,<sup>11</sup> provém da prática da improvisação durante o séc. XVI através da materialização dos embelezamentos e adornos às sucessivas estrofes de canções e de danças.<sup>12</sup>

Conquanto se considere a possibilidade de que escassas obras anteriores ao séc. XVI façam parte da história remota da forma variação, há uma grande lacuna entre as técnicas e os métodos nelas utilizadas e os conjuntos espanhóis de variações emergentes no séc. XVI. Ou seja, todas apresentam apenas um único tipo de variação, a coloração da parte superior, situação muito distanciada da observada nas *diferencias* espanholas que contêm desde o início, com Narvaéz e no *Libro de Venegas de Henestrosa*, métodos bastante diversos e aperfeiçoados.<sup>13</sup>

Com o crescente florescer da música instrumental na fase renascentista, a variação desenvolve-se rapidamente tornando-se a forma mais alargada da era. Assiste-se,

10. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, 262.

11. Ibid.

12. Timothy Jones, "variation form," in *The Oxford Companion to Music*, Grove Music Online, Oxford University Press, acedido 15 abril, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

13. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, 262-3.

assim, à formulação de novos tipos de variações e ao início da organização dos conjuntos em padrões mais amplos pelos compositores.<sup>14</sup>

As composições de Antonio de Cabezón (c.1510-1566) foram insofismavelmente contribuidoras para todos os principais géneros musicais da época. Enraizadas na tradição instrumental espanhola abrangem os instrumentos de corda pinçada ou tangida, o teclado, e agrupamentos que possivelmente incluíam cordas e sopros (*curiosos minestriles*). A influência das técnicas de variação está absolutamente patenteada em toda a diversidade de estilos exibida quer nas suas obras litúrgicas, nas composições livres (*tientos*), nas intabulações (*canciones glosadas y motetes*), e nas variações (*discantes*).<sup>15</sup>

É com as suas variações conhecidas por *discantes*, *diferencias* ou por vezes *glosas*, que a história desse género atinge um ponto elevado,<sup>16</sup> sendo considerado o primeiro mestre das variações na música para teclado.<sup>17</sup> A compilação *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* publicada postumamente pelo filho, Hernando de Cabezón, em 1578, contém uma grande parte da sua obra e inclui nove proeminentes conjuntos de variações para teclado (Figura 4 e Figura 5).<sup>18</sup> O número de variações oscila até sete, existindo uma obra para cada duas, três, quatro e sete variações, duas obras para cinco e três para seis variações.<sup>19</sup>



Figura 4 - Antonio de Cabezón. Pormenor das *diferencias* sobre *El canto llano del caballero*, em *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*.

- 
14. Jones, "variation form," in *The Oxford Companion to Music*, Grove Music Online, Oxford University Press.  
 15. Louis Jambou, "Cabezón," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acedido 17 abril, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.  
 16. Ibid.  
 17. Sisman, "Variations," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.  
 18. Ibid.  
 19. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, 264.



Figura 5 - Antonio de Cabezón. Início das *diferencias* sobre *El canto llano del caballero* em notação atual.

As canções populares espanholas, as formas de dança e as estruturas com enquadramentos melódico-harmônicos, constituem os principais modelos envolvidos no seu gênero variacional, tendo utilizado um vasto leque de técnicas de variação de *cantus firmus*, baixo fixo e estruturas de contorno melódico, com uma abundante ornamentação.<sup>20</sup> Cabezón imprimiu em cada variação um perfil motivico distinto e estabeleceu passagens de transição nas ligações entre as variações individuais.<sup>21</sup> E a sua influência nos músicos europeus parece ter sido bastante alargada com as técnicas de variação que desenvolveu, em especial junto dos virginalistas ingleses, como em Thomas Tallis e William Byrd,<sup>22</sup> aquando da sua visita a Londres (1554-1556) como organista da corte de Filipe II.

Num século particularmente voltado para a estrutura da música coreográfica, a forma variação para instrumentos de tecla é rapidamente difundida pela Europa, conquanto estilisticamente assente em tradições identitárias de cada país, emergindo com particular relevo, por volta de 1570, na Alemanha, em Itália e em Inglaterra, após a morte de Cabezón.<sup>23</sup>

Há, porém, a salientar um aspeto comum utilizado nestes três países, a temática do *passamezzo*, com uma técnica de variação particular a diferenciá-la de outras variações no esquema formal por requerer o preenchimento de intervalos expandidos com animosos, variados e conteúdos sempre novos, sendo, portanto, compreensível a preferência dos compositores da época por este esquema mais atraente.<sup>24</sup> Enquanto na maior parte das variações a melodia, o baixo do tema, ou ainda ambos, são mantidos, na técnica de variação do *passamezzo* há uma formulação individual quer da parte superior e da linha do baixo estando apenas fixada a primeira nota de qualquer compasso, requisitos específicos do caráter esquemático do tema.<sup>25</sup> O *passamezzo* é normalmente seguido de dois outros andamentos de dança usualmente em métrica ternária, a animada *gagliarda* ou o moderadamente rápido *saltarello*, apresentados também em diversas variações. Segundo Apel, há aproximadamente vinte obras para teclado dos séculos XVI e XVII baseadas no

---

20. Jambou, "Cabezón," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

21. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, 265.

22. Jambou, "Cabezón," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

23. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, 270.

24. *Ibid.*, 270-1.

25. *Ibid.*, 271.

*passamezzo antico* e outras vinte no *passamezzo moderno*, a variante daquele em maior.<sup>26</sup>

Pertencentes ao séc. XVI parecem existir na Alemanha apenas duas obras genuínas de variações para teclado.<sup>27</sup> Trata-se de dois *passamezzos antigos* de Bernhard Schmid 'Elder' e de Jakob Paix, pela devida ordem, de 1577 e de 1583.<sup>28</sup> O caso italiano é mais significativo com três *passamezzos*, respetivamente, de Andrea Gabrieli (?1532/3-1585), Marco Facoli (?-c.1590) e Giovanni Maria Radino (meados séc. XVI-depois de 1607).<sup>29</sup> O primeiro, *Pass'e mezzo antico in cinque modi*, publicado em 1593 (Figura 6), e os restantes, *passamezzos modernos*, datados 1588 e de 1592.<sup>30</sup> Para além destes há seis obras de variações sobre vários temas de Antonio Valente (fl.1565-80) de 1576 existentes na *Intavolatura de cimbalo*, considerada a única fonte continental da época a conter conjuntos de variações sobre outros temas (Figura 7).<sup>31</sup>



Figura 6 - Andrea Gabrieli. Início do *Pass'e mezzo antico in cinque modi* do *Terzo libro*, em notação atual.



Figura 7 - Antonio Valente. Início do tema das variações *Lo Ballo dell' Intorcía* em notação atual, incluídas na *Intavolatura de cimbalo*.

Na análise de Apel os exemplos de Andrea Gabrieli e de Radino representam os de nível mais elevado no contexto do séc. XVI, sendo que as variações italianas sobre o tema do *passamezzo antico* alcançam o culminar com o veneziano Giovanni Picchi (fl.1600-25) no séc. XVII.<sup>32</sup>

Mas a manifestação inglesa é a mais fecunda quer em quantidade e em qualidade, especialmente evidenciada através do relevante repertório de variações para virginal.

26. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, 271.

27. *Ibid.*, 270.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*, 270-1.

31. *Ibid.*, 270-1, 274.

32. *Ibid.*, 274-5.

Primeiro com dois conjuntos de variações sobre temas de *passamezzo* (possivelmente de 1570) de compositores anónimos, existentes no *Dublin Virginal Manuscript*, seguindo-se a significativa e colossal produção de William Byrd (c.1540-1623), paralelamente às variações de John Bull (?1562-1628), Giles Farnaby (c.1563-1640), Orlando Gibbons (1583-1625), entre diversos outros compositores.<sup>33</sup> Grande parte do relevante repertório de variações para virginal encontra-se no manuscrito *Fitzwilliam Virginal Book* com cerca de 300 composições compreendidas entre o final do séc. XVI até aproximadamente à terceira década de 1600, e que contém uma grande diversidade de tipos de variações, avaliado como uma sinopse documental das formas de variação da Renascença.

As variações sobre um tema de *passamezzo* atingem assim o seu ponto alto com o elevado desenvolvimento e depuração da arte da variação dos virginalistas ingleses. Para além das variações sobre o tema do *passamezzo*, Byrd amplia de tal maneira, e sem precedentes, a forma variação para teclado, que nem mesmo as influências de Cabezón justificam o nível e o grau de inovação alcançados. Um fenómeno para o qual Apel considera haver um único argumento justificativo, "*The only explanation is that a great master transformed the tradition from the depths of his own creative power, and created such a new life for it that the historical context is without significance and only the creative process is essential.*"<sup>34</sup>

No âmbito das variações as obras de Byrd podem ser categorizadas em duas tipologias principais, as variações sobre temas de canções e de danças, e sobre um baixo *ostinato*.<sup>35</sup> Estas últimas, designadas na origem por '*variations upon a ground*', constituem uma importante categoria na história das variações inglesas. Relativamente às variações sobre temas de canções, Byrd parece ter prognosticado o valor ímpar da riqueza contida nas elegantes e graciosas melodias populares inglesas que emergiram durante o séc. XVI, um tesouro incomparável ao do resto da Europa, tendo sido o primeiro compositor a utilizá-las e a empregar diversos tratamentos ao tema da melodia.<sup>36</sup> Incluídas nesta categoria existem quinze conjuntos que oscilam entre três e vinte e duas variações.

E à semelhança das variações melódicas, Byrd é também considerado, artística, cronológica e quantitativamente, o mestre das variações para teclado sobre um baixo *ostinato* (*grounds*), todas em  $\frac{3}{4}$ , originalmente em  $\frac{3}{2}$ , tendo composto dez conjuntos que contêm entre seis a cento e quarenta variações (*The Bells*, com apenas um compasso temático).<sup>37</sup> O tamanho do tema é, em vários destes conjuntos, surpreendente chegando a atingir 24 compassos como é o caso de *My Ladye Nevells grownde*, com seis variações (Figura 8 e Figura 9).<sup>38</sup>

---

33. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, 270.

34. *Ibid.*, 278.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*, 279.

37. *Ibid.*, 285.

38. *Ibid.*



Figura 8 - William Byrd. Início do manuscrito de *My Ladye Nevells grownde* no livro *My Ladye Nevells Booke*.



Figura 9 - William Byrd. Início de *My Ladye Nevells grownde* em notação atual.

Nas cerca de 130 variações compostas o fator inovador está igualmente patenteado na maneira como frequentemente alterou o estilo ou o caráter motivico dentro de cada variação, não se limitando apenas a um único tipo de tratamento no seio de cada variação.<sup>39</sup> E o estabelecimento da técnica de mudança de variação constitui outra característica introduzida e frequentemente aplicada por Byrd. A estrutura global de diversos conjuntos de variações é também reveladora da sua preocupação com o caráter da unidade da obra.<sup>40</sup> Assim, parece ser com Byrd que o significado da forma variação adquire uma autêntica compreensão e expressão.

Com o desenvolvimento do baixo contínuo no séc. XVII, assiste-se à proliferação das variações sobre um baixo fixo, em especial as danças sobre *ostinato*, respetivamente a *chaconne* e a *passacaglia*, difundidas de Espanha para Itália, França e Alemanha.<sup>41</sup> Na origem espanhola terão sido compostas para guitarra, mas os primeiros conjuntos de *chaconnes* e de *passacaglias* para teclado são atribuídos a Frescobaldi (1583-1643) com as obras *Partite sopra ciaccona* e *Partite sopra passacaglia*, variações sobre canções populares, ambas de 1627.<sup>42</sup>

39. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, 279 e 283.

40. *Ibid.*, 283.

41. Alexander Silbiger, "Chaconne," in *Grove Music Online*, acessado setembro 24, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>. Alexander Silbiger, "Passacaglia," in *Grove Music Online*, acessado setembro 24, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

42. Sisman, "Variations," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

Considerado o principal compositor italiano da variação para teclado da primeira metade do séc. XVII, Frescobaldi introduziu um estilo mais diversificado e subtil às configurações musicais com contínuas e animadas entradas de novas vozes que se ausentam antes de produzir uma sobrecarga textural.<sup>43</sup>

Apel atribui a Frescobaldi a possibilidade de ter sido o primeiro a compor um conjunto de variações sobre uma melodia original com a *Aria detta la Frescobalda* do *Secondo libro di toccate*, de 1627, referindo também a importância das indicações *Gagliarda* e *Corrente*, respetivamente nas variações 3 e 5 (Figura 10).<sup>44</sup> Para o autor, este conjunto é o primeiro exemplo tangível na história da música para teclado do importante tipo de música barroca comumente conhecido por *suite* de variação (*suite* com características de variação), considerando, no entanto, mais correto dever aplicar-se a terminologia variações *suite* (obra de variação com características de *suite*).<sup>45</sup> Frescobaldi explora assim nesta obra o conceito da variação associando o género *suite*, desenvolvendo-a na representação estilizada de danças com as necessidades coreográficas e com repetições materializadas nas variações improvisadas.<sup>46</sup>



Figura 10 - Frescobaldi. Pormenor da *Gagliarda* e *Corrente* da *Aria detta la Frescobalda*, no *Secondo libro di toccate*.

A anterior *Partite sopra l'aria della romanesca*, no *Libro primo das Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*, de 1615, é apreciada não só como a sua obra-mestra no contexto das variações para teclado mas também, como refere Apel, uma das maiores criações no âmbito da variação sobretudo no seu todo, na qual nada é meramente decorativo, antes expressivo e cheio de significado (Figura 11).<sup>47</sup> A quase

43. Frederick Hammond e Alexander Silbiger, "Frescobaldi, Girolamo Alessandro," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acessado 20 abril, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

44. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, 472-3.

45. *Ibid.*, 473.

46. Sisman, "Variations," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

47. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, 463.

constante irregularidade entre a superfície dos agudos e dos graves, com um elevado grau de liberdade e ornamentação, que dissimula a estrutura subjacente, a existência de um único padrão figurativo em apenas algumas variações, a diferença estrutural entre diversas variações e a primeira, em particular a *ripresa*, e o caráter inovador na maneira como a nova temática emerge na última variação, constituem alguns aspetos relevantes nesta obra destacados por Sisman.<sup>48</sup>



Figura 11 - Frescobaldi. Pormenor do início da *Partite sopra l'aria della romanesca*.

Paralelamente, no âmbito das variações melódicas, emergem duas categorias diferentes no séc. XVII. Por um lado, a variação coral com a utilização de técnicas de *cantus firmus* em que a melodia eclesiástica do coral é ornamentada ou contrapontisticamente elaborada, amplamente cultivada na Alemanha, destacando-se as obras para teclado do holandês Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) e de dois dos seus discípulos, os alemães Samuel Scheidt (1587-1654) e Heinrich Scheidemann (c.1595-1663); e, por outro, o *double*, variações sobre um modelo melódico de canção ou de dança com a voz superior veementemente ornamentada, surgido em França pelos alaudistas e utilizado em composições para cravo, também com o característico *style brisé*, de Louis Couperin (c.1626-1661), Chambonnières (1601/2-1672), e D'Anglebert (1629-1691), para além de outras variações.<sup>49</sup>

O contributo e a preponderância do organista Sweelinck, no norte da Alemanha, parecem ter sido bastante relevantes para o desenvolvimento da música nos instrumentos de tecla e das variações, testemunho rapidamente alargado através da sua excecionalidade como professor. Particularmente influenciado pelos ingleses, introduziu na música para órgão características formais e figurativas dos virginalistas ao novo género de variações corais e seculares, utilizando um número de vozes diferente (duas, três ou quatro) em cada variação, colocando o *cantus firmus*

48. Sisman, "Variations," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

49. *Ibid.*

inalterado ou ornamentado numa voz diferente em cada vez, e facultando a variação através da mudança no tratamento contrapontístico.<sup>50</sup> Nas variações sobre melodias seculares, com a tematização apresentada desde logo na versão variada, cada variação contém o desenvolvimento de uma ideia musical nova sucedânea do tema, o qual é dessa forma muitas vezes alterado ou ornamentado (Figura 12). Outro aspeto evidenciado nos seus ciclos de variações consiste na unidade e coesão internas, não constituindo conjuntos de aleatórias variações individuais.<sup>51</sup>



Figura 12 - J.P. Sweelinck. Início da 1.<sup>a</sup> e da 3.<sup>a</sup> variação sobre o tema *Mein junges Leben hat ein End*.

Relativamente à intitulação individual das alternâncias, as suas variações para órgão sobre o *Psalm cxi* existentes no *Fitzwilliam Virginal Book* parecem ser a primeira fonte a utilizar a denominação *variatio* em cada segmento. A maior parte das obras do final do séc. XVI e do séc. XVII contém as variações numeradas mas desprovidas de título, no entanto Sweelinck utilizou quer o termo '*Prima variatio*' para designar o tema, supostamente uma versão já variada de uma melodia conhecida, e os termos '*versus*' ou '*Verset*' nas variações corais individuais, no sentido de as distinguir das variações seculares.<sup>52</sup> A importante evolução do órgão coral, que atinge o ponto elevado com as partitas corais de J.S. Bach, advém da introdução da variação coral por Sweelinck, sendo, portanto, considerado o seu precursor.<sup>53</sup>

Embora a produção escrita de variações tenha dado continuidade à sua proliferação, o final do séc. XVII parece ter trazido poucas inovações nessa dimensão.<sup>54</sup> Aludiremos abreviadamente às referências de compositores mais relevantes para teclado naquele âmbito. Em Itália com Bernardo Pasquini (1637-1710), considerado o mais prolífico compositor de variações para teclado

50. Randall H. Tollefsen e Pieter Dirksen, "Sweelinck, Jan Pieterszoon," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acessado 1 maio, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

51. Ibid.

52. Sisman, "Variations," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

53. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, 333.

54. Sisman, "Variations," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

neste período. Em Inglaterra a produção é incomparavelmente menor à dos virginalistas antecessores e apenas um reduzido número de autores seguiu o seu brilhantismo, como são os casos de John Blow (1648/9-1708), William Croft (1678-1727) e Henry Purcell (1659-1695), e basicamente com obras de variações sobre o baixo (*Grounds*). O maior testemunho da multiplicação das variações prossegue inexoravelmente na Alemanha e na Áustria com Froberger (1616-1667), Reincken (1643-1722), holandês de descendência alemã, Alessandro Poglietti (1661-1683), nascido em Itália mas reconhecido como austríaco, Johann Pachelbel (1653-1706) com um grande contributo para o repertório de variações para órgão e teclado, constituindo a *Aria Sebaldina* um desses exemplos (Figura 13), Buxtehude (c.1637-1707), Georg Böhm (1661-1733) e Johann Caspar Kerll (1627-1693).<sup>55</sup>



Figura 13 - Pachelbel. Primeiros compassos da *Aria Sexta (Aria Sebaldina)* em Fá menor, no *Hexachordum Apollinis*.

No âmbito das obras de variações para teclado François Couperin (1668-1733) e Rameau (1683-1764) são os compositores que mais sobressaem em França no início do séc. XVIII,<sup>56</sup> destacando-se do primeiro o conjunto de variações *Les folies françoises, ou Les dominos, ordre 13* incluído no *Troisième livre de pièces de clavecin* datado de 1722 (Figura 14).



Figura 14 - François Couperin. Início da 10.<sup>a</sup> folia '*Les Coucous bénévoles sous des Dominos jaunes*' (*Les folies françoises, ou Les dominos*).

Com o profícuo repertório para instrumentos de tecla já existente no virar do séc. XVI, exponencialmente ampliado no séc. XVII e afirmado no séc. XVIII, a forma variação expande-se vasta e tecnicamente atingindo uma elevada ascendência e agregação evolutivas, de tal maneira que Bukofzer afirma "*variation appears so*

55. Sisman, "Variations," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

56. *Ibid.*

*consistently as an element of baroque music that the whole era may justly be called one of variation.*"<sup>57</sup>

É neste contexto que se insere a obra objeto de estudo deste capítulo considerada por Tovey como estabelecadora de uma importante referência na história da forma variação, "*Bach's Aria Variata alla maniera Italiana tells us where this fashion began.*"<sup>58</sup>

## 1.2. *Aria variata* - contexto composicional e problemáticas associadas

O resultado dos estudos de pesquisa e de investigação musicológica confere a escrita da *Aria variata* BWV 989 em Lá menor, que contém uma aria e dez variações, a uma fase da gênese composicional de Bach (1685-1750), possivelmente no final da primeira década de 1700,<sup>59</sup> desconhecendo-se, à semelhança de outras obras, o seu manuscrito original autografado. De resto, Neumann ressalva o facto de que apenas novas descobertas absolutamente sensacionais poderão clarificar a obscuridade que envolve as fases iniciais da carreira de Bach.<sup>60</sup>

Não parece haver dúvidas, até à data, quanto à autenticidade da obra com entrada no volume 36 da *Bach-Gesellschaft* e no volume 10, série V, da *Neue Bach-Ausgabe*, bem como na base de dados do *Göttinger Bach-Katalog* da responsabilidade do *Bach-Archiv* de Leipzig.

A *Aria variata* e as variações '*Goldberg*', com uma distância aproximada de 30 anos, perfazem os dois únicos conjuntos de variações para teclado, que não o órgão, compostas por Bach. Schulenberg considera que, para além das partitas corais, a *Aria variata* constitui "*the only assuredly authentic variation work of the early years.*"<sup>61</sup> E o hiato entre as duas obras parece fazer induzir o reduzido interesse de Bach pelo género da variação desde a juventude até somente à última década da sua vida. Sendo que é precisamente na sua última fase composicional que o princípio das variações se torna incisivo, convertendo-se, como refere Wolff, "*an integral component of the*

---

57. Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach* (New York: W. W. Norton, 1947), 352.

58. Donald Francis Tovey, *The Forms of Music* (New York: Meridian Books, 1956; Universal Digital Library, 2003), 240.

59. Georg van Daelen, ed., prefácio a *Suiten, Sonaten, Capriccios, Variationen*, de Johann Sebastian Bach (München: G. Henle Verlag, 1975), iv; Hartwig Eichberg, ed., prefácio a *Einzel überlieferte Klavierwerke III*, de Johann Sebastian Bach (Kassel: Bärenreiter, 1976), v. Ambos mencionam que a maior parte das peças incluídas, abrangendo a *Aria Variata*, situa-se entre 1700 e 1710. No entanto, Eichberg não faz qualquer referência particular à *Aria variata*. No *Göttinger Bach-Katalog* a determinação exata surge como desconhecida. Em Frederick Neumann, *Ornamentation in baroque and post-baroque music, with special emphasis on J.S. Bach* (Princeton: Princeton University Press, 1978), 222, o autor refere uma data precisa embora desconheçamos os dados que utilizou para esta afirmação tão concreta "*the Aria Variata of 1709 as it appeared in its primary source, the ABB*" (ibid.).

60. Neumann, *Ornamentation in baroque and post-baroque music, with special emphasis on J.S. Bach*, 41.

61. David Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach* (New York: Routledge, 2006), 93.

*predominantly monothematic concept that characterizes Bach's late instrumental style.*"<sup>62</sup> Para além de estabelecer um fecho conclusivo do ciclo de um género, as variações 'Goldberg' sintetizam o próprio género em si, afirmando Bukofzer "*the Goldberg Variations sum up the entire history of baroque variation.*"<sup>63</sup>

À semelhança de outras obras, a *Aria variata* não foi publicada durante o período de vida de Bach e por isso não há uma versão final revista pela sua mão. Isto significa que se desconhece o parecer e a escolha de Bach sobre as alterações, supressões e/ou adições existentes nas cópias para uma última versão. Se, por um lado, esta questão faz emergir algumas inquietações sobre as opções de diversos editores na publicação do texto musical, por outro, suscita um afloramento mais aguçado às capacidades críticas interpretativas e performativamente criativas e improvisacionais na tentativa da (re)construção da obra.

As principais fontes que têm vindo a ser o suporte das edições *Urtext* e da análise de alguns dos primeiros trabalhos de Bach são as duas importantes coleções de música de manuscritos, respetivamente, *Möllersche Handschrift* e *Andreas-Bach-Buch*, compreendidas aproximadamente entre 1704 e 1713.<sup>64</sup> Estas compilações são atribuídas ao seu irmão mais velho Johann Christoph Bach (1671-1721) e a quem se confere, precisamente, a autoria da cópia do manuscrito da *Aria variata* incluso no *Andreas-Bach-Buch*,<sup>65</sup> considerada, assim, a fonte primária desta obra (Figura 15).



Figura 15 - J.S. Bach. Pormenor do manuscrito da *Aria variata* no *Andreas-Bach-Buch*.  
Cortesia Musikbibliothek de Leipzig.

62. Christoph Wolff, *Bach: Essays on His Life and Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 212.

63. Bukofzer, *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*, 297.

64. A coleção de manuscritos que perfaz o *Möllersche Handschrift* encontra-se em Berlim (*Stadtsbibliothek zu Berlin*) e do *Andreas-Bach-Buch* em Leipzig (*Musikbibliothek der Stadt Leipzig*). Os estudos datam o primeiro de 1704-7, e o segundo de 1707/8-13.

65. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, 93.

Stauffer assegura que o *Möllersche Handschrift* e o *Andreas-Bach-Buch* foram indiscutivelmente do conhecimento de Bach, incluindo registos seus nos dois volumes, considerando-as fontes reveladoras da dupla utilização do cravo como um instrumento membro de um grupo com baixo contínuo, em obras de Johann Anton Coberg, Tomaso Albinoni e Johann Christoph Pez, entre outros, e como um instrumento solista, como por exemplo nas suítes de Johann Adam Reincken, Georg Böhm e Nicolas-Antoine Lebègue.<sup>66</sup> Com um grande número de obras de diversos géneros para teclado da autoria de Bach, *toccatas*, sonata, suíte, prelúdio, fuga, *capriccio* e variação, estas duas coleções refletem, assim, o seu empenho nas composições para teclado.<sup>67</sup>

Para Stauffer, algumas destas primeiras obras podem ter sido escritas para clavicórdio, na época de Bach um instrumento de ensino e por isso de carácter pedagógico, mas também para órgão.<sup>68</sup> Todavia, considera que a quantidade de material que explora os géneros associados ao cravo, a abundância de suítes para cravo em estilo francês e as tabelas de ornamentos contidas nas duas coleções apontam fortemente para um exercício evidenciado por Bach do desenvolvimento sistémico da escrita para cravo e para a vontade de manipular as capacidades idiomáticas como instrumento, embora a maior parte dos manuscritos esteja desprovida de intitulação instrumental.<sup>69</sup> Porém, o facto de a Fantasia e fuga em Lá menor BWV 944 estar descrita como «*pour le Clavessin*» e de ser a penúltima obra com entrada na coleção *Andreas-Bach-Buch*, leva a crer que, por volta de 1713, Bach já escrevia 'inequivocamente' para cravo, antecedendo a fase de Weimar a partir da qual os registos arquivísticos ligam-no explicitamente ao cravo.<sup>70</sup>

Relativamente a especificidades de carácter técnico-instrumental, todas as obras de Bach escritas 'inequivocamente' para cravo contidas no *Möllersche Handschrift* e no *Andreas-Bach-Buch* cumprem de forma rigorosa o intervalo Dó1 até Dó5 (respetivamente, duas oitavas acima e abaixo do Dó central). Mas, segundo Stauffer, a quebra dessa regra ocorre exactamente com a *Aria variata*, ao afirmar "with one notable exception: the *Aria variata*, BWV 989, which also descends to AA."<sup>71</sup> Na verdade, o alcance mais baixo desta obra é precisamente o Lá-1 (duas oitavas abaixo do Dó central) que ocorre durante três vezes (variações I, II e III).

Stauffer considera possíveis duas justificações para esta situação, o contacto de Bach com diferentes cravos, incluindo o cravo *Mietcke* do Príncipe Leopold, que pode conduzir à hipótese da possibilidade de um desses instrumentos ter tido um alcance

---

66. George Stauffer, "J. S. Bach's Harpsichords," in *Festa Musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow*, ed. Thomas J. Mathiesen e Benito V. Rivera (New York: Pendragon Press, 1995), 291.

67. *Toccatas* em Ré maior, BWV 912a, *Toccatas* em Fá# menor, BWV 910, Sonata em Lá menor, BWV 967, *Suite* em Lá maior, BWV 832, *Suite* em Fá maior, BWV 833, Prelúdio em Lá maior, BWV 896, Fuga em Lá maior, BWV 949, *Capriccio* em Sib maior 'sopra la lontananza del Fratello diletissimo,' BWV 992 e *Aria variata* em Lá menor, BWV 989, (ibid.).

68. Stauffer, "J. S. Bach's Harpsichords," 291.

69. Ibid., 291-2.

70. Ibid., 292.

71. Ibid., 295.

extraordinariamente baixo; ou a suposição de Alfred Leopold Dürr, “*Bach could have handled the low range by tuning C# and D# (which are not used in the piece) of a C-c*” instrument to AA and BB, respectively, in the tradition of a short-octave keyboard.”<sup>72</sup> Contudo, Stauffer lembra que as interrogações sobre a execução instrumental da *Aria variata* estão passíveis de ser totalmente solucionadas uma vez que é uma obra que contém passagens com distâncias intervalares demasiado extensas para serem tocadas pelas duas mãos.<sup>73</sup> Em nossa opinião, é na *aria* e na variação X que se coloca esta problemática com algumas transições que comprometem a execução em simultâneo pelas duas mãos (Figura 16).



Figura 16 - J.S. Bach. Exemplos das distâncias intervalares entre as duas mãos na *aria* e na variação X, *Aria variata* BWV 989.

Sobre a questão que envolve a tessitura desta obra Schulenberg propõe igualmente a possibilidade de Bach ter acedido a um instrumento com um alcance mais estendido e que contivesse uma nota grave pouco usada nessa época na Alemanha, sugerindo a hipótese de que Bach possa ter composto a *Aria variata* destinando-a a esse instrumento em particular, “*expressly for that instrument, which, if equipped with pedals for AA and other lower notes, would have facilitated performance.*”<sup>74</sup> Acrescenta ainda a teoria de o tema ter sido provavelmente pensado para ser executado em dois manuais e pedal, justificando que dessa forma teria sido mais fácil a *performance* da quantidade de ornamentos da melodia existente na fonte *Andreas-Bach-Buch*.<sup>75</sup>

Clarificamos desde já que a discussão sobre a ‘legitimidade’ da execução da música de Bach no piano extrapola o âmbito do nosso trabalho. Porém, cremos ser suficiente a opinião de Badura-Skoda relativamente à questão ‘cravo ou piano’ por nós partilhada em absoluto na génese da argumentação:

Let me start by making it clear from the outset that anyone who expects me to adopt an unequivocal stance in favour of one of the two instruments will be disappointed. As a musician who is equally at home with eighteenth-century and twentieth-century keyboard instruments, it is a question not of ‘either-or’, but of

72. Stauffer, “J. S. Bach's Harpsichords,” 295.

73. Ibid.

74. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, 94.

75. Ibid.

'both'. After all, we do not play early music in order to take ourselves back in time, but because it pleases and moves us here and now.<sup>76</sup>

Associado ao título desta obra há um subtítulo cujo significado se encontra por esclarecer em definitivo. A partitura *Urtext* da *Aria variata* publicada pela *G. Henle Verlag*, e que serviu de base principal ao nosso estudo de análise, de interpretação e de *performance*, contém a expressão '*alla maniera italiana*'. O editor Georg von Dadelsen refere quatro fontes<sup>77</sup> com indicações subtитуulares que podem ser observadas na Tabela 1:

Fonte	Indicação subtítular
1) Andreas-Bach-Buch	<i>all Man. Italiana</i>
2) P 801, do copista Johann Tobias Krebs	<i>all' manual-Italiana</i>
3) P 804, do copista Johann Peter Kellner	<i>all Imitatione Ittalian</i>
4) B Br Ms. II 4093 (Fétis Nr. 2960), de copista desconhecido	<i>al Manual Italien</i>

Tabela 1 - Indicações subtítulares das quatro fontes principais da *Aria variata* BWV 989, segundo Georg von Dadelsen.

E infere o seguinte:

There is no way of deciding whether the abbreviation in 1) should be interpreted from 3) as denoting "alla maniera", whether we can take 2) and 4) to mean an "Italian manual" (a term which does not appear in literature of the time), or whether all titles are corrupted from an original "Aria Italiana variata, al manuale".<sup>78</sup>

A ambiguidade sobre os aspetos da intitulação não se aplica às variações '*Goldberg*', na origem *Aria mit verschiedenen Veränderungen*, relativamente à qual Geck refere:

It is entirely intentional when Bach uses in the title the German word for "variations" in an aria instead of calling the work an aria variata, as he did with his earlier variations, BWV 989 (...). In using the German term, he indicates that he is establishing a specifically German genre of variation, a synthesis of elements from song, dance, concerted and strict style.<sup>79</sup>

76. Paul Badura-Skoda, *Interpreting Bach at the Keyboard*, trad. Alfred Clayton (Oxford: Clarendon Press, 1995), 170.

77. Dadelsen, comentários a *Suiten, Sonaten, Capriccios, Variationen*, de Johann Sebastian Bach, 138. Localização atual das fontes através do *Göttinger Bach-Quellenkatalog*: 1) Leipzig, *Musikbibliothek der Stadt Leipzig*; 2) e 3) Berlin, *Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*; 4) Bruxelles, *Bibliothèque royale de Belgique*. A *Aria variata* consta ainda de outras três fontes existentes em Berlim, *Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*: *D B Mus. ms. Bach P 279* (copista desconhecido); *D B Mus. ms. 30069* (copista Friedrich Anton Grasnick); *D B Mus. ms. Bach P 484* (copista Carl Ferdinand Becker).

78. Dadelsen, comentários a *Suiten, Sonaten, Capriccios, Variationen*, de Johann Sebastian Bach, 138.

79. Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Life and Work*, trad. John Hargraves (Orlando: Houghton Mifflin Harcourt, 2006), 230.

O alcance da intenção do subtítulo parece ser dúbio. Quererá dizer ao estilo italiano, ou para um teclado italiano com apenas um manual, ou ainda para clarificar que não se trata de uma obra para *pedaliter*?

Contudo, consideramos que o título *Aria variata* indicia a ligação a um estilo italiano, e o subtítulo, ainda que por decifrar o verdadeiro significado, pode ser visto como um reforço desse possível vínculo. Este contexto parece fazer sentido uma vez que Bach teve um grande contacto com a música italiana para teclado durante a sua juventude, para além da impacção com a música instrumental italiana em geral, não só através de compositores como Albinoni, Corelli e Legrenzi, mas também de compositores do norte da Alemanha, em especial Georg Böhm, J.A. Reincken e Pachelbel, tendo provocado um efeito de forte proximidade estilística italiana.

É neste âmbito que Williams considera possível estabelecer uma ligação estilística e interpretativa entre '*maniera italiana*' da *Aria variata* e o conjunto das variações *Folia* para violino op. 5, n.º 12 de Arcangelo Corelli (1653-1713). Isto é, embora na Alemanha as diferentes indicações de tempo existentes nesta obra de Corelli fossem incomuns (Tabela 2), é provável que Bach tenha daí apreendido e aplicado na origem à *Aria variata*.<sup>80</sup>

Sequência	Indicações de tempo
Var. I	<i>Adagio</i>
Var. II - VII	<i>Allegro</i>
Var. VIII	<i>Adagio</i>
Var. IX	<i>Vivace</i>
Var. X	<i>Allegro</i>
Var. XI	<i>Andante</i>
Var. XII - XIII	<i>Allegro</i>
Var. XIV - XV	<i>Adagio</i>
Var. XVI - XXIII	<i>Allegro</i>

Tabela 2 - Indicações de tempo nas variações *Folia* op. 5, n.º 12 de Corelli, *Parte seconda* de *Sonate a violino e violone o cimbalò*.

Na justificação para esta hipótese da proximidade de uma intenção de *performance* corelliana, Williams argumenta que, tal como na *Folia* de Corelli, não se trata de diferenças acentuadas de tempo na *Aria variata*, mas antes de formas de correspondência correta entre a articulação e as diferentes indicações de tempo, "*giving variations a marked character, so that they are not merely less or more flashy but different in tempo and style.*"<sup>81</sup> É com a *Aria variata* que Bach desenvolve este

80. Peter F. Williams, *Bach: The Goldberg Variations* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 39.

81. *Ibid.*

princípio diferencial num alcance mais longínquo, produzindo um gênero completo de mistura no qual há a transição da variação fortemente caracterizada e independente para outra variação, e que Williams examina como absolutamente inovador, “*There was really no precedent for this, common thought it has since become.*”<sup>82</sup>

Para Jones o tema da *aria* pode ser originalmente italiano, possibilidade sugerida ao considerar o seguinte “*italian themes are employed not only in the Albinoni fugues but in the closing fugue of the Toccata in E minor BWV 914, and perhaps also in the Aria Variata BWV 989.*”<sup>83</sup> Mas na opinião de Schulenberg é improvável que o tema possa ter sido extraído de uma melodia popular pré-existente devido aos invulgares saltos melódicos e à ousada harmonia, e atribui como plausível a autoria da *aria* a Bach.<sup>84</sup> Acrescenta ainda que, na *Aria variata*, o termo *aria* tem o mesmo significado que em outras obras para teclado de Pachelbel ou de outros compositores do séc. XVII, nomenclatura e conceito que Bach posteriormente utilizou na *aria* das variações ‘*Goldberg*’, com a distância cronológica que separa as duas obras, definindo “*a short binary form that serves as the basis of variations, mostly composed of lively figuration.*”<sup>85</sup>

Embora Schulenberg sugira também a natureza violinística corelliana de algumas variações da *Aria variata*, destacando neste aspeto as variações II e VIII, estabelece uma outra correspondência de título e de conteúdo com a *Aria* e quinze variações em Lá menor de Johann Christoph Bach (1642-1703), tio de *Eisenach* de J.S. Bach, “*both works use full-voiced settings at beginning and end, triplet variations in the body of the work, and a penultimate variation consisting of sixteenths for both hands.*”<sup>86</sup>

Pieter Dirksen atribui a intitulação de ‘*Aria variata*’ a essa composição de Johann Christoph Bach na sua edição de quatro obras para teclado deste compositor (Figura 17), embora ‘*variata*’ seja uma conjectura editorial e, portanto, não incluída no manuscrito original depositado na *Zentralbibliothek* em Zürich.



Figura 17 - J.C. Bach. Primeira parte temática da *Aria* em Lá menor.

82. Williams, *Bach: The Goldberg Variations*, 39.

83. Richard D. P. Jones, “The keyboard works: Bach as a teacher and virtuoso,” in *The Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt (New York: Cambridge University Press, 1997), 140.

84. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, 94.

85. *Ibid.*

86. *Ibid.*

Mas, na mesma edição, a *Aria Eberliniana variata*, datada de 1690 e que consiste também num conjunto de 15 variações para teclado em Mi $\flat$  maior sobre o tema «*pro dormiente Camillo*» do compositor Daniel Eberlin (1647-1713/5), colega de J.C. Bach, é original na intitulação (Figura 18 e Figura 19).<sup>87</sup>

Proximidades que nos levam a estabelecer um fio condutor de ascendência de género e de estilo com a *Aria variata* de J.S. Bach: estas duas obras de Johann Christoph Bach refletem as influências das variações para teclado de Pachelbel, veiculando as interferentes preponderâncias dos dois compositores sobre a escrita da obra do nosso estudo.



Figura 18 - J.C. Bach. Pormenor do manuscrito da *Aria Eberliniana variata* (2.ª parte da variação IV e 1.ª parte da variação V).



Figura 19 - J.C. Bach. Primeira parte temática da *Aria Eberliniana variata*.

A problemática das questões relacionadas com o tempo, a dinâmica e a ornamentação em Bach faz, também, emergir várias efervescências inquietantes de carácter analítico-performativo. Conscientes de constituir uma matéria vasta, passível de diversas leituras alvo de contradições e de suposições, cujo conteúdo podia ser desenvolvido unicamente num extenso e profundo trabalho específico, o enfoque será

87. Pieter Dirksen, ed., prefácio a *Werke für Clavier (Cembalo, Orgel)*, de Johann Christoph Bach (Breitkopf Urtext, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2002), iv-v.

direcionado apenas aos aspetos que consideramos essenciais e no contexto dos nossos objetivos.

Desconhece-se a existência de longos tratados de natureza teórica ou de dicionários musicais pela mão de Bach, sendo apenas pontuais as suas instruções. Segundo Marshall, esta realidade leva a crer que Bach, inversamente a outros músicos de notoriedade, teve uma ação praticamente nula neste âmbito, afirmando “[he] *took no active part in that most characteristic enterprise of the Age of the Enlightenment: the literally encyclopedic effort to organize the inherited corpus of musical knowledge and experience in a systematic and rational fashion.*”<sup>88</sup> Apontando duas hipóteses díspares como plausíveis de fundamento para esta ausência: o grau de ceticismo que Bach demonstrou relativamente à conceptualização verbal sobre a música daqueles que auto, deliberada e conscientemente tentavam captar a sua essência através da descrição, definição e classificação do fenómeno musical; e, simplesmente, o facto de ter sido um compositor bastante ocupado e desempenhado diversificadas tarefas.<sup>89</sup> Embora não pudesse ausentar-se totalmente da indispensabilidade da utilização de palavras, desde logo pela necessidade da corporalização na transmissão da intenção composicional escrita e dos seus componentes, instrumentação, tempo, entre outros, todavia, parece haver uma premissa factual aludida por Marshall, “*Bach, then, was clearly not disposed to write extensively about music.*”<sup>90</sup>

Para além de compositor e de intérprete, Bach foi um exímio professor, e é nesta dimensão que alguns registos explicativos, títulos e prefácios de obras, espelham a função pedagógica explícita e testemunhal da sua valoração ao processo de ensino e de aprendizagem, característica que Marshall considera de fácil argumentação poder afirmar-se “*the most self-consciously pedagogical of the great composers.*”<sup>91</sup> Por outro lado, o facto de ter desempenhado diversos cargos obrigou-o a escrever propostas, relatórios, apreciações e cartas sobre matérias relacionadas com instrumentos musicais, nomeadamente os órgãos, e sobre aspetos da situação musical vigente. O conjunto do exercício destas diferentes atividades, a indeclinável comunicação escrita na realização física das obras, a função como professor e as responsabilidades inerentes aos cargos desempenhados, proporcionou-lhe diversos momentos para se expressar sobre a música através das palavras. Neste sentido, terá, assim, desenvolvido a sua forma de expressão de maneira peculiar, e sobre a qual Marshall afirma “*fairly inevitably, then, he evolved a personal musical vocabulary whose range and character – as well as the manner of its expansion and revision over time – would seem destined.*”<sup>92</sup>

---

88. Robert Lewis Marshall, “Tempo and Dynamic Indications in the Bach Sources: A Review of the Terminology,” in *Bach, Handel, Scarlatti, Tercentenary Essays*, ed. Peter F. Williams (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 259.

89. Marshall, “Tempo and Dynamic Indications in the Bach Sources: A Review of the Terminology,” 259.

90. *Ibid.*

91. *Ibid.*, 260.

92. *Ibid.*

Através dos manuscritos autografados de Bach observa-se que era bastante sóbrio na sinalização dos ornamentos. Uma das razões que parece sustentar a explicação para esta constatação reside no facto de, na época, pressupor-se que o executante estivesse bastante familiarizado e dominasse o *metier* da ornamentação no contexto estilístico e do carácter da obra e do instrumento em causa. Também não havia a necessidade de sinalizar sistematicamente os ornamentos no manuscrito musical em passagens ou situações semelhantes, reduzindo substancialmente a sua indicação escrita. Isto não significa, naturalmente, que a música não devesse ser ornamentada, uma vez que o período barroco é *de per se* repleto de embelezamentos e de exuberância, e de tal forma assume uma importância de relevo que Neumann afirma “*in all the fields of baroque art, ornamentation played a conspicuous role.*”<sup>93</sup>

Embora Bach tenha escrito uma tabela explicativa dos ornamentos, provavelmente redigida em 1720 e que se encontra no início do *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* oferecido ao seu filho (na altura com 10 anos), parece não haver um legado documentado que ateste a sua opinião sobre a execução da ornamentação. Aliás, a própria intitulação ‘*Explication*’ é considerada por Emery como sendo “*d’une insuffisance désespérante.*”<sup>94</sup> Na opinião de Badura-Skoda, esta tabela tem sido alvo de grande controvérsia, confusão, e aplicada indiscriminada e descontextualizadamente, porque contém apenas alguns ornamentos utilizados por Bach, foi pensada como objeto de ensino básico destinado à aprendizagem do filho, não resolve os problemas da ornamentação na obra de Bach, e a leitura enviesada decorrente das semelhanças com a tabela de D’Anglebert conduziu à opinião de alguns de que, por este motivo, a ornamentação de Bach é de estilo francês.<sup>95</sup>

As fontes pertencentes às cópias das suas obras efetuadas pelos seus alunos são frequentemente utilizadas como uma referência, uma vez que mostram registos de estudo com colocações precisas de cada ornamento a ser executado, e testemunham a proximidade. No entanto, para além das ambiguidades e das diferenças, há manuscritos com um exagerado número de ornamentação indiciadores quer do domínio individual nesta matéria, ou do gosto pessoal do executante e/ou copista.

As contradições e a ausência de inteligibilidade de alguns tratados não espelham claramente a prática precisa de Bach, constituindo, conseqüentemente, uma tarefa considerada por Emery como sendo inglória, “*essayer de découvrir ce que Bach lui-même jouait est une tentative vouée à l’échec, faute de témoignages.*”<sup>96</sup> Provavelmente Bach não tocava os seus ornamentos (ou obras) duas vezes exatamente da mesma maneira, possibilidade que Newman considera bastante verosímil no contexto da época ao afirmar “*this is especially true given the*

---

93. Neumann, *Ornamentation in baroque and post-baroque music, with special emphasis on J.S. Bach*, 3.

94. Walter Emery, *Les Ornements dans l’Oeuvre de Bach*, trad. Jacques Froger e Pierre Froger (Tours: Éditions Van de Velde, 1970), 7. Título original da tabela, «*Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, audenten*» (ibid., 11).

95. Badura-Skoda, *Interpreting Bach at the Keyboard*, 324.

96. Emery, *Les Ornements dans l’Oeuvre de Bach*, 7.

*18th-century aesthetic and its high proclivity towards improvisation.*<sup>97</sup> Desconhece-se também se havia uma miscigenação de estilo francês, italiano e alemão na prática performativa duma mesma obra, ou se era apenas aplicado individualmente ao caráter estilístico concretamente definido de uma obra específica.

Apesar da temática da ornamentação ser uma matéria amplamente discutida desde os teóricos do período barroco até aos nossos dias,<sup>98</sup> para Fabian “*probably been the most discussed topic in the entire field of performance practice,*”<sup>99</sup> os resultados escritos resumem-se, na sua maioria, a longas e extensas prescrições de execução de ornamentos específicos e com discrepâncias. Decorrente deste facto advém a conclusão apresentada por Neumann,

Nothing is more untrue historically and at the same time nothing more unartistic than those specimens of metrically measured trills or their counterparts in other ornaments that have often been presented as allegedly “definitive” models of historical authenticity.<sup>100</sup>

Na opinião de Fabian, parece ter havido um ponto de encontro comum aos investigadores relativamente aos vários tratados teóricos - o reconhecimento de que as ‘regras’ estabelecidas nesses tratados não devessem ser aplicadas de forma indiscriminada em qualquer situação musical ou tipo de música - no entanto considera não terem sabido aplicar sólida e consistentemente esta consciência num sistema real de referência, nomeadamente no significado estético da ornamentação e na prática performativa barroca.<sup>101</sup>

Em suma, a problemática da ornamentação em Bach parece confrontar-se em várias vertentes (ainda) não coesas entre si: os manuscritos autografados, as cópias dos manuscritos, os tratados e os estudos, a opção dos editores expressa na publicação das partituras e a escolha dos intérpretes na *performance* final.

De toda a obra em análise a *aria* é a mais ‘complexa’ no âmbito da ornamentação, e, conseqüentemente, a que apresenta maiores interrogações interpretativas que serão abordadas no item seguinte no âmbito do contexto performativo, sendo que a variação I também exhibe alguma complexidade nessa matéria. Para Schulenberg, alguns ornamentos da *Aria variata* na fonte *Andreas-Bach-Buch* podem não ser da autoria de Bach.<sup>102</sup> No que diz respeito à ornamentação em geral, Dadelsen refere a

---

97. Anthony Newman, *Bach and the Baroque: European Source Materials from the Baroque and Early Classical Periods with Special Emphasis on the Music of J.S. Bach* (Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1995), 5.

98. Dos autores do séc. XVIII frequentemente mais evocados sobre a temática da ornamentação, destaca-se Couperin, Quantz, Leopold Mozart, Mattheson, Marpurg e C.P.E. Bach. Decorrentes da preocupação “moderna” sobre esta matéria emergiram os trabalhos escritos de Dannreuther, Dolmetsch, Kirkpatrick, Aldrich, Emery, Bodky, Neumann e Donington, para referir os mais realçados.

99. Dorottya Fabian, *Bach Performance Practice, 1945-1975. A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature* (Hampshire, England: Ashgate Publishing, 2003), 135.

100. Neumann, *Ornamentation in baroque and post-baroque music, with special emphasis on J.S. Bach*, 12.

101. Fabian, *Bach Performance Practice, 1945-1975. A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*, 136.

102. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, 95.

economia optada na utilização da sinalética ornamental da sua edição, justificando que a vivacidade e a animação dos andamentos com a adição de outra ornamentação, para além da já escrita, fazia parte integrante da componente performativa, desferindo o repto de que “*nor will the player of today forgo the opportunity to add his own improvisations to help shape the piece.*”<sup>103</sup> No caso concreto da *Aria variata* apenas menciona serem muito grandes as diferenças de ornamentação encontradas nas fontes,<sup>104</sup> sinalizando essas divergências no texto musical.

A dinâmica raramente aparece anotada nas obras autografadas para teclado de Bach e a *Aria variata* não é exceção.<sup>105</sup> Naturalmente que, a ausência de indicação de dinâmica, não significa, também, a inexistência de contrastes, até porque, como já referido, o barroco foi uma época extravagante e de profusa elaboração. A questão da dinâmica, tal como alguma ornamentação, era frequentemente deixada ao gosto do intérprete, o qual a enquadrava no âmbito das capacidades que o instrumento executado oferecia a esse nível (órgão, espineta, virginal, cravo e clavicórdio). As variadas diferenças na resposta instrumental relativamente à dinâmica parecem ser, assim, o principal motivo pelo qual a omissão do registo era generalizada.

Contudo, parece-nos importante compreender a prática de Bach nesta matéria aplicada a outra instrumentação, ainda que de uma forma generalizada e sucintamente sumária. As fontes apontam para a utilização de marcações de dinâmica desde o início da carreira de Bach, e Marshall refere que as indicações “*f, p, piano, piu p, pp, pianissimo*” estão presentes já em 1707 nas primeiras cantatas de Mühlhausen, considerando ser evidente a preponderância das indicações de dinâmica mais suave, característica que a partir daí permaneceu na sua prática.<sup>106</sup> Bach dará continuidade à exploração dos extremos macios da extensão da dinâmica para além do ‘*piano*’ com introduções de ‘*più piano*’ e ‘*pianissimo*,’ mas também preenchendo o hiato entre ‘*piano*’ e ‘*forte*’ com inserções de ‘*poco piano, mezzo forte e poco forte*,’ nunca prescrevendo para além do ‘*forte*’.<sup>107</sup> Na nossa leitura da *Aria variata*, consideramos que a dinâmica circunscreve o âmbito do ‘*mezzo forte*’ ao ‘*piano*’, e pontualmente até ao ‘*più piano*’.

Embora na fonte do *Andreas-Bach-Buch* a *Aria variata* não contenha marcações ou sinalizações de tempo, a publicação da *Bach-Gesellschaft*<sup>108</sup> refere como presentes nas cópias manuscritas de Johann Tobias Krebs (1690-1762) e de Johann Peter Kellner (1705-1772), descritas na Tabela 3.

103. Dadelsen, comentários a *Suiten, Sonaten, Capriccios, Variationen*, de Johann Sebastian Bach, 135.

104. *Ibid.*, 138.

105. Por exemplo, em todos os 24 prelúdios e fugas dos dois volumes do ‘Cravo Bem Temperado’, Bach escreveu apenas a anotação *piano* e *forte* no Prelúdio em Sol# menor do livro II.

106. Marshall, “Tempo and Dynamic Indications in the Bach Sources: A Review of the Terminology,” 263. O autor refere que *pianissimo* está registado no manuscrito (póstumo) da Cantata BWV 106 e que as restantes indicações encontram-se na partitura autografada da Cantata BWV 131 (*Ibid.*).

107. Marshall, “Tempo and Dynamic Indications in the Bach Sources: A Review of the Terminology,” 263.

108. Bach-Gesellschaft, ed., comentários a “Aria variata alla maniera italiana, A-moll,” de Johann Sebastian Bach, in *Clavierwerke, Band 36: Suiten, Toccaten, Präludien, Fugen, Fantasien un andere Stücke* (Leipzig: Bach-Gesellschaft, 1890), LXXXVII.

Variação	Copista	Indicação de tempo
Var. I	Krebs e Kellner	<i>Largo</i>
Var. IV	Krebs	<i>Allegro</i>
Var. V	Krebs	<i>Un poco Allegro</i>
Var. VI	Krebs e Kellner	<i>Andante</i>
Var. VII	Kellner	<i>Allegro</i>
Var. VIII	Krebs	<i>Allegro</i>

Tabela 3 - Indicações de tempo da *Aria variata* BWV 989 em Krebs e Kellner, segundo a *Bach-Gesellschaft*.

O facto de não serem totalmente comuns nestas fontes pode ter, em nossa opinião, as seguintes leituras: uma intencional marcação pessoal de cada um destes copistas; ou, como sugere Schulenberg, na eventualidade de serem indicações do próprio Bach, “*this is a further sign that the latter manuscripts give a revised version;*”<sup>109</sup> e ainda “*presumably one would have changed the registration for each variation insofar as the instrument permitted.*”<sup>110</sup>

A publicação da *G. Henle Verlag* contém as mesmas indicações de tempo da partitura da *Bach-Gesellschaft* associadas à respetiva variação, com a exceção da variação VII que em vez de *Allegro* está sinalizada com *Un poco Allegro* (Tabela 4).<sup>111</sup>

	<b><i>Bach-Gesellschaft</i></b> (editor Ernst Naumann)	<b><i>Günther Henle Verlag</i></b> (editor Georg von Dadelsen)
<b>Título</b>	Aria variata alla maniera italiana	Aria Variata
<b>Aria</b>	(sem indicação)	(sem indicação)
<b>Var. I</b>	Var. I. (Largo.)	Variatio I. (Largo)
<b>Var. II</b>	Var. II.	Variatio II.
<b>Var. III</b>	Var. III.	Variatio III.
<b>Var. IV</b>	Var. IV. (Allegro.)	Variatio IV. (Allegro)
<b>Var. V</b>	Var. V. (Un poco Allegro.)	Variatio V. (Un poco Allegro)
<b>Var. VI</b>	Var. VI. (Andante.)	Variatio VI. (Andante)
<b>Var. VII</b>	Var. VII. (Allegro.)	Variatio VII. (Un poco Allegro)
<b>Var. VIII</b>	Var. VIII. (Allegro.)	Variatio VIII. (Allegro)
<b>Var. IX</b>	Var. IX.	Variatio IX.
<b>Var. X</b>	Var. X.	Variatio X.

Tabela 4 - Indicações de tempo e nomenclaturas na *Aria variata* BWV 989, conforme a *Bach-Gesellschaft* e a *G. Henle Verlag*.

Em todo o caso, a existir indicações de tempo pela mão de Bach, elas não têm o mesmo significado que a nomenclatura usada nos dias de hoje. Como expõe

109. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, 95.

110. Ibid.

111. Dadelsen não faz qualquer referência no prefácio e nos comentários finais às indicações de tempo e à sua proveniência.

Schweitzer, “*the circle of possible tempi in his music is a relatively narrow one.*”<sup>112</sup> Terminologias que Marshall compilou através do exaustivo estudo de levantamento de fontes, referindo que, no âmbito das indicações de *Tempo* e *Affekt* resultantes da consulta das fontes, até à data do seu estudo, “*there would seem to be forty-five discrete terms that fall into this category.*”<sup>113</sup> Sendo que as seis principais designações de tempo de Bach podem ser organizadas na sequência “*adagio-largo-andante-allegro-vivace-presto*”, que certamente considerou ser a sucessão correspondente ao incremento da velocidade.<sup>114</sup>

Apesar de o nosso interesse analítico estar focalizado nas publicações *Urtext*, e clarificando desde já a nossa ‘reserva’ sobre outras edições, parece-nos interessante conhecer e cruzar alguma informação adicional decorrente da opção editorial assumida por Hans Bischoff e Ferruccio Busoni relativa às suas interpretações, através das indicações de tempo e de carácter que descrevemos na Tabela 5.<sup>115</sup>

	<b>Hans Bischoff</b> (Kalmus)	<b>Ferruccio Busoni</b> (Breitkopf & Härtel)
<b>Título</b>	Aria variata alla maniera italiana	Aria variata alla maniera italiana
<b>Aria</b>	TEMA Andante espressivo (♩ =66)	Andante
<b>Var. I</b>	VAR. I. Un poco più vivo	Vari. 1 (Largo) <i>Largo (in brackets) is to be found in the large Bach-edition. The editor would have expected a moderate movement and would like to insist upon this.</i>
<b>Var. II</b>	VAR. II. Allegretto (♩ =84)	Vari. 2 (Moderato vivace)
<b>Var. III</b>	VAR. III.	Vari. 3 (Lo stesso movimento)
<b>Var. IV</b>	VAR. IV. Vivace (♩ =100)	Vari. 4 (Allegro) <i>This and the following time-indications are in the large Bach-edition. The editor would like to reverse them and put poco allegro over the fourth variation and più allegro over the fifth.</i>
<b>Var. V</b>	VAR. V. Meno mosso (♩ =80)	Vari. 5 (Un poco Allegro)
<b>Var. VI</b>	VAR. VI. Andantino (♩ =72)	Vari. 6 Andante ( <i>to be played like a religious march</i> )
<b>Var. VII</b>	VAR. VII. Leggieramente (♩ =108)	Vari. 7 Allegro (Capriccioso)
<b>Var. VIII</b>	VAR. VIII. Allegro (♩ =108)	Vari. 8 (Allegro) (molto)
<b>Var. IX</b>	VAR. IX. Con fuoco (♩ =120)	Vari. 9 (Lo stesso tempo)
<b>Var. X</b>	VAR. X. Andante espressivo (♩ =66)	Vari. 10 (Tempo del Tema)

**Tabela 5** - Indicações de tempo e comentários na *Aria variata* BWV 989 conforme as edições de Hans Bischoff e de Ferruccio Busoni.

112. Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, trad. Ernest Newman (New York: Dover Publications, 1966), 1:381.

113. Marshall, “Tempo and Dynamic Indications in the Bach Sources: A Review of the Terminology,” 267.

114. *Ibid.*, 271.

115. Hans Bischoff, ed., “Aria variata alla maniera italiana,” de Johann Sebastian Bach, in *Various Works for Piano*, vol. 1 (New York: Kalmus Classic Edition, 1985). Ferruccio Busoni, ed., “Aria variata alla maniera italiana in A minor BWV 989,” de Johann Sebastian Bach, in *Klavierwerke Busoni-Ausgabe, Band XVI* (Reimp., Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1982).

Os enigmas sobre as questões relativas à intitulação, ao texto e ao tamanho do instrumento para a *Aria variata* são pormenores de ordem investigacional que nos ajudam a contextualizar e a conhecer, numa aproximação tanto quanto possível, a origem e o âmbito da obra, mas não constituem a essência em si. Detalhes que, como refere Schulenberg, “*should not distract from its unusual and attractive features, especially the expressive harmony*,”<sup>116</sup> sendo que o enfoque no ponto seguinte deste capítulo será destinado ao desenvolvimento dos parâmetros relacionados com as principais características desta obra.

Perante o contexto histórico-evolutivo e o enquadramento da *Aria variata*, consideramos que o principal fator na génese motivacional para a sua composição relaciona-se com o elevado estatuto que a forma variação alcança no período barroco. Uma forma, técnica e amplamente expandida, associada a uma grande capacidade improvisatória, que se estabelece e afirma ocupando uma espécie de lugar de honra na música instrumental dos compositores da época.

Embora a data precisa da *Aria variata* seja desconhecida, Bach não tinha mais do que vinte e cinco anos de idade quando a compôs. Isto é, do ponto de vista histórico-biográfico enquadra-se numa fase de crescimento da sua maturação composicional com um forte absorvimento das influências de outros compositores. Na origem parece ser possível estabelecer como intervenções mais próximas os trabalhos de variações para teclado de Pachelbel, de Johann Christoph Bach, tio, e também as interferências dos compositores italianos nas duas coleções *Möllersche Handschrift* e *Andreas-Bach-Buch*.

Apesar de ser uma estrutura formal histórica e diretamente ligada à improvisação, e excluindo as partitas corais, os trinta anos que aproximadamente separam esta composição e as variações ‘*Goldberg*’ parecem fazer denotar o reduzido interesse de Bach por esta forma para teclado. Ou o contrário, um processo de longa incubação iniciado na juventude com a *Aria variata*, através das influências de autores desse período, que culmina numa obra que substancia a história das variações barrocas destinada a um instrumento que elege para essa materialização.

### 1.3. Análise estrutural na contextualização performativa

Trata-se, portanto, de uma obra cuja tematização é apresentada por uma *aria* seguida de dez variações seccionais, em Lá menor. Variações que tendem a um veemente desenvolvimento de alguns motivos. Para Schulenberg “*there is more variety of figuration than in many similar compositions of the period*,”<sup>117</sup> considerando

---

116. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, 93.

117. *Ibid.*

que, ao contrário das primeiras fugas e de outras composições iniciais, o conjunto da escrita da *Aria variata* é fluente e seguro, próximo de uma obra como o *Capriccio* BWV 993 em Mi maior. Em paridade com a opinião de Schulenberg sobre a importância desta obra na aplicação e desenvolvimento do domínio técnico composicional da variedade de figuração, Dadelsen refere-se à *Aria variata* como constituindo “one of Bach’s few examples of the well-known art of figural-variation.”<sup>118</sup> Marshall também sublinha a importância da escrita desta obra ao afirmar o seguinte,

each of the variations (...) is an exercise in motivic and textural consistency, while the composition as a whole explores an impressively wide range of contrasting styles and effects: a set of “character” variations, then, and a precocious harbinger of the Goldberg Variations.<sup>119</sup>

Mas, tal como expõe, a organização interna e as suas dimensões são duas das diversas questões que o texto musical da *Aria variata* faz emergir.<sup>120</sup>

Naturalmente que é ponderado dever fazer seguir-se a fonte primária, e, na verdade, o *Andreas-Bach-Buch* contém as dez variações. Mas há discrepâncias entre essa fonte e as cópias manuscritas de Krebs e de Kellner, consideradas como sendo as fontes seguintes mais próximas, e que expomos na Tabela 6.

Fonte	Conteúdo
<b>Andreas-Bach-Buch</b> (D LEm III 8.4)	Aria e 10 variações
<b>Krebs</b> (D B Mus. ms. Bach P 801)	Sem a variação IX
<b>Kellner</b> (D B Mus. ms. Bach P 804)	Sem as variações VIII e IX; A variação X está entre a IV e a V

Tabela 6 - Organização interna da *Aria variata* BWV 989 segundo as fontes *Andreas-Bach-Buch*, Krebs e Kellner.

É possível que este enigma não possa ser clarificado, conquanto Schulenberg sugira a hipótese de que talvez a dificuldade em executar ‘brilantemente’ as constantes semicolcheias da variação IX possa ser o motivo pelo qual Krebs e Kellner não a incluíram nas suas cópias.<sup>121</sup>

Sob o ponto de vista da escrita formal, o conjunto desta obra evidencia a combinação de elementos de diferentes técnicas de variação. A variação melódica na qual a melodia temática da *aria*, ou o contorno das suas notas principais, é ‘decorado’ com notas adicionais ou reposto com paráfrases do original, sendo assim

118. Dadelsen, prefácio a *Suiten, Sonaten, Capriccios, Variationen*, de Johann Sebastian Bach, v.

119. Robert Lewis Marshall, “Johann Sebastian Bach,” in *Eighteenth-Century Keyboard Music*, ed. Robert L. Marshall (New York: Routledge, 2003), 88-9.

120. *Ibid.*, 88.

121. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, 95.

reconhecível apesar da figuração, simplificação ou reformulação rítmica, e que constitui a técnica de variação mais frequente do final do séc. XVIII; a variação da harmonia fixa, com a paridade nas variações I a IX, e a estrutura harmónica da *aria* refletida da última variação, técnica já utilizada desde o séc. XVI sobretudo com a *folia* e a *romanesca*. Também se observa ocasionalmente algumas similitudes com o tipo de baixo de dança através das progressões harmónicas, particularmente a passagem para o terceiro grau que ocorre na transição para a segunda parte da *aria* e em todas as variações.

As alternâncias na diferença de tempos, indicadas nas fontes de Krebs e de Kellner, e a mudança métrica para  $\frac{1}{8}$  na variação VII (as restantes são em C), evidenciam a suíte de variações tão frequente no séc. XVIII. E, para Sisman, a retoma do ritmo da melodia temática na última variação, ainda que não exatamente igual, semelhante a um *da capo*, aproxima-se das conclusões das variações existentes no *Fitzwilliam Virginal Book*.<sup>122</sup>

A organização da *aria* e de todas as dez variações tem uma estrutura binária AB, na qual B contém o dobro dos compassos de A, uma sequência, portanto, de quatro e oito (repetida, AABB).

Em nossa opinião a *aria* detém um caráter *antiquus*, quase madrigalista, com reminiscências dowlandianas. Tal como referimos, é bastante ornamentada provocando uma tensão entre a melodia, assente em três vozes, mais fluida, e a ornamentação, mais arrebatada, que pode ser interpretada com o incremento de alguma rebeldia métrica, ou liberdade improvisatória relativamente à melodia, atribuindo um outro *pathos* à *aria*, porventura francês nos embelezamentos. Em termos performativos consideramos o baixo como detentor de um cunho turíngio, profundamente 'redondo'.

Relativamente à ornamentação, Neumann aponta para a possibilidade de existir um erro de escrita no c.2<sup>123</sup> da *aria* ou uma leitura errada do sinal de guia, *custos*, por considerar aí mal colocado o primeiro dos dois sinais de ornamento, situação que não questiona no caso do c.3 e c.4 da variação I, "it may possibly stand for a three-note grace: but most likely it was a slip of the pen or the misreading of a little Vorshlag note for a custos,"<sup>124</sup> corrigido pela *Bach-Gesellschaft*, mas que Dadelsen manteve inalterado e sem qualquer comentário na sua edição (Figura 20).

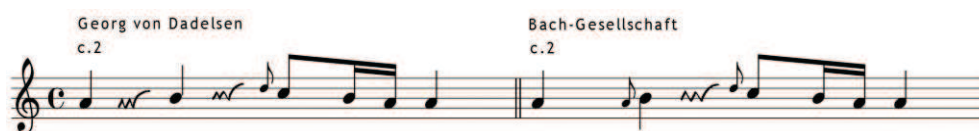


Figura 20 - J.S. Bach. Escrita do c.2 da *aria* conforme Georg von Dadelsen (G. Henle Verlag) e a *Bach-Gesellschaft* (Ernst Naumann), *Aria variata* BWV 989.

122. Sisman, "Variations," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

123. Utilizamos a abreviatura 'c.' para referir 'compasso' seguida do número correspondente, em todo o trabalho.

124. Neumann, *Ornamentation in baroque and post-baroque music, with special emphasis on J.S. Bach*, 222.

Sobre a interpretação deste ornamento, Emery refere a necessidade de recorrer a outras fontes para a compreensão do seu significado uma vez que Bach não o cita na tabela 'explicativa', admitindo a hipótese de que o possa ter aprendido com Kuhnau durante o seu estudo de juventude.<sup>125</sup>

Através do nosso acesso às imagens do manuscrito da fonte primária *Andreas-Bach-Buch*, gentilmente cedidas pela *Musikbibliothek* de Leipzig, é quase impossível perceber esta situação de dúvida sobre o ornamento em causa no c.2, 'le coulé', 'slide', 'Schleifer', e proceder a uma leitura minuciosa destes detalhes devido à qualidade da sua reduzida definição. No entanto, parece-nos claro não se tratar de sinais de *custos*, bem perceptíveis no final do sistema (Figura 21). Na opção performativa consideramos duas possibilidades, a proposta da *Bach-Gesellschaft* ou uma mais improvisacional no âmbito das notas Lá e Si.

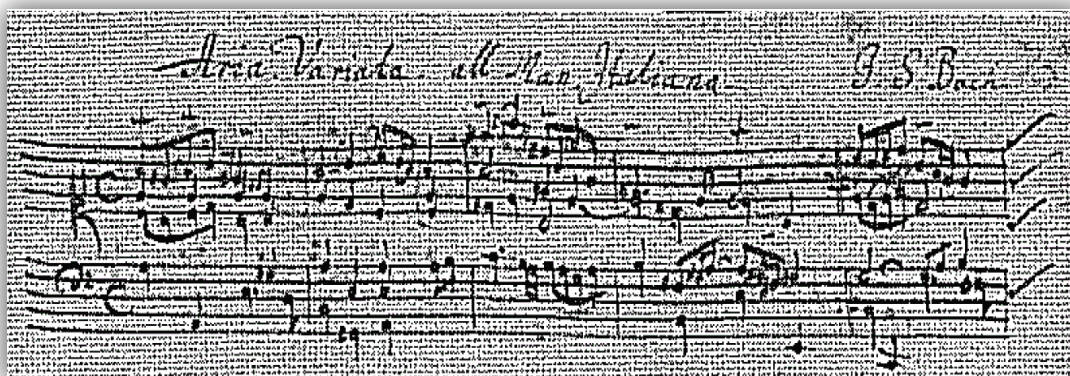


Figura 21 - J.S. Bach. Primeiro sistema da *aria* no manuscrito do *Andreas-Bach-Buch*, *Aria variata* BWV 989. Cortesia Musikbibliothek de Leipzig.

Outro sinal que suscita dúvidas na *aria* é o traço diagonal que se encontra nos c.5-6 (Figura 22). Embora Neumann não apresente qualquer solução pessoal para a execução deste caso particular, é da opinião de que o ritmo pretendido é de determinação impossível, mencionando ter sido raramente utilizado por Bach e aparentemente apenas nas obras iniciais.<sup>126</sup>



Figura 22 - J.S. Bach. Escrita dos c.5-6 da *aria* conforme o *Andreas-Bach-Buch*, Georg von Dadelsen e a *Bach-Gesellschaft*, *Aria variata* BWV 989.

125. Emery, *Les Ornaments dans l'Oeuvre de Bach*, 24-6.

126. Neumann, *Ornamentation in baroque and post-baroque music, with special emphasis on J.S. Bach*, 499.

Emery considera tratar-se de uma situação que contém arpejos com *acciaccaturas*, remetendo para uma interpretação semelhante à da *sarabande* da Partita VI, ou ainda para a interpretação de Dannreuther baseada no sinal inserido por um alaudista e aplicado por Pachelbel, mas que Emery aprecia como sendo ‘monótona’.<sup>127</sup> Schulenberg indica como interpretação possível uma solução próxima da de Dannreuther, ou seja, “as separés, a *measured breaking of the two-note chords*,”<sup>128</sup> (Figura 23). Na nossa interpretação omitimos este sinal por considerarmos desajustado ao nosso gosto pessoal quando executado no piano.



Figura 23 - J.S. Bach. Propostas de Emery, Dannreuther e Schulenberg para a execução do c.5 da *aria*, *Aria variata* BWV 989.

À parte estas questões, consideramos importante estabelecer um critério na homogeneização da intenção interpretativa da *aria*, principalmente no sentido de tornar explicitamente expressivas as dissonâncias provocadas pelas *appoggiaturas*. Notas quase amétricas que devem ser flutuantes, flexíveis, conferindo uma languidez sensivelmente monteverdiana e imprimindo um caráter italiano, contrariando assim a execução matemática no tempo das notas que perfazem as suas *appoggiaturas* e que erradamente podem sugerir ser parte da melodia escrita. Em nossa opinião, essas notas devem, pois, constituir um fator de variação, uma partícula de liberdade, instabilizando e tornando a melodia mais interessante. A dinâmica destas notas deve também fazer revelar o atrito e a resolução, sobretudo nas passagens mais *piano* em que a nota dissonante será mais forte e a seguinte mais fraca, mais tranquila e ‘pacífica’. Entendemos, portanto, que a ornamentação, na globalidade da *Aria variata*, deve ser interpretada como uma forma de dar ênfase às tensões da melodia.

Do conjunto da obra, a *aria* contém uma maior concentração de elementos e, por isso, a sua textura é mais densa, mais organística. As variações são mais diluídas, quase *pro chorda* (exceto a última), com um caráter de miniaturas de feições italianas. Consideramos próximas do concerto barroco numa intenção de variações miniaturizadas sobre pequenos momentos italianos com as diferentes sequências de *allegro* menos enérgico, *allegro* mais enérgico, intercaladas por outras mais melódicas.

127. Emery, *Les Ornaments dans l'Oeuvre de Bach*, 135.

128. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, 95.

A invulgar ousadia harmónica constitui, como referido, uma das características mais atraentes nesta obra. E as inflexões estruturais arquetónicas presentes na *aria* refletem-se na última variação, em especial a modulação sequencial nos c.5-6 e o ‘choque’ maior—menor nos c.8-9 (Figura 24). Este último aspeto, numa mudança de cor tipicamente italiana, evidencia uma atenção pelos contrastes através da sequência Ré maior—Ré menor na *aria*, omitida nas variações I-IX e que é apenas recuperada na última variação.

The image shows two systems of musical notation for J.S. Bach's *Aria Variata* BWV 989. The first system, labeled 'c.4', shows a sequence of chords in the right hand: G major, A minor, B minor, C major, D major, E minor, F major, and G major. The second system, labeled 'c.7', shows a similar sequence: G major, A minor, B minor, C major, D major, E minor, F major, and G major. The chords in both systems are highlighted with colored boxes (blue for c.4 and red for c.7) to indicate structural inflections.

Figura 24 - J.S. Bach. Principais inflexões estruturais na *aria* com reflexo na variação X, *Aria variata* BWV 989.

A expressividade da harmonia da *aria* é intensificada nas variações através da progressão Mi-Lá no c.7 que se modifica para Mi-Sib no c.7 da variação I até à variação IX; e da sequência direta Si maior-Sol maior do c.6-7 na última variação, ou da progressão Mi-Sib e que Schulenberg considera ser ‘surpreendente’ devido às tonalidades opostas pelo trítono.<sup>129</sup>

O aspeto comum veementemente presente desde a primeira até à penúltima variação consiste no melodismo *napolitano* (Sol#, Lá, Sib) existente em todos os sétimos compassos.

Para além das curvaturas harmónicas internas a *aria* e todas as variações transitam para Dó maior na parte B. E todos os penúltimos compassos apresentam uma instabilidade modulatória. A conclusão é também sempre realizada em cadência picarda, provocando assim uma sucessão de contrastes entre o início, a finalização e a sequência posterior.

Constituindo principalmente um conjunto de variações melódicas calculamos que a interpretação de cada uma deva evidenciar uma microscópica e bem definida articulação agógica de forma a possibilitar criar um grande contraste, extraíndo um

129. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, 93.

caráter individual concreto em cada variação e provocando uma mudança mais efusiva de andamentos entre elas. E a 'geometria' dos contornos melódicos desta obra é um aspeto evidenciado na configuração arabesca inerente à constituição das variações. Todas contêm no seu interior zonas espiraladas e zonas retas que sugerem direções e expansões, no sentido do desenvolvimento de oposições entre as duas esferas.

As variações são na quase totalidade a duas vozes, algumas envolvem breves incursões a três vozes. A variação IV, a duas vozes na parte A, contém até quatro vozes na parte B. E a variação X, uma 'recapitulação' da *aria*, compreende a melodia assente em três vozes tal como a *aria*. O facto de serem quase todas variações a duas vozes induz também à necessidade da diversificação do andamento em cada uma. E a globalidade das variações parece assinalar um caráter europeu, veja-se o caso da variação VII, a única em compasso  $\frac{1}{8}$  (como referido o conjunto está em C) e que nos sugere uma *giga*, ou a variação VIII que nos evoca uma *toccata*.

Atendendo a que se trata da primeira obra de variações de Bach, excluindo as partitas corais, a *Aria variata* evidencia também, como já mencionado, uma diversidade motivico-figurativa relevante, refletindo-se nos advindos e consequentes contrastes entre as variações. Sobre este aspeto, Schulenberg considera que, por exemplo, as tercinas 'violínísticas' da variação II assinalam um elevado aspeto precoce do tipo de moldagem da série de variações em diferentes níveis de energia ou de tensão, com sucessivas configurações (Figura 25).<sup>130</sup>



Figura 25 - J.S. Bach. Tercinas da variação II, *Aria variata* BWV 989.

A variação I, que também envolve bastantes ornamentos embora com menor complexidade comparativamente à *aria*, contém o referido aspeto comum presente no baixo em todas as variações, a partícula dos c.7-8 que surge como uma espécie de 'ilha' no seio das secções (na variação X emerge no penúltimo compasso). Analogamente à mudança de cordas de um baixo, há assim uma transformação súbita para um cromatismo de notas muito próximas, ou seja, de repente o baixo 'dançante' desaparece e delimita-se a um espaço muito inferior provocando um contraste entre um suposto *portato* enérgico, vivo, e um *legato* (Figura 26).

130. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, 94.



Figura 26 - J.S. Bach. Sequência para o cromatismo do baixo no c.7-8 da variação I, *Aria variata* BWV 989.

Outra particularidade surge na linha superior do c.7 e que consiste na obstinação de um elemento a abranger todo o compasso (Figura 27). De resto, a presença de um elemento repetitivo está patente em todas as variações exceto na última.

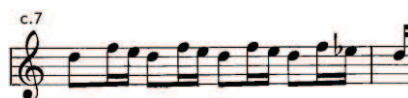


Figura 27 - J.S. Bach. Elemento repetitivo no c.7 da variação I, *Aria variata* BWV 989.

Relativamente à variação II, com o persistente ritmo em tercinas espiraladas da linha superior e que parece incitar a um *crescendo* e quase a um *accelerando* em cada partícula repetida, consideramos performativamente interessante evidenciar o carácter 'walking bass' distinto do baixo da variação I (ver Figura 25). Novamente, no c.7, a presença do elemento obstinado e da 'estranheza' provocada pelo melodismo cromático *napolitano* (Figura 28).



Figura 28 - J.S. Bach. Sequência *napolitana* e elemento repetitivo no c.7 da variação II, *Aria variata* BWV 989.

As partituras do texto musical publicadas, respetivamente, pela *G. Henle Verlag* e pela *Bach-Gesellschaft* contêm indicações pontuais de articulação nas variações II, III, V, VI e VII, correspondentes ao manuscrito no *Andreas-Bach-Buch*. Consideramos que a articulação indicada (de dois em dois) em todas as semicolcheias da voz superior na segunda parte da variação II, bem como as restantes marcações na obra, sugere uma interpretação mais atrativa e interessante.

Em nossa opinião, a variação III, embora desprovida de indicação de tempo, tem um carácter de *Allegro* pelos contrastes que apresenta e, ao contrário das antecedentes, a voz inferior 'lidera' o início com uma frase mais viva e bem direcionada, transportadora de uma liberdade enérgica através da articulação. A

variação V tem as mesmas similitudes de caráter mas inverte os papéis no tipo de escrita. Isto é, a frase direcionada é atribuída à linha superior (Figura 29).



Figura 29 - J.S. Bach. Direção da frase inicial nas variações III e V, *Aria variata* BWV 989.

Estilisticamente, a variação III é marcadamente italiana com um tipo de escrita 'desnudada'. A acentuada impaciência rítmico-melódica do c.7 parece também revelar características vivaldianas (Figura 30).



Figura 30 - J.S. Bach. Elemento repetitivo no c.7 da variação III, *Aria variata* BWV 989.

A variação IV é bastante mais sinuosa na linha superior e sugere um *cantabile* mais definido, motivo pelo qual consideramos ser mais próxima de um *Andante* do que do indicado *Allegro*. O facto de ser a única variação a utilizar o efeito da síncopa como recurso rítmico, para além de inovar no conjunto, provoca um resultado de maior contraste entre a anterior e a seguinte (Figura 31).



Figura 31 - J.S. Bach. Ritmo sincopado no c.1 da variação IV, *Aria variata* BWV 989.

Nesta variação, a obstinação do elemento do c.7, de caráter violinístico, surge em simultâneo nas duas vozes abrangidas (Figura 32).



Figura 32 - J.S. Bach. Elemento repetitivo no c.7 da variação IV, *Aria variata* BWV 989.

A geometria da melodia da variação V é muito própria, com linhas retas, aberturas, e de caráter euforizante. Quase um *Allegro enérgico* e uma evocação da *aria* lírica renascentista. A linha reta em Vivaldi e em Bach constitui, geralmente, um elemento geométrico direcional muito forte que provoca uma quebra na espiralização da melodia. Performativamente, a expansão do caráter expressivo e do ‘desenho’ da linha da escala, cria uma contraposição às inflexões da melodia (Figura 33).



Figura 33 - J.S. Bach. Elementos geométricos no início da variação V, *Aria variata* BWV 989.

Para além dos organismos de réplicas do c.7, a variação V contém também partículas repetitivas circulares na linha superior do c.3 (Figura 34).



Figura 34 - J.S. Bach. Partículas repetitivas nos c.3-7 da variação V, *Aria variata* BWV 989.

Consideramos o final desta variação em estilo de concerto barroco, e a marcação de dois em dois na linha superior do c.11 remete-nos desta vez para uma articulação de caráter alemão (Figura 35).



Figura 35 - J.S. Bach. Final da variação V, *Aria variata* BWV 989.

A alternância de diferentes tempos entre as variações constitui outra das particularidades desta obra aproximando-a, como mencionado, à suíte de variações.

E a variação VI, *Andante*, surge como uma espécie de ‘repouso’ que sucede à energia e à vitalidade anteriores, estabelecendo igualmente uma ponte para as

variações que lhe seguem. Sobre o caráter desta variação parece-nos interessante relembrar a leitura interpretativa de Busoni, “*to be played like a religious march.*”<sup>131</sup>

Os contornos sinuosos das curvaturas da linha superior sugerem, em nossa opinião, um profundo *legato cantabile*, e contrastam com a geometria das linhas bem direcionadas do baixo (Figura 36).



Figura 36 - J.S. Bach. Contraste entre os contornos e a geometria das linhas superior e do baixo nos c.5-6 da variação VI, *Aria variata* BWV 989.

No c.7 novamente a repetição de um motivo que, devido ao cromatismo que confina, contém quase um caráter ‘patético’ (Figura 37).



Figura 37 - J.S. Bach. Elemento repetitivo no c.7 da variação VI, *Aria variata* BWV 989.

A variação VII altera a métrica de C de todo o conjunto para  $\frac{12}{8}$ . Divergimos do parecer de Sisman que considera esta variação como sendo do tipo *courante*.<sup>132</sup> A nossa opinião é a de que contém o caráter de uma *giga* italiana, contrastando notória e instantaneamente com a variação anterior (Figura 38).



Figura 38 - J.S. Bach. Compassos iniciais da variação VII, *Aria variata* BWV 989.

---

131. Ferruccio Busoni, ed., notas explicativas a “Aria variata alla maniera italiana in A minor BWV 989,” de Johann Sebastian Bach, 32.

132. Sisman, “Variations,” in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

De referir a visibilidade da geometria dos contornos das linhas superior e inferior. E o elemento de repetição do c.7 sobre o *napolitano* confere, novamente, características de uma passagem estilisticamente italiana (Figura 39).



Figura 39 - J.S. Bach. Elemento repetitivo sobre o *napolitano* na variação VII, *Aria variata* BWV 989.

O final contém uma pequena linha cromática diluída na melodia que revela ser insinuante e conter um certo dramatismo (Figura 40).



Figura 40 - J.S. Bach. Final da variação VII, *Aria variata* BWV 989.

A variação VIII, como já mencionámos, parece ter proximidades à *tocatta*. Envolve um andamento vivo mas mais severo, de carácter alemão, num entalhe rítmico de precisão aguçada em contratempo entre a linha superior e inferior, apresentando um final de alguma 'virtuosidade' (Figura 41).



Figura 41 - J.S. Bach. Início e final da variação VIII, *Aria variata* BWV 989.

No elemento comum repetitivo, pode-se observar, na Figura 42, um dos exemplos dos invulgares 'saltos' que esta obra contém através do contraste da amplitude de registo utilizado na linha inferior.



Figura 42 - J.S. Bach. Elemento repetitivo e amplitude de registo na linha inferior no c.7 da variação VIII, *Aria variata* BWV 989.

Apenas a fonte *Andreas-Bach-Buch* tem aquela que pode ser considerada similar à escrita mais virtuosística das primeiras fugas para teclado de Bach, a variação IX que difere de todas as outras no tipo de escrita e afasta-se mais da temática principal.

Um aspeto desde logo evidenciado nesta variação prende-se com a questão métrica existente nos c.3-4 que apresentam linhas melódicas descendentes de tamanhos diferentes (Figura 43).



Figura 43 - J.S. Bach. Proporções das linhas melódicas nos c.3-4 da variação IX, *Aria variata* BWV 989.

Nesta variação é notório o trabalho de Bach com as proporções. Em nossa opinião, este momento constitui, aqui, um desenvolvimento de escrita surpreendente, no qual as proporções métricas lutam ambigualmente com o compasso tentando quebrar o próprio compasso. A sua estrutura polimétrica provoca alguns constrangimentos ao nível interpretativo devido à respiração em cânone que é necessário fazer ouvir através das duas mãos em semicolcheias.

Há, nesta variação, um pequeno detalhe de organização interna que parece apontar para alguma indecisão. Na partitura editada por Dadelsen e no manuscrito do *Andreas-Bach-Buch*, a *aria* e todas as variações contêm uma estrutura de quatro compassos na primeira parte, com indicação de repetição, ou de oito compassos com a repetição textualmente incluída como é o caso da variação VIII e X, e de oito compassos na segunda, igualmente sinalizada com repetição. Excecionalmente, a variação IX apresenta oito compassos na segunda parte acrescidos de outro compasso

final sem sinal de repetição, talvez devido à dificuldade métrica do encaixe com o primeiro compasso da segunda parte (Figura 44).



Figura 44 - J.S. Bach. Final da variação IX segundo o *Andreas-Bach-Buch* e Georg von Dadelsen (*G. Henle Verlag*), *Aria variata* BWV 989.

A publicação da *Bach-Gesellschaft* (e outras) apresenta um primeiro final para a segunda parte, conquanto não deixe de ser uma possível conjectura editorial (Figura 45).

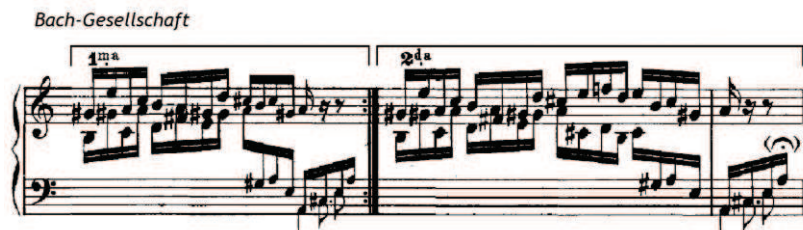


Figura 45 - J.S. Bach. Final da variação IX segundo a publicação da *Bach-Gesellschaft*, *Aria variata* BWV 989.

Schulenberg apresenta um paralelismo entre esta variação e a figuração semelhante existente nas variações para teclado do *Hexacordum Apollinis* (1699) de Pachelbel, sugerindo a acutilante hipótese de essa obra ter possivelmente proporcionado exemplos a Bach para a *Aria variata*.<sup>133</sup>

Através da nossa análise ao *Hexacordum Apollinis*<sup>134</sup> verificámos que as semelhanças contidas na última variação da *Aria Tertia* e da *Aria Quinta*, na parte A e na parte B, são visivelmente próximas da variação IX da *Aria variata*, como se pode observar através do exemplo de comparação dos primeiros compassos na Figura 46.

133. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, 95.

134. Johann Pachelbel, "Hexachordum Apollinis," in *Selected Organ Works, Volume 10*, ed. Traugott Fedtke e Hans Joachim Moser (Kassel: Bärenreiter, 1958/1986), 2-29.



Figura 46 - Pachelbel. Primeiros compassos das variações VI, *Aria Tertia* e *Aria Quinta*. J.S. Bach. Primeiros compassos da variação IX, *Aria variata* BWV 989.

Mas acrescentamos que a similitude figurativa é igualmente comparável à da variação XIII da *Aria Eberliniana variata* e da variação XIV da *Aria* de J. C. Bach (Figura 47), obras previamente mencionadas no item anterior deste capítulo.



Figura 47 - J.C. Bach. Primeiros compassos da variação XIII da *Aria Eberliniana* e da variação XIV da *Aria*.

A última variação, como referido, assemelha-se quase a um *da capo*, e paralelamente à *aria* consideramos conter um caráter organístico (Figura 48).



Figura 48 - J.S. Bach. Primeira parte da *aria* e da variação X, *Aria variata* BWV 989.

A melodia da *aria* está bastante identificada nesta variação e com um ritmo praticamente idêntico, envolvendo o tipo de escrita contrapontística que apela para um *cantabile legatissimo*.

A segunda parte apresenta minúcias estilísticas muito subtis, quase geográficas, apontando para mudanças perspicazes e delicadas, como é o caso da interpolação das linhas superior e inferior nos dois primeiros compassos desta secção (Figura 49).



Figura 49 - J.S. Bach. Interpolação das linhas nos c.5-6 da segunda parte da variação X, *Aria variata* BWV 989.

O contraste maior—menor do c.8 para o c.9 pode ser encarado como uma mutação dramática operática de estilo monteverdiano, sendo a única variação a recuperar o ‘choque’ maior—menor da *aria*, como supramencionado (Figura 50).



Figura 50 - J.S. Bach. Mudança maior-menor no c.8-9 da variação X, *Aria variata* BWV 989.

As direções, a abertura do contraponto, o cânone entre as vozes extremas, as mutações das harmonias, constituem delicadas particularidades que estimulam grandes contrastes nos doze ‘diminutos’ compassos de escrita.

Em nossa opinião o principal constrangimento performativo associado à estrutura da *Aria variata* está diretamente relacionado com a capacidade de imprimir, técnica e estilisticamente, a incisão de carácter entre cada variação num tão curto espaço de tempo. Curiosamente, a homogeneização do material temático, conquanto fácil e rapidamente memorizável, como de resto constitui uma das características do género da tematização para as variações, não favorece a memorização principalmente nas alternâncias mais aproximadas (III e V).

## 1.4. Enquadramento no âmbito das formas composicionais - perspetiva(s)

Da observação estrutural emerge a seguinte questão que pretendemos analisar: a *Aria variata* BWV 989 em Lá menor constitui uma forma composicional pequena, ou grande?

Schönberg distingue explicitamente as formas composicionais em duas categorias, respetivamente, formas pequenas (“*Small forms*”) e formas grandes (“*Large forms*”).<sup>135</sup> E inclui a estrutura musical do ‘*Tema com variações*’ na primeira categoria.<sup>136</sup> Neste sentido, a obra objeto do nosso estudo neste capítulo enquadra-se no conceito schönberguiano das formas pequenas.

Assim, consideramos a *aria* como o ‘*tema*’ que assume, segundo a terminologia schönberguiana, o ‘princípio estrutural de toda a obra.’<sup>137</sup> E entendemos as variações seccionais como andamentos ‘diferentes’ integrantes de uma obra mais longa, embora esclareçamos desde já que não é o ‘comprimento’ da obra que determina esse enquadramento.

A questão que colocamos prende-se com o facto de existir uma recuperação da temática inicial na última variação. E sob este ponto de vista, será que a *Aria variata* é uma forma pequena?

Desde logo nos interrogamos igualmente sobre a inserção nesta categoria, por exemplo, das variações ‘*Goldberg*’ que contém a *aria da capo* depois da variação 30 *Quodlibet*, conquanto não faça parte do nosso objeto de estudo.

Em nossa opinião, categorizar a *Aria variata* segundo o conceito schönberguiano parece-nos pouco assertivo por considerarmos dúbios os limites dessa fronteira. Isto é, podemos observá-la como uma forma arquitetónica apoiada em miniaturas mas que contém um arco amplo. Ou seja, a *aria* (ou o tema) e as variações não deixam de se apresentar como sendo uma forma grande devido ao facto de existir uma união que é operacionalizada através do mesmo material utilizado, somente dividido ou seccionado em miniaturas e que é recuperado no final.

Não se trata, portanto, de um grupo de variações que perfaz um conjunto de miniaturas isoladas. Há uma grande variedade na mudança, mas a conter algo que funde todas as miniaturas e que, sob o ponto de vista da filosofia da música, pode ser analisado como sendo um princípio da retórica musical. Embora sejam encadeadas, pode-se tratar de uma arquitetura de miniaturas mas inclusive numa forma mais ampla.

---

135. Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ed. Gerald Strang, colab. Leonard Stein (London: Faber & Faber, 1970), 119-213.

136. *Ibid.*, 167-77.

137. *Ibid.*, 167.

Consideramos, assim, poder estabelecer a *Aria variata* como um processo de fermentação contínua e de respiração longa, construída sob miniaturas que contêm um poder persuasivo inerente à repetição.

As variações vão-se diluindo até se afastarem o mais possível do original com a penúltima variação. Mas a última recupera a amplitude do arco com o contraste maior-menor que só acontece, precisamente, na transição do c.8-9 da *aria* e na última variação, X.

Formalmente, é essa sequência das miniaturas com a recuperação no final de material prévio da abertura que confere o grau da amplitude ao arco da estrutura composicional desta obra.

## Capítulo 2 - *Rondo K. 511*, W.A. Mozart

### 2.1. Proveniência do *Rondeau* e expansão do conceito formal

O *Rondeau* teve a sua origem na forma vocal poética da tradição trovadoresca francesa de tematização do amor cortês, fazendo parte, conjuntamente com a *ballade* e o *virelai*, das três 'formas fixas'. Wilkins considera que, ao contrário dessas duas formas, a estrutura do *rondeau* terá sido determinada já no início do séc. XIII como forma indispensável de canção de dança na Idade Média.<sup>138</sup>

Inicialmente conhecido pelos diminutivos *ronde*, *rondet*, *rondel* e *rondelet* que denotam um sentido 'circular', e que Wilkins refere como sucedâneos do latim *rotundetum* ou *rotundellum*, a sua noção correspondente estava assim diretamente ligada ao movimento de dança sugerido pela canção composta para essa finalidade.<sup>139</sup>

Um fator essencial na diferenciação com o *virelai* consiste na exclusiva importância alcançada pelo refrão do *rondeau* na utilização performativa de toda a melodia e não apenas de uma parte, mesmo contendo somente duas linhas, razão pela qual Wilkins considera possivelmente justificativa para o facto de o refrão do *rondeau* ter adquirido autonomia e conseqüentemente ter sido inserido noutras canções, como em *motetes* e em *romances*, e numa tão grande diversidade de obras literárias.<sup>140</sup>

Segundo este autor, os *rondeaux* franceses mais antigos parecem encontrar-se nas dezasseis canções de 'corte' interpoladas no romance poético de Jean Renart (ca. primeira metade do séc. XIII) *Le Roman de La Rose ou de Guillaume de Dole* (Figura 51).<sup>141</sup>

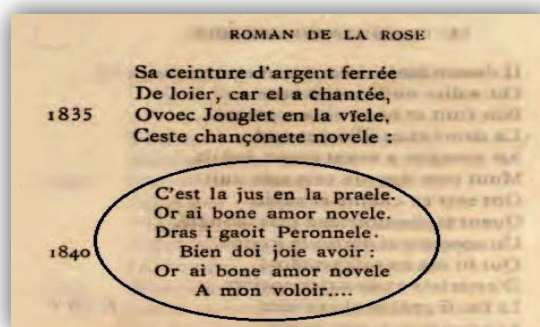


Figura 51 - Jean Renart. Pormenor de estrofe com seis versos de canção em *rondeau*, em *Le Roman de La Rose*.

138. Nigel Wilkins, "Rondeau (i)," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acedido 19 dezembro, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

139. Ibid.

140. Ibid.

141. Ibid.

Mas o trovador francês Adam de la Halle (1245/50-?1285/8) parece ter sido o precursor do *rondeau* na poesia lírica, e os catorze dos seus dezasseis *rondeaux* de meados do séc. XIII intitulados *Li rondel* (Figura 52)<sup>142</sup> são considerados como pertencentes a este género autêntico.<sup>143</sup>



Figura 52 - Adam de la Halle. Manuscrito com o fólio do Rondel "Je muir d'amourette".

Todos a três vozes, e em vernáculo, constituem um dos primeiros exemplos escritos dessa categorização, segundo Everist, provavelmente os únicos do género,<sup>144</sup> sendo que o interesse e a importância advêm do facto de representarem os dianteiros indícios do rumo que a música secular polifónica alcançou no séc. XIV. Caracterizados por uma estrutura poético-musical semelhante à do *rondeau* do final do séc. XIV, geralmente silábica e num estilo de escrita de 'nota contra nota' em colocação

142. Este manuscrito, possivelmente datado entre 1291 e 1297, do domínio público, encontra-se na *Bibliothèque Nationale de France*, MS fr. 25566, fol. 32v, e contém uma compilação de diversos autores.

143. Robert Falck, "Adam de la Halle," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acedido 21 dezembro, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

144. Mark Everist, "The Polyphonic 'rondeau' c. 1300, Repertory and Context," *Early Music History*, Vol. 15 (1996): 60.

polifônica,<sup>145</sup> contêm a melodia principal na voz do meio em monofonia, em notação franconiana, e com uma organização rítmica modal.<sup>146</sup> Clarificamos que ‘modos rítmicos’ significam o atual nome correspondente a um conceito medieval sobre o ritmo (descritos num grupo de tratados do séc. XIII), segundo o qual o valor e a relativa duração de cada nota determinam-se através da sua posição dentro de uma maior série rítmica, ou modo, consistindo numa sucessão padronizada de valores longos e curtos.<sup>147</sup> Como se pode observar através do manuscrito da Figura 52 e da sua transcrição em notação atual na Figura 53, em Adam de la Halle o texto está colocado por baixo da parte mais grave. Everist refere que o facto de não existirem fontes que contenham repertório para comparação com o de Adam de la Halle conduz também à ausência de respostas sobre se os procedimentos que utilizou no tratamento à poesia e/ou à música dos *rondeaux* eram ou não típicos.<sup>148</sup>

Figura 53 - Adam de la Halle. *Rondeau* "Je muir d'amourette", transcrito e em notação atual.

Assim, e em primeira instância, o *rondeau* adveio da associação ao género literário da poesia lírica no qual as estrofes são intercaladas por um verso (ou versos) repetido, comumente conhecido por refrão.

A principal alteração observada no *rondeau* entre 1280 e 1340 terá sido a modificação da característica anisossilábica, ou heterometria, para o *rondeau* isossilábico.<sup>149</sup> Ou seja, inicialmente, os versos componentes de uma estrofe, ou poema, apresentavam um número variado de sílabas métricas, como é o caso da

145. Everist, "The Polyphonic 'rondeau' c. 1300, Repertory and Context," 59.

146. Mark Everist, "'Souspirant en terre estrange', The Polyphonic Rondeau from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut," *Early Music History*, Vol. 26 (2007): 21-5.

147. Edward H. Roesner, "Rhythmic modes," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acedido 10 janeiro, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

148. Everist, "The Polyphonic 'rondeau' c. 1300, Repertory and Context," 61.

149. Everist, "'Souspirant en terre estrange', The Polyphonic Rondeau from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut," 19.

maior parte das obras do género de Adam de la Halle; posteriormente, o número de sílabas das linhas do refrão e do restante poema passa a ser igual.

Como líder da composição de canções do séc. XIV, Guillaume de Machaut (c.1300-1377) utilizou a escrita técnica do *rondeau* tendo composto vinte e duas obras polifónicas desta categoria para voz solo e uma, duas ou três linhas de acompanhamento sem texto (Figura 54).<sup>150</sup>



Figura 54 - Guillaume de Machaut. Manuscrito com o fólio do Rondeau "Ma fin est mon commencement".

Sintética e comparativamente com Halle, os *rondeaux* de Machaut, para além de serem isossilábicos, contêm linhas mais compridas, são de duração mais longa, variam entre duas a quatro vezes, o formato está relacionado com uma diferente abordagem à independência rítmica das vozes, são claramente não modais no que se

150. Wilkins, "Rondeau (i)," in *Grove Music Online*, Oxford University Press. Este manuscrito, do domínio público, encontra-se na *Bibliothèque nationale de France*, MS fr. 22546, fol. 153r.

refere aos modos rítmicos, e estão em notação da *Ars nova*.<sup>151</sup> A mudança de atitude na declamação do texto poético da polifonia vernácula da primeira metade do séc. XIV encontra-se também entre Halle e Machaut.<sup>152</sup>

O *rondeau* a três vozes *Ma fin est mon commencement*, R14, considerado o primeiro cânone enigmático da história da música, está inteiramente baseado em duas melodias e, segundo Arlt, explora as qualidades específicas formais do *rondeau* de maneira única.<sup>153</sup> A primeira melodia com o *triplum* em movimento direto e o *cantus* em movimento retrógrado; a segunda com a parte A do *tenor* em movimento direto e a parte B em movimento retrógrado (Figura 54 e Figura 55).

The image shows a musical score for the rondeau 'Ma fin est mon commencement' by Guillaume de Machaut. It is a three-part setting for Triplum, Cantus, and Tenor. The score is written in mensural notation on four-line staves. The lyrics are written below the staves. The piece is a canon, meaning it is based on two main melodic lines. The lyrics are: 'Ma fin est mon commencement / Et mon commencement ma fin. / Et teneure vralement. / Ma fin est mon commencement. / Mes tiers chans lii fois seulement / Se retrograde et ainsi fin. / Ma fin est mon commencement / Et mon commencement ma fin.' The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and rhythmic values.

Figura 55 - Guillaume de Machaut. *Rondeau* "Ma fin est mon commencement", transcrito e em notação atual.

Se por um lado a inovação e a complexidade técnica, criada por Philippe de Vitry, excepcionalmente desenvolvida por Machaut, são efetivas, por outro, segundo Calvez, esse elevado grau criou constrangimentos nos autores da mesma época tendo-se libertado da preocupação musical, sendo que a natureza inerentemente musical do *rondeau* começa a desaparecer para dar lugar a um conteúdo mais lírico, talvez também devido à influência da renovação do lirismo poético.<sup>154</sup>

151. Everist, "'Souspirant en terre estrange', The Polyphonic Rondeau from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut," 19-25.

152. Ibid., 27.

153. Wulf Arlt, "Machaut, Guillaume de," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acessado 20 janeiro, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

154. Daniel Calvez, "La Structure du rondeau, mise au point," *The French Review*, Vol. 55, No. 4 (1982): 461-2.

Porém, isto não significa que a composição poética do *rondeau* tenha diminuído, assistindo-se, à medida que se estendia o uso dos *rondeaux* de três e de quatro versos, a uma espécie de emancipação e ascensão da composição literária sobre a música poética patente nas obras dos grandes poetas dessa época.<sup>155</sup> Os trabalhos do próprio Machaut são reveladores da sua primazia à poesia relativamente à música, visto que, dos setenta e seis *rondeaux*, apenas vinte e dois têm acompanhamento musical, ou seja, representando apenas 29%. Do resultado da análise de Calvez à produção de *rondeaux* de quatro poetas franceses simbólicos do séc. XIV, o autor refere que nenhum apresenta acompanhamento musical inferindo que poucos ter-se-ão sentido capazes de igualar o tratamento e o resultado alcançado por Machaut naquele âmbito.<sup>156</sup>

Assim, na sequência da separação entre os poetas e os músicos devido, em grande parte, à complexidade estilística musical do final do séc. XIV, os compositores começaram a trabalhar sobre textos de outros poetas<sup>157</sup> libertando-se, desta forma, de um cada vez mais intrincado ‘espartilho’ machautiano.

Embora o amor cortês fosse uma tematização comum às três formas fixas, o tratamento dado no *rondeau* era geralmente mais leve devido à relativa brevidade desta forma. Há, no entanto, uma área específica na qual o *rondeau* foi utilizado para finalidades distintas daquele, nomeadamente no ‘drama religioso’.<sup>158</sup> Conquanto sejam escassos os *rondeaux* religiosos musicados que sobreviveram até à atualidade, Wilkins refere que neste sector, através das obras analisadas, parece ter havido apenas uma substituição da temática de cariz amoroso dos *rondeaux* seculares pelo tema de sentimento religioso utilizando as configurações musicais pré-existentes.<sup>159</sup>

Terá sido no séc. XV que a popularidade do *rondeau* se expandiu, sobretudo como canção de amor, ascendendo e rivalizando por completo com a *ballade* e o *virelai*, e apresentando, geralmente, dimensões maiores com quatro e cinco linhas de refrão (*rondeau quatrain* e *rondeau cinquain*). Segundo Calvez, na origem para este lugar de honra do *rondeau* junto das ‘formas fixas’ terá estado Charles d’Orléans (1394-1465) não com os seus imensos *rondeaux* sem acompanhamento musical, mas com as *chansons* que compôs com uma forma idêntica à do *rondeau*.<sup>160</sup>

Inúmeros *rondeaux* foram escritos com e sem música, destacando-se dos compositores mais emblemáticos os cinquenta e nove de Guillaume Dufay

---

155. Calvez, “La Structure du rondeau, mise au point,” 462.

156. Ibid. Eustache Deschamps, Froissart, Christine de Pisan e d’Alain Chartier, são os poetas evocados pelo autor (ibid.)

157. Wilkins, “Rondeau (i),” in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

158. Ibid.

159. Ibid.

160. Calvez, “La Structure du rondeau, mise au point,” 462.

(1397-1474) e os quarenta e sete de Gilles de Binchois (c.1400-1460),<sup>161</sup> com dois exemplos ilustrados na Figura 56.<sup>162</sup>



Figura 56 - Guillaume Dufay e Gilles de Binchois. Manuscrito dos *Rondeaux* "Mon bien, m'amour" e "Je me recommande humblement".  
Cortesia de Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, Trento.

Apesar de todas estas ligações originárias, Cole considera que a tentativa de estabelecer um paralelo subsidiário com o rondó instrumental do período renascentista e do período barroco pode suscitar algumas fragilidades.<sup>163</sup> Contudo, o autor sugere duas influências a assinalar provenientes da música operática e que terão contribuído para o desenvolvimento do conceito formal do rondó no séc. XVII: o 'rondó circular', de duas coplas, conhecido por '*rondeau francês*' (ABACA); e o 'rondó encadeado' com coplas múltiplas (ABACAD...A), presumivelmente desenvolvido a partir dos inícios da ópera italiana, intitulado '*rondò italiano*'.<sup>164</sup>

O rondó circular, '*rondeau francês*', terá sido idealizado por Jean-Baptiste Lully (1632-1687) tendo composto prolificamente nesta forma na sua produção operática e para bailado.

161. Wilkins, "Rondeau (i)," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

162. Manuscrito do Codice Tr87, fol. 135v-136r, ms. 1374.

163. Malcolm S. Cole, "Rondo," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acedido 30 janeiro, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

164. *Ibid.*

Um dos paradigmas pode ser observado através do *Rondeau pour la Gloire* do prólogo da tragédia lírica *Alceste* de 1674, com refrão e duas coplas, no qual a orquestra é amplamente utilizada na sua dimensão, cordas, oboés, fagotes, trompetes, timbales e baixo contínuo. Para fazer contrastar as coplas e o refrão, para além da diferença em tamanho métrico, Lully recorreu ao seguinte: os instrumentos com maior potência sonora, trompetes e timbales (raramente utilizados na época), só tocam no refrão (Figura 57); a tonalidade de Dó maior do refrão não sofre qualquer mudança provocando a sensação de solidez, ao contrário das duas coplas que percorrem outras tonalidades e por isso são menos estáticas, sendo que a primeira passagem está na tonalidade mais próxima, Sol maior, e a segunda passagem em duas tonalidades mais longínquas de Dó maior, respetivamente, Ré maior e Mi maior.<sup>165</sup>



Figura 57 - Jean-Baptiste Lully. Pormenor do "Rondeau pour la Gloire" do prólogo da ópera *Alceste*.

Na ópera *Armide* também se observa um exemplo do rondó coral em 'Suivons Armide' (Figura 58).<sup>166</sup>

ACTE PREMIER.  
CHOEURS EN RONDEAU.

Suivons Armide, & chantons la Victoire, Tout l'Univers retentit de sa gloire.  
Suivons Armide, & chantons la Victoire, Tout l'Univers retentit de sa gloire.  
Suivons Armide, & chantons la Victoire, Tout l'Univers retentit de sa gloire.  
Suivons Armide, & chantons la Victoire, Tout l'Univers retentit de sa gloire.

Figura 58 - Jean-Baptiste Lully. Pormenor do Rondeau "Suivons Armide" da ópera *Armide*, 1.º ato, cena III.

165. Jean-Marie Lamour, "Lully - *Rondeau pour la gloire*," Médiathèque de la Cité de la musique, Paris, acedido 31 janeiro, 2013, <http://mediatheque.cite-musique.fr>.

166. Cole, "Rondo," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

No âmbito do 'rondó encadeado' ('*rondò italiano*') a ópera *Euridice* (1600) de Jacobo Peri (1561-1633) contém uma sequência de coral refrão-recitativo em ABACADA, quer no *Al canto al ballo* e no *Sospirate aure celesti* (Figura 59).<sup>167</sup>



Figura 59 - Jacopo Peri. Pormenor de "Al canto al ballo" da ópera *Euridice*, 1.º ato, cena I.

A ópera *Orfeo* de Monteverdi (1567-1643) envolve outro paradigma do 'rondò italiano' na qual os *ritornellos* instrumentais substituem o refrão coral no prólogo (Figura 60 e Figura 61).<sup>168</sup>



Figura 60 - Monteverdi. *Ritornello* instrumental da ópera *Orfeo*, 1.º ato, prólogo.

167. Cole, "Rondo," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

168. *Ibid.*



Figura 61 - Monteverdi. *Ritornello* instrumental da ópera *Orfeo*, 1.º ato, prólogo, transcrito.

O *rondò* italiano parece assentar num desenho estrutural em que há uma sucessão de *ritornellos* todos iguais na mesma tonalidade ou em tonalidades próximas, com episódios intercalados que modulam em função dessas tonalidades.<sup>169</sup>

Durante o final do séc. XVII e o início do séc. XVIII, o *rondeau* surge assim incluído numa diversidade de géneros abrangendo a ópera, o *ballet*, a música para orquestra e a música instrumental, nomeadamente em peças para cravo, assumindo uma grande popularidade em França. E a terminologia ‘*en rondeau*’ era várias vezes anexada ao tipo de música coreográfica quer se tratasse, por exemplo, da *gavotte*, do *minuet*, da *gigue* ou da *loure*. No entanto, Michels refere que o único ponto em comum entre o *rondeau* instrumental, que assiste ao florescer e ao seu desenvolvimento neste período, e o *rondeau* vocal da Idade Média resume-se apenas à estrutura do refrão.<sup>170</sup>

## 2.2. Desenvolvimento do *Rondeau* para teclado

Na génese da ampliação do *rondeau* para teclado está a escola dos cravistas franceses, e o impulsionamento da *chaconne*, numa íntima fusão com o *rondeau* (*‘Chaconnes en rondeaux’*), resume o incitamento das abordagens iniciais.<sup>171</sup>

Da primeira geração, Chambonnières (1601/2-1672) e Louis Couperin (c.1626-1661) são os dois compositores considerados mais relevantes na escrita musical do *rondeau* para teclado.<sup>172</sup>

Chambonnières compôs uma peça especificamente intitulada ‘*Rondeau*’, e as quatro *chaconnes* que lhe são atribuídas, existentes na primeira parte do *Manuscrit Bauyn* (depois de 1658), representam o tipo unicamente desenvolvido em França e

169. Ulrich Michels, *Atlas de Música* (Lisboa: Editorial Caminho, 2003), 1:109.

170. Ibid.

171. Suzanne Clercx, “La Forme du Rondo chez Carl Philipp Emanuel Bach,” *Revue de Musicologie* 16, no. 55 (Aug., 1935): 151.

172. Cole, “Rondo,” in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

distinto do observado noutros países europeus no qual a estrutura do *ostinato* em variações contínuas é substituída por uma forma *rondeau* com a presença de um refrão que intercala diferentes coplas.<sup>173</sup> Estas cinco peças para cravo estão incluídas no conjunto *Pièces Inédites*, e à exceção de uma *chaconne* que contém cinco coplas as restantes obras envolvem a estrutura refrão e duas coplas, constituindo um desses exemplos a *chaconne* em Fá maior (Figura 62).



Figura 62 - Chambonnières. *Chaconne* em Fá maior nas *Pièces Inédites* para cravo.

Ao contrário de Chambonnières, Louis Couperin preferiu a disposição de múltiplas coplas nas suas obras para cravo existentes na segunda parte do *Manuscrit Bauyn*. A maior parte das dez *chaconnes* contém quatro coplas não existindo alguma com menos de três coplas, e o refrão é por vezes intitulado '*Grand couplet*'. Apel refere que nestas *chaconnes* existe alguma independência entre as próprias coplas e entre estas e o refrão, ao contrário da correlação evidenciada nas duas *passacailles* que apontam para modelos italianos. A primeira *passacaille*, em Dó maior (Figura 63), com a '*Grand couplet*' e dez coplas baseadas num *ostinato* do tetracorde dó-sib-lá-sol, e a segunda, em Sol menor, com variações também sobre um baixo de tetracorde, mas sem refrão.<sup>174</sup>



Figura 63 - Louis Couperin. Pormenor da '*Grand couplet*' com o tetracorde dó-sib-lá-sol, da *Passacaille* em Dó maior.

173. Willi Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, trad. Hans Tischler (Bloomington: Indiana University Press, 1972), 708.

174. *Ibid.*, 710.

Embora na globalidade da produção escrita do *rondeau* tivessem estado implicados quase todos os mestres da escola dos cravistas franceses, como D'Anglebert, Dandrieu ou Daquin, terá sido com François Couperin (1668-1733) que a mestria da composição do *rondeau* para cravo se tornou inigualável. Diversos exemplos estão contidos nas *ordres* dos seus quatro livros *Pièces de clavecin* a envolver uma considerável variedade de número de coplas, e as poéticas e apelativas intitulações que lhe são particulares, como é o caso do *rondeau* em Sol maior *L'Enchanteresse*, com quatro coplas (Figura 64).



Figura 64 - François Couperin. Pormenor do *Rondeau L'Enchanteresse* com 4 coplas. *Première Livre, première ordre*.

Parece ser manifesta a preocupação de François Couperin com o desenvolvimento estrutural do *rondeau* patente na expansão das coplas relativamente ao refrão nas obras subsequentes às primeiras, em que inicialmente, de maneira geral, o refrão contém o mesmo número de compassos dos existentes nas coplas. E para melhor definir os contrastes recorreu à colocação das coplas em tonalidades relacionadas com a principal, ou à mudança de registo e de textura entre o refrão e as coplas, e ao incremento de figuração mais enérgica na última copla.<sup>175</sup> Apesar de o material das coplas ser frequentemente derivado do refrão, Couperin utilizou, assim, diversas técnicas composicionais no sentido de corporalizar grandes contrastes internos entre as coplas e entre estas e o refrão, estabelecendo o diálogo na conceção da copla como resposta ao refrão.<sup>176</sup>

As suas *Passacailles*, ao contrário do significado estrutural dado por compositores de outros países da época, referem-se a peças na forma rondó. Como menciona Mangsen, a 'maciça' *Passacaille (rondeau)* da *Suite* em Si menor da *Huitième Ordre*, que contém oito coplas marcadamente contrastantes, é um exemplo de até onde uma simples ideia pode ser desenvolvida e assumir características tão diversas numa única suíte (Figura 65).<sup>177</sup>

175. Cole, "Rondo," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

176. Clercx, "La Forme du Rondo chez Carl Philipp Emanuel Bach," 152.

177. Sandra Mangsen, "Forms and Genres," in *Companion to Baroque Music*, ed. Julie Anne Sadie (Berkeley: University of California Press, 1998), 384-5.



Figura 65 - François Couperin. Pormenor da *Passacaille - rondeau*. *Second Livre, Huitième Ordre*.

Tecnicamente, Rameau (1683-1764) seguiu François Couperin conquanto tenha depurado de maneira mais refinada algumas práticas utilizadas pelo seu predecessor estabelecendo um padrão para o *rondeau* das suas obras para cravo, dedicado, geralmente, ao desenho estrutural de duas coplas, excetuando o amplo *Les Cyclopes*. Cole refere que Jean Dubreuil terá esquematizado a estrutura global dos *rondeaux* de Rameau no tratado *Manuel harmonique, ou Tableau des accords pratiques*, de 1767, e que pode ser representada genericamente da seguinte forma: o refrão contém sempre a tonalidade principal; se o *rondeau* está em maior, a primeira copla está na dominante e a segunda na sobredominante menor; se o *rondeau* está em menor, a primeira copla passa à dominante menor e a segunda está na relativa maior.<sup>178</sup> O *rondeau Les Tendres Plaintes*, em Ré menor, apresenta essa estrutura com o refrão na tonalidade principal, a primeira copla a prosseguir para a dominante, e a segunda em Fá maior (Figura 66).



Figura 66 - Rameau. Sequência estrutural do *rondeau Les Tendres Plaintes*. *Pièces de Clavecin*.

178. Cole, "Rondo," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

As peças para cravo contidas nos seus quatro livros são quase todas de estrutura binária e na forma *rondeau* e nenhum contém *chaconnes*,<sup>179</sup> destacando-se, no âmbito da nossa análise, os dez *rondeaux* das vinte e quatro peças do livro *Pièces de Clavecin*. No volume *Pieces de clavecin en concerts*, de 1741, três dos cinco concertos contêm explicitamente o *rondeau* (Figura 67).

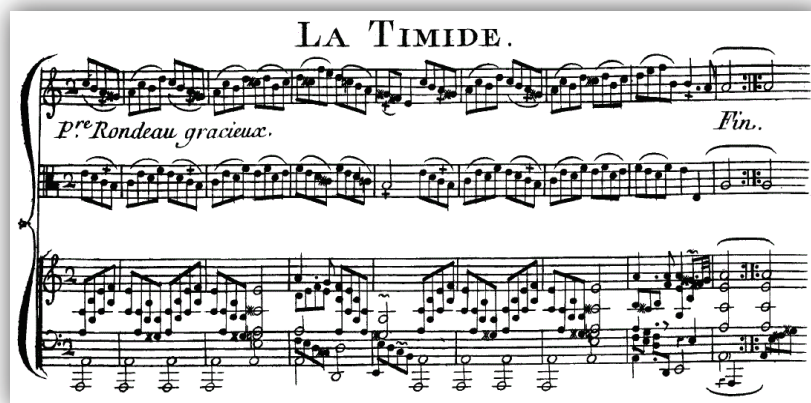


Figura 67 - Rameau. Refrão do *rondeau La Timide*, II and.<sup>to</sup> do 3.º concerto, em *Pieces de clavecin en concerts*.

Estruturalmente poder-se-á concluir que a forma *rondeau* adquire assim, não só nas composições para teclado mas também na generalidade das obras instrumentais e vocais deste género, em síntese, o desenho baseado na alternância de uma secção principal, o refrão, *reprise*, *grand couplet*, ou *rondeau*, com secções subsidiárias, episódios ou *couplets*, até ao retorno da secção principal na finalização e que conclui a obra.

### 2.3. Expansão e voga do rondó - conceção como peça independente para teclado até 1786

A expansão do *rondeau*, desenvolvido pelos compositores franceses, noutros países foi imediata, tendo-se estabelecido e fixado solidamente por toda a Europa em meados do séc. XVIII. A este propósito Clercx refere o seguinte, “*La forte impulsion des philosophes et des esthéticiens du XVIII siècle répand au dehors la mode et le goût français et contribue à implanter en Allemagne la forme caractéristique du rondo.*”<sup>180</sup>

179. Graham Sadler e Thomas Christensen, “Rameau, Jean-Philippe,” in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acedido 4 fevereiro, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

180. Clercx, “La Forme du Rondo chez Carl Philipp Emanuel Bach,” 153.

J.S. Bach constitui um dos exemplos no âmbito da música para teclado em composições baseadas em formas e técnicas francesas, como é o caso da *Passepied I, en rondeau*, na *Suite 'Inglesa' n.º 5* em Mi menor, BWV 810, ou do *Rondeau* na Partita n.º 2 em Dó menor, BWV 826. A forte proximidade de F. W. Marpurg (1718-1795) com a escola francesa está explícita nas próprias intitulações reveladoras dessa adjacência e na forma dos andamentos das *Suites* para cravo, *Le Songe des Muses, rondeau*, e *La Voltigeuse, rondeau*, ambos da segunda suíte, ou *Les Dryades, rondeau* da quinta suíte.

Mas há exemplos de escrita em *rondeau* para teclado de compositores alemães anteriores a estes. Por exemplo, com Georg Muffat (1653-1704) na *Passacaglia* em Sol menor do *Apparatus Musico-Organisticus* (Figura 68) que combina a forma do *rondeau* francês com as variações italianas numa espécie de importação estilística de França e de Itália fundida em contornos alemães, de resto como quase toda a sua obra reflete os ensinamentos de Lully e as influências de Corelli.<sup>181</sup>



Figura 68 - Georg Muffat. Pormenor da *Passacaglia* em Sol menor do *Apparatus Musico-Organisticus*.

E em Georg Böhm (1661-1733) nas *Suites* para cravo n.º 2 em Ré maior, e n.º 10 em Sol maior, do volume I, ou com Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746), tanto nas *Suites* para cravo, ou clavicórdio do *Musicalisches Blumen-Büschlein* (1698) (Figura 69), como na *Melpomene suite* do *Musikalischer Parnassus* (1738), conjuntos considerados como o resultado da clara intenção de Fischer na agregação dos estilos francês e alemão.<sup>182</sup>

---

181. Susan Wollenberg, "Muffat, Georg," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acessado 13 fevereiro, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

182. Rudolf Walter, "Fischer, Johann Caspar Ferdinand," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acessado 17 fevereiro, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.



Figura 69 - J.C.F. Fischer. Pormenor do *Rondeau* em Sol maior do *Musicalisches Blumen-Büschlein*.

Mas já no final do séc. XVII os virginalistas ingleses tinham assimilado a tradição francesa utilizando a técnica de maneira implícita, como é o caso de algumas variações, *grounds*, de Henry Purcell (1659-1695), nas quais o motivo da linha superior é repetido entre as variações ao estilo da *chaconne en rondeau* francesa.<sup>183</sup>

A título de curiosidade, alguns autores ingleses para teclado anglicizaram a palavra francesa para o termo 'Round O'.<sup>184</sup> Usada em composições com uma estrutura similar à do *rondeau* em cinco secções, como é exemplo a peça *The Prince of Denmark's March* de Jeremiah Clarke (1674-1707) na coletânea *A Choice Collection of Ayres for the Harpsichord or Spinett* publicada em 1700 (Figura 70), e o quinto andamento 'Minuet Round O' da segunda suíte do livro *Lessons for the Harpsichord or Spinnet* de John (Jean Baptiste) Loeillet (1680-1730), publicado em 1712.



Figura 70 - Jeremiah Clarke. Pormenor do *Round O*, *The Prince of Denmark's March*.

Nesta fase histórica de transição de períodos, a utilização da nomenclatura na designação do rondó é variável intra e inter compositores e até ausente em obras que lhe são estruturalmente correspondentes, preferindo por vezes uma designação

183. Howard Schott, "The Music of the Harpsichord," in *Playing the Harpsichord* (Mineloa, NY: Dover, 2002), 50.

184. Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, Massachusetts: Belknap of Harvard University Press, 1969), s.v. "Round O."

neutra de tempo.<sup>185</sup> Também aparenta ter sido várias vezes utilizada somente em andamentos de caráter popular e sem que as características estruturais principais estivessem tão pouco presentes.<sup>186</sup>

No contexto do decurso evolutivo, Cole refere estar ainda por clarificar o processo de assimilação do *rondeau* no seio das idiossincrasias da música de cada país e a sua transformação no *Rondo* do período clássico.<sup>187</sup> A descrição do próprio significado, que aparece em diversos dicionários e documentos do séc. XVIII, relacionando-a, por vezes, a uma prática de outros tempos, é díspar em tamanho, exatidão e detalhe, considerando o autor existir grandes falhas temporais na explicação da evolução da forma e da técnica, e na informação sobre a popularidade nesse período, contendo apenas como denominador comum o ‘conservadorismo’, exceto o único caso da referência que menciona a voga do rondó na definição de *Romance* na obra editada por C. L. Hoffmann, *Musikalisches Handwörterbuch*, em 1786.<sup>188</sup> O caso dos críticos parece ser diferente com várias reportações à popularidade do rondó, constituindo, portanto, uma fonte de informação relevante no levantamento investigacional.<sup>189</sup>

Através da análise dos estudos e dos escritos críticos da época, Cole afirma ser correto considerar-se determinada entre 1773 e 1786 uma voga de rondós, simples, melódicos e com um cunho bastante diferente dos resultados franceses.<sup>190</sup> Não obstante a crítica negativa por parte dos ‘estetas’, principalmente alemães, relativamente à presença do rondó nas composições musicais, difamando o seu valor na quantidade e na substância, e até manifestando conselhos sobre como construir qualitativamente nessa forma, parece ter havido unanimidade em admitir, por volta de 1778, ter sido uma força do gosto do público, e em aceitar definitiva mas contrariadamente a sua instituição popular.<sup>191</sup> Por exemplo, Forkel (1749-1818), embora preterindo a forma rondó, confirmou a fama solidamente estabelecida, salvo na escrita para teclado, tendo dissertado sobre as regras que, no seu entender, deviam servir de base para a construção de um ‘bom’ rondó, na sua obra *Musikalisch-Kritische Bibliothek* de 1778.<sup>192</sup>

Mas as opiniões da época divergem, como é o caso da seguinte referência de Georg Joseph Vogler (1749-1814) no volume I de 1779 dos seus escritos *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, “*That which is liked by everyone, sung by amateurs, played by harpsichordists, demanded by listeners, in short, the jewel of the present musical epoch, is called Rondo.*”<sup>193</sup>

---

185. Malcolm S. Cole, “The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century,” *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 22, No. 3 (Autumn, 1969): 427.

186. Cole, “Rondo,” in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

187. *Ibid.*

188. Cole, “The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century,” 426.

189. *Ibid.*

190. *Ibid.*, 436.

191. *Ibid.*

192. *Ibid.*, 428.

193. Citado em Cole, “The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century,” 432.

O último ensaio conhecido e desenvolvido sobre o rondó, pertencente à literatura crítica do séc. XVIII, foi escrito por Carl Friedrich Cramer (1752-1807) para a *Magazin der Musik*, em 1783, referindo, a propósito da publicação no mesmo ano da quarta coleção para teclado *Clavier-Sonaten, Rondos, und Freie Fantasien fiir Kenner und Liebhaber* de C.P.E. Bach, “*With respect to these especially, Herr Capellmeister appears to have stooped to the species of rondo now so popular and appearing ad nauseam in all clavier compositions.*”<sup>194</sup> Em síntese, a opinião de Cramer assenta no facto de a ‘acessibilidade’ temática dos rondós junto do público amador e a consequente popularidade terem sido os motivos de impulsionamento nos compositores que, por sua vez, através de obras mais ‘simples’ puderam criar condições para que as suas produções de maior complexidade fossem divulgadas a uma audiência mais alargada,<sup>195</sup> numa espécie de atitude de *marketing*.

Os registos dos compositores sobre o assunto são escassos mas esclarecedores como é o caso de C.P.E. Bach (1714-1788), o qual, em correspondência de c.1785-6, admitiu a inclusão de rondós no sentido de promover a venda das suas obras tão bem acolhidas pelo público de Hamburg e de Londres; e de Mozart, ao mencionar, em carta dirigida ao pai, ter sido fulgurosamente ‘forçado’ pelo público a repetir várias vezes os ‘rondós’ que tinha especificamente composto para substituir andamentos noutras formas.<sup>196</sup> Neste contexto parece-nos fazer sentido as seguintes hipóteses justificadoras da origem dessa substituição traçadas por Cole: motivação pessoal na mudança de gosto por Mozart, ou do público, ou ambas.<sup>197</sup>

Assim, ao contrário do estabelecimento do *rondeau* francês, parece ser ainda e também problemático decifrar as origens desta nova moda de rondós, questão sobre a qual Cole afirma o seguinte: “*It is more difficult to formulate an historical explanation of the rondo vogue, because no single nation, musical type, composer or work appears to have been solely responsible.*”<sup>198</sup>

Não obstante, parece haver alguns contributos passíveis de enunciar e que colaboraram para o impulso da abundância dessa moda: a predileção por rondós da parte do público inglês; alguns rondós específicos de compositores italianos e alemães, e, sobretudo, a *opera buffa* italiana com a presença de rondós, quer no fecho das aberturas, quer de intercalados rondós vocais, composições despreziosas de carácter gracioso, agradável e bastante claro, rapidamente expandidos pela europa.<sup>199</sup> E a instituição desta voga ter-se-á enraizado devido, possivelmente, à simplicidade e à

---

194. Citado em Cole, “The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century,” 435.

195. Cole, “The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century,” 436.

196. *Ibid.*, 437-9.

197. *Ibid.*, 439.

198. *Ibid.*, 425.

199. *Ibid.*, 444-6.

sonoridade das obras produzidas em rondós.<sup>200</sup> Provavelmente terão sido estas características a estabelecer o estereótipo de um inteligível tema de rondó, isto é, uma ideia musical nova que merece fazer-se ouvir várias vezes, presenciando-se uma rápida propagação do rondó vocal pela Europa. Parece ser previsível imaginar que a popularidade abrangente da ópera italiana e o êxito da inclusão do rondó, em autores como Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804), Pasquale Anfossi (1727-1797), Niccolò Piccinni (1728-1800), Giuseppe Sarti (1729-1802) ou Giovanni Paisiello (1740-1816), tenham rapidamente movido os compositores a utilizar fórmulas semelhantes na música instrumental.

Em suma, se por um lado o *rondeau* francês terá providenciado grande parte das possibilidades formais e dos procedimentos técnicos e estilísticos, mas não constituindo a causa direta para o efeito da voga, por outro, Itália é responsável pela grande parte do ímpeto do sucesso popular do rondó apesar da censura opositora, assistindo-se, assim, ao aumento do número de rondós na música italiana para teclado e em música de câmara em autores como Piero Domenico Paradisi (1707-1791), Luigi Boccherini (1743-1805), Ferdinando Bertoni (1725-1813), Alessio Prati (1750-1788) ou Giovanni Paisiello (1740-1816).<sup>201</sup>

Esta fusão resultante da assimilação formal do legado do *rondeau*, quer na ópera, quer nas escolas dos cravistas e dos violinistas franceses, com o cunho da simplicidade e meliosidade imprimidos pelos italianos, é miscigenada nas tendências inglesas, alemãs e austríacas tendo facilmente cativado, como referido, a imaginação e o gosto do público.<sup>202</sup>

Os compositores alemães e austríacos foram os principais responsáveis pela transformação e a difusão deste novo tipo de rondó, traduzindo-se substancialmente da seguinte forma: a partir da base das estruturas do rondó já existentes, nomeadamente as disposições de duas e de múltiplas coplas, imprimiram o estilo da abertura *buffa* nos andamentos rápidos, e o lirismo da ária *buffa* nos andamentos lentos.<sup>203</sup> Da combinação destas *nuances* resultou uma maior acentuação na disposição periódica, e o aumento da nitidez do contraste entre o refrão e os episódios, crescendo o facto de amiudadamente serem finalizados com uma coda. Na essência, e de maneira geral, a forma rondó tem as seguintes características no período clássico: a secção do tema do rondó repete-se na tonalidade principal, e as coplas, ou episódios, modulam para tonalidades relacionadas podendo incluir novos temas nessas tonalidades.<sup>204</sup>

---

200. Cole, "The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century," 436.

201. Ibid., 445-7.

202. Ibid., 447.

203. Cole, "Rondo," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

204. G. M. Tucker e Nicholas Temperley, "rondo form," in *The Oxford Companion to Music*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, acedido 20 fevereiro, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

O elevado grau de envolvimento de Haydn e de Mozart com o popular, simples e seccional rondó e a visão do poder criativo-experimental para o seu desenvolvimento, impulsionou-os na conceção de uma forma mais complexa, o tipo *finale*. Constituem, pois, dois relevantes exemplos de autores cuja literatura musical, através do aumento da produção do rondó e da nova conceção dos *finales*, justifica poder afirmar-se que a popularidade do rondó instrumental nas décadas de 1770 e 1780 é uma realidade, tendo adicionado material relevante para o desenvolvimento daquela que Wilhelm Fischer (1886-1962) considerou ser "[the] *second most important form of Viennese classical allegro movement*," no seu importante estudo de estilo sistemático *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils* de 1915.<sup>205</sup>

Se, por um lado, a exponencialidade na produção de rondós, através da amostragem de Cole em 596 obras compostas entre 1750 e 1800 que abrange os compositores mais e menos emblemáticos, é uma realidade,<sup>206</sup> mas cuja terminologia e forma são frequentemente associadas a obras instrumentais de maiores dimensões, sonatas, sinfonias, óperas, música de câmara e concertos, como um dos andamentos intermédios, ou no *finale*,<sup>207</sup> por outro, é visível o incremento do rondó como obra autónoma, independente, como se pode observar pelos dados de Cole que discriminamos na Tabela 7.<sup>208</sup>

Anos	Rondos como peça independente
1750-1772	4
1773-1786	22
1787-1800	28

Tabela 7 - Número de rondós como peça independente no período 1750 a 1800, segundo Cole.

E é precisamente no período entre 1778-1786 que o número de rondós para teclado, incluindo os que estão desprovidos dessa intitulação, atinge o valor máximo, perfazendo 44% num total de 221 obras para este instrumento da amostra de Cole.<sup>209</sup>

No entanto, parece-nos relevante mencionar que o número de 22 rondós apresentado por Cole como peça independente no período de 1773-86 pode, em nossa opinião, enviesar algumas conclusões nesta matéria. Isto porque se subtrairmos os treze rondós para teclado que C.P.E. Bach compôs como peça independente, restam apenas nove. Ou seja, sob esta perspetiva, o incremento que

205. Citado em Cole, "The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century," 425-6.

206. Cole, "The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century," 441-3.

207. Tucker e Nicholas Temperley, "rondo form," in *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press.

208. Cole, "The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century," 442.

209. *Ibid.*, 443.

Cole refere não é tão acentuado nesse período como à primeira vista pode fazer parecer.

E, para além disso, os rondós para teclado de C.P.E. Bach compostos entre 1778 e 1786 como peças independentes são considerados uma espécie de subprodutos da nova voga constituindo, portanto, um caso 'à parte' da evolução do género musical, e sobre os quais Cole conclui o seguinte: "*Structural freedom, refrain transposition, fantasia figurations, harmonic sophistication and dynamic contrasts combine to make Bach's rondos personal and ingenious treatments of the form.*"<sup>210</sup>

Pronunciando-se sobre estas obras Abert considera o seguinte "[they] *are not only among [his] most important works but also some of the most idiosyncratic keyboard pieces of the age.*"<sup>211</sup> O resultado do tratamento de C.P.E. Bach é absolutamente distinto da tradição francesa utilizada pelos compositores europeus, e é de tal maneira acentuado que modifica por completo o conceito formal, sobre o qual citamos a síntese globalizante de Clercx no seu incisivo ensaio de 1935,

la beauté aisée des thèmes, leurs possibilités de développement et de variations, la manière dont les couplets se dégagent du refrain, dont ils sont ornés, transformés, adaptés à des fonctions nouvelles, font des rondos de Bach un genre nouveau de la plus haute portée musicale.<sup>212</sup>

A análise à invulgaridade criada por C.P.E. Bach tem vindo a ser discutida desde os teóricos da época até à atualidade. Dos treze rondós inclusos nas coleções II a VI em *Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber* (Figura 71), a maior parte é, em certa medida, considerada como 'invulgar' mas constituiu a pedra de toque da proclamação como modelo da forma pelos críticos do norte da Alemanha do séc. XVIII.<sup>213</sup>



Figura 71 - C.P.E. Bach. Pormenor do *Rondo I* em Sol maior da coleção V, Wq 59.2.

210. Cole, "Rondo," in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

211. Hermann Abert, *W.A. Mozart*, trad. Stewart Spencer (New Haven: Yale University Press, 2007), 877.

212. Clercx, "La Forme du Rondo chez Carl Philipp Emanuel Bach," 148-9.

213. Malcolm S. Cole, "Rondos, Proper and Improper," *Music & Letters*, Vol. 51, No. 4 (Oct., 1970): 392.

Uma das principais características reside precisamente no facto de C.P.E. Bach ter demonstrado que a repetição da secção do tema do rondó não necessita obrigatoriamente de ser realizada na tonalidade principal podendo ser feita em tonalidades próximas. E a ligação à dimensão improvisatória e à fantasia, com a intrínseca liberdade associada, está fortemente adjacente, elementos que combinados em obras de maior extensão tornaram desejável a variação da área harmónica do tema principal.

Apesar de não haver uma pronúncia sobre a não permissão em utilizar tonalidades diferentes na repetição da secção temática do rondó, a verdade é que o contrário revelava estranheza e invulgaridade, parecendo-nos interessante observar a dicotomia entre a aclamação dos rondós de C.P.E. Bach pelos estetas do tempo como um ‘modelo’, bem como as motivações associadas, e a ‘normalidade’ do estabelecido como ‘regra’ geral. Possivelmente, a desconformidade mas convincente operacionalização de elementos estranhos à, até então, conceção do rondó, terão estado na origem dessa espécie de decreto sobre C.P.E. Bach no âmbito deste tipo formal sobre o qual Tovey considera, “[he] *invented an extraordinary kind of rondo, not part of a sonata, but on a voluminous scale with wildly incoherent episodes and modulations.*”<sup>214</sup>

Embora Haydn e Mozart tenham continuamente contribuído de forma exponencial para a instituição da voga do rondó na música de câmara e orquestral, a sua produção como peça independente para teclado foi rara comparativamente à de C.P.E. Bach, aliás nula no caso de Haydn, confirmando assim a função comum da componente do rondó associada a um dos andamentos de uma obra múltipla no período clássico. Um aspeto comum parece existir entre estes três compositores, o facto de no seu desenvolvimento conceptual terem, de certa maneira, dilatado, ou quebrado, as fronteiras ‘standardizadas’ da forma rondó. Na verdade, Haydn e Mozart (e, posteriormente, Beethoven) construíram rondós com desenhos estruturais ‘invulgares’ em diversas obras.

#### **2.4. Questões conceptuais sobre o *Rondo* do final do séc. XVIII - aproximações à evolução teórico-nocional**

Atendendo a que, no âmbito deste capítulo, a principal obra do nosso objeto de estudo é um *Rondo* de Mozart como peça independente para piano, não é o nosso propósito dissecar o rondó como andamento componente de uma obra múltipla (e os seus autores), mas refletir sobre questões conceptuais da época e da atualidade que

---

214. Donald Francis Tovey, *The Forms of Music* (New York: Meridian Books, 1956; Universal Digital Library), 192.

possam contextualizar e colaborar na compreensão da gênese daquela forma como peça autónoma no campo de ação mozartiano.

Esta reflexão está diretamente ligada à amplitude de conteúdos que compreende a intitulação 'Rondo' e a correspondência direta formal das peças independentes para teclado de Mozart, confirmando a voga da popularidade do *Rondo* em geral, a miscigenação de elementos formais da forma sonata no rondó como peça autónoma nesse período, e as ambiguidades na catalogação de algumas, como verificaremos no caso deste compositor.

A nossa primeira aproximação à evolução teórico-nocional será efetuada em movimento retrógrado na cronologia, através das declarações de alguns autores nas suas sínteses sobre o fundamento do rondó.

Para Caplin,

All rondo forms (...) display a basic pattern of formal organization. A principal thematic idea – the “rondo theme” or “refrain” – alternates regularly with two or more contrasting passages, termed “couplets,” “episodes,” or “digressions.”<sup>215</sup>

Tucker e Temperley definem como sendo “*One of the fundamental forms in music, in which a repeated section alternates with at least two different episodes.*”<sup>216</sup>

Segundo Cole,

One of the most fundamental designs in music, the rondo is a structure consisting of a series of sections, the first of which (the main section or refrain) recurs, normally in the home key, between subsidiary sections (couplets, episodes) before returning finally to conclude, or round off, the composition (ABAC...A).<sup>217</sup>

E para Schönberg “*The rondo forms are characterized by the repetition of one or more themes, separated by intervening contrasts.*”<sup>218</sup>

Na perspetiva recente de Hepokoski e Darcy, os autores referem que a terminologia ‘*rondo*’ foi utilizada no período clássico para designar três manifestações diferentes do princípio geral basilar de rotação, o *rondeau*, o *rondo* e a *sonata-rondo*, respetivamente da mais simples para a mais complexa, categorias formais que diferem no tamanho, no âmbito e na elaboração interna e que se misturam numa continuidade de possibilidades, ou seja, embora a sua separação seja geralmente clara

---

215. William Earl Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York: Oxford University Press, 1998), 231.

216. Tucker e Nicholas Temperley, “rondo form,” in *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press.

217. Cole, “Rondo,” in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

218. Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ed. Gerald Strang, colab. Leonard Stein (London: Faber & Faber, 1970), 190.

não é absoluta.<sup>219</sup> Mas, como mencionam, um dos problemas reside na própria instabilidade da terminologia utilizada no séc. XVIII, isto é, enquanto o *Rondeau* era mais explícito, no período clássico o *Rondo* foi aplicado de maneira estandardizada para designar todas as versões da forma rondó.<sup>220</sup>

Observemos concretamente o caso da híbrida ‘sonata-rondó’. Segundo Cole, o modelo teórico no qual há uma união entre a típica disposição tonal e recapitulatória da forma sonata com o princípio básico característico do rondó do retorno à ideia inicial, é aceite pela maioria dos teóricos desde o séc. XX como convenientemente expressivo da ‘sonata-rondó’ tal como subsiste nas obras de Haydn, Mozart e Beethoven.<sup>221</sup>

Contudo, se a nomenclatura conceptual ‘sonata-rondó’ era inexistente no séc. XVIII, e praticamente até ao final do séc. XIX, significa, portanto, que as obras desse tipo podem ter sido incluídas na forma rondó em geral.

Aliás, a primeira referência clara e detalhada ao tratamento do atual conceito da ‘sonata-rondó’, embora sem a aplicação dessa nomenclatura, foi feita por Anton Reicha, em 1824, no *Traité de haute Composition Musicale* com a entrada *Coupe du Rondeau*.<sup>222</sup> Através da análise efetuada à obra em bilingue traduzida por Czerny em 1832 sob o título *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition... und über den strengen Satz im Kirchenstyl*,<sup>223</sup> observamos que o último tomo contém efetivamente aquele item, e que Reicha não só demonstra preocupar-se com o estabelecimento da segmentação, mas também em apresentar um esquema do plano formal (Figura 72 e Figura 73).

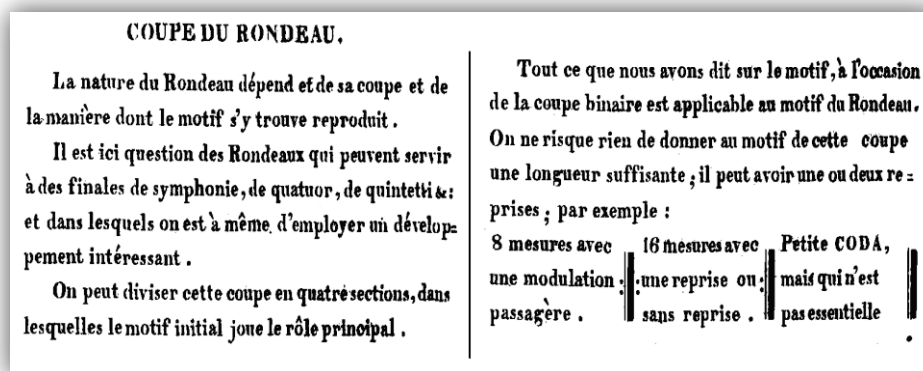


Figura 72 - Anton Reicha. Excerto da definição *Coupe du Rondeau* no *Traité de haute Composition Musicale*.

219. James A. Hepokoski e Warren Darcy, “Rondos and the Type 4 Sonata,” in *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 390.

220. Ibid.

221. Malcolm S. Cole, “Sonata-Rondo, the Formulation of a Theoretical Concept in the 18th and 19th Centuries,” *The Musical Quarterly*, Vol. 55, No. 2 (Apr., 1969): 181-2.

222. Ibid., 185-6.

223. Anton Reicha e Carl Czerny, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition... und über den strengen Satz im Kirchenstyl* (Wien: A. Diabelli, 1832), 4:1167.

No entanto, como refere Cole, a variante formal apresentada por Reicha é singular.<sup>224</sup> Isto é, no plano teórico de Reicha o paradigma da ‘sonata-rondó’ divide-se em quatro partes e, contrariamente ao diagrama ABACABA utilizado atualmente como conveniente, a compartimentação resulta em ABACADAB-Coda, como se pode observar através do seu próprio delineamento formal.<sup>225</sup>

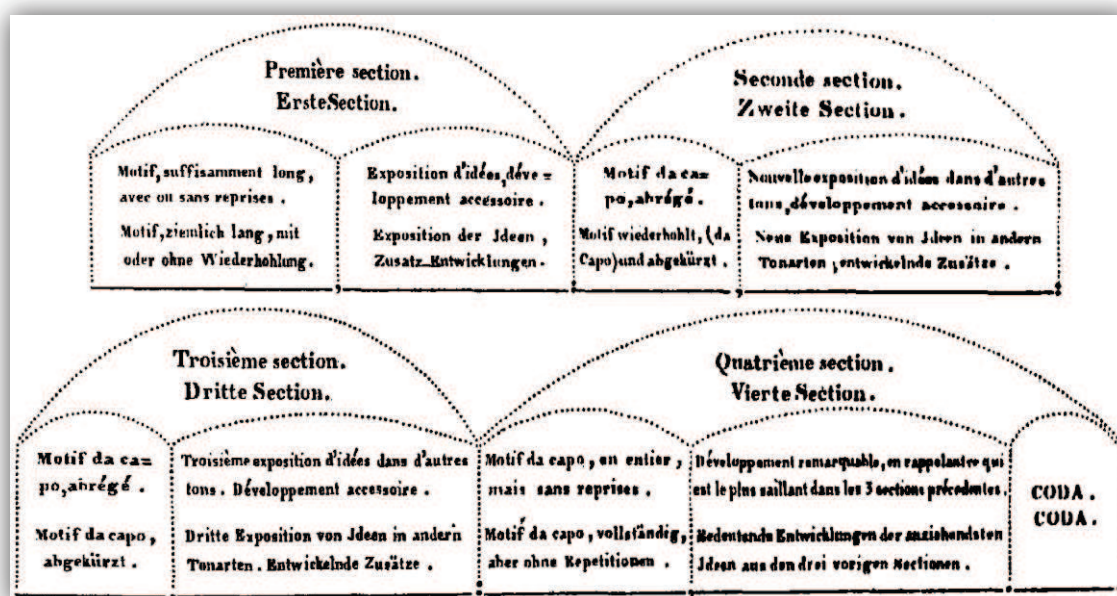


Figura 73 - Anton Reicha. Esquema do plano formal do Coupe du Rondeau no *Traité de haute Composition Musicale*.

Depois da abordagem feita por Reicha, o debate examinado na teoria da música sobre a ‘sonata-rondó’ prosseguiu com frequência e maior clareza, sublinhando-se o contributo de Czerny num ensaio sobre esta matéria incluso no *School of Practical Composition, Opus 600* (1849, volume I).<sup>226</sup> Segundo Cole, Czerny utilizou a terminologia “Sonata-Rondo” reportando-se a um andamento em rondó que faz parte de uma sonata, e embora o divida em quatro períodos principais tal como Reicha, difere da visão deste na terceira secção, isto é, para Reicha –AD– na terceira, e –AB Coda– na quarta secção, e para Czerny –AB– no terceiro período e –A Coda– no quarto,<sup>227</sup> ou seja, convergindo com a atual esquematização geral.

Em parênteses, no sentido de estabelecer uma certa transversalidade entre o trabalho teórico e a vertente composicional de Czerny, de referir o facto de ter produzido bastantes obras no âmbito do rondó para teclado como peça independente, e com intitulações como *Rondeau(x)*, *Rondo*, *Rondino* e *Rondoletto*, a maior parte das quais em associação com outra inscrição.

224. Cole, “Sonata-Rondo, the Formulation of a Theoretical Concept in the 18th and 19th Centuries,” 185-6.

225. Reicha e Carl Czerny, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition... und über den strengen Satz im Kirchenstyl*, 4:1169.

226. Cole, “Sonata-Rondo, the Formulation of a Theoretical Concept in the 18th and 19th Centuries,” 186.

227. *Ibid.*, 187.

Relativamente ao facto de Czerny empregar a terminologia “Sonata-Rondo”, embora sem que seja o termo de entrada, pode indiciar, em nossa opinião, ter sido o primeiro a estabelecê-la e, possivelmente, a dar resposta à questão de Schönberg “*Who introduced this useful term?*”<sup>228</sup>

Posterior a Czerny, o conceito de Arrey von Dommer, na sua revisão de 1865 ao *Musikalisches Lexicon* de Koch é, na convicção de Cole, o mais detalhado e claramente apresentado da história da teoria da música do séc. XIX, onde propõe dois tipos de ‘sonata-rondó’ idênticos ao do plano externo da sonata, mas com a ocorrência frequente do tema principal.<sup>229</sup> A distinção que Dommer estabelece entre os dois tipos de ‘sonata-rondó’ reside no facto de considerar que o ‘tipo moderno’ contém desenvolvimento e o ‘tipo antigo’ envolve uma secção intermédia contrastante.<sup>230</sup> De relembrar que o conceito descrito por Dommer surge somente quase noventa anos após as primeiras composições de ‘sonatas-rondós’.<sup>231</sup>

O reconhecimento estabelecido do conceito sobre a ‘sonata-rondó’ pelos teóricos e a aplicação dessa terminologia não foram paralelos. Como refere Cole,

the convenient and flexible term "sonata-rondo" was not to be found for many more years to come. Some theorists rigidly categorized—in different arrangements— numerous rondo types, all of which they grouped under the general heading "Rondo." (...) As classification schemes became more rigid, the actual historical evolution and the flexibility of the sonata-rondo became increasingly vague.<sup>232</sup>

Terá sido Ebenezer Prout o primeiro a empregar a nomenclatura ‘sonata-rondó’ em 1895.<sup>233</sup> Através do acesso à sua obra *Applied Forms: A Sequel to ‘Musical Form’*, pudemos observar que o capítulo VI (19 páginas) é dedicado ao título «*The Older Rondo Form*», e o capítulo X (14 páginas) à designação «*The Modern Rondo (Rondo-Sonata) Form*» desenvolvida em vinte e quatro itens (Figura 74).<sup>234</sup>

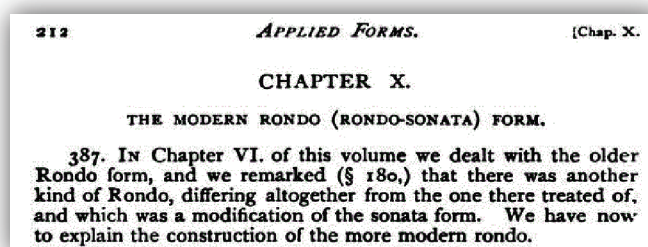


Figura 74 - Ebenezer Prout. Excerto do início do capítulo *The Modern Rondo (Rondo-Sonata) Form*, do livro *Applied Forms*.

228. Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, 190.

229. Cole, “Sonata-Rondo, the Formulation of a Theoretical Concept in the 18th and 19th Centuries,” 189.

230. *Ibid.*, 190.

231. *Ibid.*, 192.

232. *Ibid.*, 191.

233. *Ibid.*

234. Ebenezer Prout, *Applied Forms: A Sequel to ‘Musical Form’* (London: Augener, 1895), 212.

A terminologia foi sendo posterior e lentamente adotada pelos teóricos, muito próximo da universalidade, para designar esta forma híbrida, um termo que ‘convenientemente e com precisão rotula esta forma’.<sup>235</sup>

Na tentativa de uma possível classificação estrutural globalizante e retomando o ponto de vista da perspectiva analítica da atualidade, atendendo à divisão teórica de Caplin, a maior parte dos rondós no período clássico inclui-se numa de duas categorias principais, o ‘rondó de cinco partes’, tradicionalmente com o diagrama ABACA, e a ‘sonata-rondó’, sendo que variantes de cada uma estabelecem outros diversos desenhos formais.<sup>236</sup> De referir, no entanto, a existência de poucas obras paradigmáticas na era clássica da variante da primeira categoria, o ‘rondó de sete partes’ (ABACADA).<sup>237</sup>

Nesta sequência, apresentamos o esquema tabelado de Caplin que sintetiza em tópicos o plano formal do rondó de cinco partes (Tabela 8):<sup>238</sup>

<i>Rondo Term</i>	<i>Formal Function</i>	<i>Tonal Regions</i>
refrain 1 (A)	main theme	I
couplet 1 (B)	subordinate-theme complex <i>or</i> interior theme	<i>V or minore</i> , (VI)
refrain 2 (A)	first return of main theme	I
couplet 2 (C)	interior theme; development-like unit	<i>minore</i> , IV, (VI)
refrain 3 (A)	final return of main theme	I
(...)	(coda)	I

Tabela 8 - Plano formal do ‘rondó de cinco partes’ segundo Caplin.

Mas como afirma Caplin, o maior número dos rondós do repertório clássico está composto na forma ‘sonata-rondó’ que combina características do rondó de cinco partes com a sua regular intercalação entre refrãos e coplas, e da sonata com a sua disposição tripartida da exposição, desenvolvimento e recapitulação, daí resultando uma estrutura que o autor considera como, provavelmente, a mais complexa das formas clássicas, e que transcrevemos na Tabela 9:<sup>239</sup>

235. Cole, “Sonata-Rondo, the Formulation of a Theoretical Concept in the 18th and 19th Centuries,” 192.

236. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, 231.

237. *Ibid.*, 235.

238. *Ibid.*, 231.

239. *Ibid.*, 235.

<i>Rondo Term</i>	<i>Formal Function</i>	<i>Tonal Regions</i>
refrain 1 (A)	exposition of main theme	I
couplet 1 (B)	exposition of subordinate-theme complex	V
refrain 2 (A)	first return of main theme	I
couplet 2 (C)	development <i>or</i> interior theme	various <i>or</i> IV, VI, <i>minore</i>
refrain 3 (A)	recapitulation of main theme	I
couplet 3 (B)	recapitulation of subordinate-theme complex	I
refrain 4 (A)	coda (including final return of main theme)	I

Tabela 9 - Plano formal da 'Sonata-rondó' segundo Caplin.

Contudo, a complexidade da dicotomia forma-género parece-nos ser um terreno movediço. Há ambiguidades inegáveis, e nesta base aporética as catalogações podem conduzir a leituras disformes. Sobre esta inquietação Dahlhaus assevera o seguinte,

There are only tentative beginnings when it comes to a theory of musical genres. Characteristic of the difficulties involved is the fact that it is impossible to decide in a reasoned and unambiguous manner whether a fugue is a genre, a form or a technique. Anyone who embarks upon an attempt to design a system of genres which does not violate their historical nature comes up against a logical difficulty at a very early stage, namely that at different times in history genres are determined by changing points of view, with the result that the order of main and subsidiary concepts becomes confused. It is unclear whether it is function, scoring, form, texture or text that constitutes the decisive feature. Older music history differs from newer music history not only in its repertoire of genres but also in that concept of genre itself is differently defined.<sup>240</sup>

Se, por um lado, os teóricos do séc. XVIII manifestaram a preocupação em refletir sobre as interações entre a forma e o género, como refere Galand, "*Two genres could share some formal characteristics and not others*", por outro, no séc. XIX tenderam a fundir as duas variantes, "*Differences between sonatas and symphonies, for example, were less crucial than their shared reliance on sonata form. Collapsing genre into form went hand in hand with a genetic, teleological view of formal evolution.*"<sup>241</sup>

Dahlhaus relembra que é precisamente no séc. XVIII que determinados tipos formais, tais como a sonata e o concerto, iniciaram a determinação do género, sem esquecer que é historicamente recente o conceito de forma no âmbito da teoria da forma.<sup>242</sup>

240. Carl Dahlhaus, *Schoenberg and the new music: essays*, trad. Derrick Puffett e Alfred Clayton (Cambridge [Cambridgeshire]: Cambridge University Press, 1987), 33.

241. Joel Galand, "Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo," *Music Theory Spectrum*, Vol. 17, No. 1 (Spring, 1995): 29.

242. Dahlhaus, *Schoenberg and the new music: essays*, 34.

A obra musical em si como criação individual é una e deve ser, em nossa opinião, analisada sob esse ponto de vista, o da sua unicidade material, partilhando a seguinte compreensão de Dahlhaus, “*The individual shape, without the support of a model, is supposed to stand on its own feet as an unrepeatable entity and not as an example of a genre. It is the work, and not only the genre, that is supposed to survive in history.*”<sup>243</sup>

As dependências das catalogações condicionam também o grau (des)construtivo aproximado para a dissertação sobre a obra. A superfície estrutural contém uma multiplicidade de elementos transversais numa correspondência singular, e, portanto, partilhamos da seguinte citação de Galand, “*No single factor determines a genre, and no single genre exhausts a form.*”<sup>244</sup>

Concretamente no que diz respeito ao rondó do final do séc. XVIII, Galand manifesta a opinião de não poder ser distinguido da forma binária expandida ou da forma sonata com base no plano harmónico ou nos padrões de recorrência temática, no desenvolvimento e no contraste.<sup>245</sup> Isto é, o autor estabelece uma correlação entre a forma binária expandida quando o retorno do refrão ocorre regularmente e a forma sonata quando existe o rondó modulatório, acrescentando, contudo, que se há um retorno noutras tonalidades sucede-se também uma articulação com as formas de *ritornello* que por sua vez caracteriza não apenas os concertos, mas também as sinfonias e a música de câmara com veios concertantes.<sup>246</sup> Para Galand, é possível categorizar os rondós como formas de canção, no entanto considera que os rondós do séc. XVIII são muitas vezes formas de *ritornello*; ou seja, o retorno funciona como um novo começo, um impulsionamento para uma maior expansão em vez de operar discretamente para uma secção intermédia contrastante, sendo que desta maneira os episódios do rondó podem ser desenvolvimentistas, antagonicamente aos desenvolvimentos sinfónicos que podem ser episódicos.<sup>247</sup>

À semelhança da complexidade que o binómio forma-género apresenta, a incerteza na relação da correspondência direta entre género-estilo do repertório desta época também é passível de ser questionável, considerando Galand que na raiz dessa problemática está precisamente a mistura de estilos que caracteriza esse mesmo repertório.<sup>248</sup> Numa sinopse sobre o rondó do final do séc. XVIII afirma,

The rondo, in short, was not so much a form as a loosely defined genre that could be adapted to any number of formal procedures: sectionalized ternary forms, variation, ritornello forms, and expanded-binary forms. Genre characteristics cut across formal boundaries, and formal procedures cut across generic categories.<sup>249</sup>

---

243. Dahlhaus, *Schoenberg and the new music: essays*, 41.

244. Galand, “Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo,” 30.

245. Ibid.

246. Ibid.

247. Ibid.

248. Ibid.

249. Ibid.

## 2.5. O *Rondo* para piano(forte) solo como peça independente em W.A. Mozart - âmbito e problemáticas conceptuais

O 'teclado' foi não apenas o primeiro instrumento de W.A. Mozart (1756-1791), numa aprendizagem desde os quatro anos de idade, mas também o mais relevante. Entenda-se, aqui, por 'teclado' a esfera que abrange o cravo, o clavicórdio, o pianoforte e no extremo o órgão.

É neste contexto que o editor Ulrich Leisinger refere o enfoque quase exclusivo de Mozart sobre o 'teclado' após a sua mudança para Viena em 1781.<sup>250</sup> Para além dos concertos, das sonatas e das variações, o campo de ação composicional de Mozart para teclado também conteve diversas peças 'pequenas' individuais desde a sua infância até aos últimos anos de vida.

Através dos dados evolutivos anteriormente mencionados, há três aspetos a reter relativamente ao final do séc. XVIII: se, por um lado, a nova vaga da forma *rondó* prolifera-se exponencialmente, por outro, também parece ser exato considerar-se estar geralmente associada a um andamento concreto integrante de uma obra, e, excetuando, como referido, o caso de C.P.E. Bach, parecem ser escassas as composições de *rondó* como peça independente para teclado nesse período.

Segundo a catalogação da *Neue Mozart-Ausgabe* pode-se observar que há, da autoria de Mozart, diversas obras que incluem *rondós* associados, muito favorecidos pelo compositor sobretudo como andamentos de conclusão em sonatas, trios, quartetos e concertos, mas também como peça 'soberana' destinada ao violino e orquestra, trompa e orquestra, ou ao pianoforte e orquestra.

No entanto, e atendendo à classificação atual da *Neue Mozart-Ausgabe* no contexto da intitulação '*rondó*', apenas três constituem peças independentes destinadas ao pianoforte (Tabela 10).

K	Título	Tonalidade	Composição	NMA
485	<i>Rondo</i>	Ré maior	Vienna, 10 janeiro 1786	IX:25
494	<i>Rondo</i>	Fá maior	Vienna, 10 junho 1786	IX:25
511	<i>Rondo</i>	Lá menor	Vienna, 11 março 1787	IX:25

Tabela 10 - Lista dos *rondós* para piano como peça independente atribuídos a W.A. Mozart, segundo a *Neue Mozart-Ausgabe*.

250. Ulrich Leisinger, ed., prefácio a *Rondo a-moll KV 511*, de Wolfgang Amadeus Mozart (Wien: Wien Urtext Edition, 2006), IV.

Em parênteses, de referir que na listagem de obras para piano solo de Mozart, Eisen e Sadie mencionam a existência do manuscrito perdido do *Rondo* K. 284f composto em Mannheim em novembro de 1777, cuja presença é relatada em carta do final desse mês.<sup>251</sup> O editor Wolfgang Plath também cita aquela existência e que terá sido composto para a Condessa Karoline Louise, possivelmente uma peça ‘muito leve’ atendendo aos nove anos de idade da dedicada, estando ainda por clarificar as teorias sobre essa obra de manuscrito ‘desconhecido’,<sup>252</sup> nunca publicada, e, por isso, não contabilizada para o nosso efeito.

Assim, partindo das premissas de que os treze rondós para teclado de C.P.E. Bach são um caso invulgar na evolução formal, admitindo a possibilidade de Cole ter incluído na sua amostra (ver 2.3. Tabela 7) três destas ‘quatro’ obras de Mozart, no total de vinte e duas (ou nove, excluindo C.P.E. Bach) uma vez que não discrimina quais são as que perfazem a categoria de peça independente entre 1773-86, nem para que instrumentos se destinam, e inclui os compositores mais e menos emblemáticos, e tendo ainda como nossa consideração que dois dos cinco rondós para piano como peça independente compostos por Beethoven incluem-se nesse período, respetivamente, o *Rondo* em Dó maior, WoO 48 e o *Rondo* em Lá maior, WoO 49, em nossa opinião, há fortes motivos para poder considerar-se W.A. Mozart, paralelamente a C.P.E. Bach, como o precursor do rondó como peça independente para pianoforte solo no classicismo, termo que devido à natureza evolutiva desse instrumento substituiremos somente por piano.

Embora o *Rondo* K. 511 em Lá menor seja o principal objeto de estudo neste capítulo, analisaremos também as outras duas peças no âmbito das problemáticas conceptuais supramencionadas, no sentido da compreensão abrangente e evolutivo-composicional das idiossincrasias de Mozart neste domínio.

### 2.5.1. «*Allegro*» - K. 485

O manuscrito autografado do ‘*Rondo*’ K. 485 em Ré maior, atualmente depositado em Nova Iorque na *Pierpont Morgan Library (Dannie and Hettie Heineman Collection)*,

---

251. Cliff Eisen e Stanley Sadie, “Mozart,” in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acedido 27 fevereiro, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>. Esta informação sobre o *Rondo* K. 284f não contém a menção à tonalidade.

252. Wolfgang Plath, ed., prefácio a *Serie IX, Klaviermusik, Werkgruppe 27, Klavierstücke Band 2, Einzelstücke für Klavier*, de Wolfgang Amadeus Mozart (Neuen Mozart-Ausgabe, Kassel: Bärenreiter, 1982), XI.

está desprovido de qualquer intitulação, contendo ‘apenas’ a indicação do andamento, *Allegro* (Figura 75).<sup>253</sup>



Figura 75 - W.A. Mozart. Pormenor do manuscrito autografado do ‘Rondo’ K.485.

No final do manuscrito é possível visualizar não só a data escrita pelo próprio, “Mozart mpr. le 10 Janvier 1786. à Vienne”, mas também os resquícios de uma dedicatória apagada “Pour Mad<sup>selle</sup> Charlotte de W [...]”.

A este respeito o editor Ullrich Scheideler, na última nova publicação *Urtext* da *G. Henle Verlag* no âmbito dos 250 anos do nascimento de Mozart, em 2006, refere estar ainda por decifrar o mistério da inscrição, colocando a hipótese de se tratar de duas Condessas *Wrbna* que surgem nas listas de subscritores dos três concertos privados organizados pelo compositor, em Viena, na sala de concertos do edifício *Trattnerhof*, em março de 1784.<sup>254</sup>

Os editores Wolfgang Plath e Wolfgang Rehm, na partitura *Urtext* publicada pela *Bärenreiter*, afirmam ser ‘evidente’ que esta peça foi adaptada no sentido de atender às aptidões de um aristocrata diletante ou de uma aluna, razões que talvez expliquem o facto de Mozart ter escrito as *appoggiaturas* de maneira notavelmente tão escrupulosa e consistente.<sup>255</sup>

Segundo Scheideler, está também ainda por comprovar se a partitura terá sido publicada durante a vida de Mozart, possivelmente pela vienense *Artaria* em 1786, inexistindo uma cópia, ou se a primeira edição impressa é a de 1792 emitida logo após a morte do compositor e que contém pela primeira vez associada a intitulação ‘Rondo’.<sup>256</sup>

Em nossa opinião constitui um aspeto interessante o facto de Mozart ter omitido a inclusão desta obra no catálogo pessoal que manteve registado desde o início de 1784 até à sua morte, “*Verzeichnüss aller meiner Werke vom Monath februario 1784 bis*

253. Score, p. [1] (5 of 12) Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791. *Rondos, piano, K. 485, D major*. Rondo for piano in D major, K. 485: autograph manuscript, 1786 Jan. 10. Accession Number: Heineman MS 154 (Record ID: 115407), <http://www.themorgan.org/music/manuscript/115407>.

254. Ullrich Scheideler, ed., prefácio a *Rondo D-dur KV 485*, de Wolfgang Amadeus Mozart (*Urtext Edition*, München: G. Henle Verlag, 2006), II.

255. Wolfgang Plath e Wolfgang Rehm, ed., prefácio a *Einzelstücke für Klavier*, de Wolfgang Amadeus Mozart (*Urtext Edition*, Kassel: Bärenreiter, 2001), XVI.

256. Scheideler, prefácio a *Rondo D-dur KV 485*, de Wolfgang Amadeus Mozart, II.

*Monath [November] 1[791]*”, atualmente depositado na *British Library* (Figura 76),<sup>257</sup> desconhecendo-se a causa para tal ausência, considerada por Einstein como ‘significativa’.<sup>258</sup>

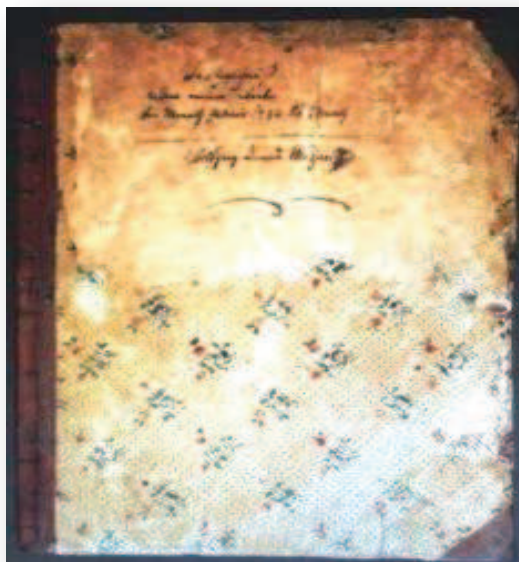


Figura 76 - W.A. Mozart. Capa do catálogo pessoal de Mozart.  
*British Library*

Em todo o caso, a estranheza deste enigma continua a fazer emergir, em nossa opinião, outras possíveis questões, atendendo ainda ao facto de os outros dois posteriores rondós constarem da catalogação pessoal pela mão de Mozart: um esquecimento intencional ou um lapso de registo? Será que Mozart projetou adicionar esta peça como um andamento, por exemplo, de uma sonata subsequente? Terá considerado ‘apenas’ como uma peça com propósitos somente pedagógicos e sem o desígnio de a fazer publicar?

Relativamente a esta última hipótese, e meramente no sentido do incitamento à reflexão, parece-nos interessante cruzar a informação decorrente da intitulação da (suposta) primeira edição de 1792 da *Artaria & Co.* “*RONDO tres facile Pour le Clavecin ou Piano Forte*”. Embora a discussão do conceito de ‘muito fácil’ ou do nível de dificuldade da execução das obras não faça parte do teor do nosso trabalho, podemos considerar como sendo ‘acessível’, lembrando, contudo, por exemplo, ter sido a peça de abertura de um dos últimos recitais de Horowitz realizado em 31 de maio de 1987, no *Musikverein* de Viena.

---

257. *Verzeichnüss aller meiner Werke vom Monath febrario 1784 bis Monath [November] 1[791]*, de W.A. Mozart, front, Zweig MS 63, *British Library*. De acesso público.

258. Alfred Einstein, *Mozart, His Character, His Work*, trad. Arthur Mendel e Nathan Broder (New York: Oxford University Press, 1945), 118.

Cronologicamente, esta obra, composta pouco antes de Mozart completar trinta anos, tem como proximidades o Concerto para piano e orquestra em Mi $\flat$  maior n.º 22, K. 482 (16 de dezembro, 1785), o Concerto para piano e orquestra em Lá maior n.º 23, K. 488 (finalizado em 2 de março, 1786), o Concerto para piano e orquestra em Dó menor n.º 24, K. 491 (inverno de 1785-86 e terminado em 24 de março de 1786) e o trabalho de conclusão da ópera *buffa* *Le nozze di Figaro* em Ré maior, K. 492 (início em outubro de 1785, conclusão em 29 de abril de 1786).

Substanciosos indícios apontam para a consistente percepção de que a ideia musical temática parece ser o desenvolvimento de uma criação anterior. O tema do ‘Rondo’ K. 485 inicia-se com uma exata paráfrase de uma breve melodia, também em Ré maior, da parte para piano do terceiro andamento *Rondo (Allegro)* do Quarteto para piano e cordas em Sol menor n.º 1, K. 478, terminado em 16 de outubro de 1785 (Figura 77).

Figura 77 - W.A. Mozart. A mesma melodia no III and.<sup>to</sup> do Quarteto K.478 e no ‘Rondo’ K.485.

Mas, como referem alguns autores, este tema em Mozart parece ainda advir do Quinteto em Ré maior n.º 6, op. 11, de Johann Christian Bach, publicado em 1774.<sup>259</sup> De facto, no primeiro andamento dessa obra, *Allegro*, é possível verificar a presença de uma fração daquele tema na parte destinada ao oboé ou violino (Figura 78).

Figura 78 - Johann Christian Bach. Fração temática no I and.<sup>to</sup> do Quinteto n.º 6, op. XI, similar ao ‘Rondo’ K.485.

259. Einstein, *Mozart, His Character, His Work*, 118. Nota nossa: em Plath e Rehm, ed., prefácio a *Einzelstücke für Klavier*, de Wolfgang Amadeus Mozart, XVI, os autores escreveram “D-major Quintet, op. 9, no. 6” devendo, por lapso, querer referir-se ao Quinteto op. 11, n.º 6, uma vez que aquele *opus* diz respeito a três sinfonias.

A melodia do 'Rondo' K. 485 inicia-se, como identifica Rushton, com um 'rótulo favorito' de Mozart, o arpejo de quinta descendente traduzido numa escala com *appoggiaturas* também utilizado pelo compositor na abertura de várias obras.<sup>260</sup>

Exemplo disso observa-se na parte do primeiro violino no começo de dois dos seis Quartetos 'Vienenses', respetivamente o n.º 9 em Lá maior, K. 169 e o n.º 13 em Ré menor, K. 173, e do Quinteto n.º 1 em Sib maior, K. 174, obras datadas de 1773 (Figura 79).

The image displays four musical excerpts from Mozart's compositions, each featuring a descending fifth arpeggio highlighted with a red box. The excerpts are: 1. Violino I, Quarteto n.º 9, K. 169, 'Molto Allegro.'; 2. Violino I, Quarteto n.º 13, K. 173, '(Allegro moderato.)'; 3. Violino I, Quinteto n.º 1, K. 174, 'Allegro moderato.'; and 4. Piano, 'Rondo' K. 485. The arpeggios are shown in the first few measures of each piece, illustrating the characteristic descending fifth pattern.

Figura 79 - W. A. Mozart. Arpejo de 5.<sup>a</sup> descendente na abertura dos Quartetos K.169, K.173, no Quinteto K.174, e no 'Rondo' K.485.

O facto de Mozart ter indicado apenas *Allegro* e ter desprovido o título 'Rondo' pode não ter sido, em nossa opinião, accidental.

Parece ser quase consensual considerar esta peça como um andamento *allegro* de sonata do tipo monotemático com a exposição repetida em que a tonalidade principal é determinada através da reformulação do tema de abertura. Como expõe Kinderman, por um lado, esta composição, desprovida de episódios independentes, utiliza um traçado monotemático em que o tema principal surge numa ampla variedade de tonalidades, e, por outro, a primeira secção repete-se sob a forma da exposição de sonata, sendo que na recapitulação é resolvido o material prévio na dominante para a tónica, seguindo igualmente os princípios básicos do procedimento de sonata.<sup>261</sup>

Conquanto, como referido, o tema tenha sido 'extraído' do Quinteto n.º 6, op. 11, de Johann Christian Bach, Einstein manifesta a opinião de que Mozart imprimiu nesta peça um tratamento à maneira dos últimos rondós de C.P.E. Bach, embora com as características mozartianas pessoais afastadas daquele.<sup>262</sup> E, para Abert, apesar de as ligações entre os rondós de Mozart com os de C.P.E. Bach serem vagas e longínquas, o

260. Julian Rushton, *Mozart* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 241. Nota nossa: o autor escreveu "Milan" referindo-se aos quartetos K.169 e K.173, devendo, por lapso, querer reportar-se aos quartetos 'Viennese', uma vez que aqueles perfazem as obras K.155-160.

261. William Kinderman, *Mozart's Piano Music* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 88.

262. Einstein, *Mozart, His Character, His Work*, 118-9.

caso do K. 485 pode ser uma exceção nesse distanciamento, considerando o desenho desta obra também próximo ao de C.P.E. Bach.<sup>263</sup> Na verdade, as recorrências do tema do 'Rondo' K. 485 noutras tonalidades que não a principal podem remeter para uma associação a essa mesma particularidade evidenciada nos rondós de C.P.E. Bach.

Se o facto de ser uma peça invulgarmente monotemática, isto é, com a ausência de contraste temático, pode estar na origem da não intitulação desta peça por Mozart como sendo um 'Rondo', as numerosas recorrentes apresentações do assunto principal em várias tonalidades diferentes podem ter constituído o motivo que conduziu a essa designação pela *Artaria* na primeira publicação, ou ainda a hipótese sugerida por Galand, segundo o qual a 'voga' social dos rondós possa ter impulsionado uma melhor colocação desta obra.<sup>264</sup> Apesar de todas as questões, para Galand, esta peça transmite uma periodicidade consistente ao longo de todo o modelo do refrão, e a organização rítmica e o carácter popular do tema podem explicar a denominação imputada.<sup>265</sup>

Cole, seguindo a divisão dos rondós feita em 1799 por August Friedrich Christoph Kollmann em "*proper*" e "*improper*" e utilizando-a no sentido de 'comum' e 'incomum', considera serem diversos os exemplos no período clássico como formal e harmonicamente 'irregulares'.<sup>266</sup> Concretamente sobre o K. 485 afirma,

It might be possible to apply the idea of 'improper' to such famous Mozart works as the 'Rondo' in D major, K.485 (...) [which] opens with a period (a closed cell of sixteen measures) that could serve as the reprise of a rondo, and all subsequent material is derived from this main theme.<sup>267</sup>

Partindo do princípio de que a intitulação 'Rondo' ao K. 485 é do próprio Mozart e questionando-a, Cole propõe como possíveis as seguintes explicações, "*the popularity of the rondo, the monothematic nature of the works, the character and structure of the main theme, the relationship of sonata and rondo to the earlier ritornello of aria and concerto, the composer originally intended to write a rondo,*" acrescentando a estas uma outra possibilidade lacónica, "*Mozart simply produced a couple of improper rondos.*"<sup>268</sup> Na perspetiva do autor, o facto de Mozart (e Haydn) ter composto rondós 'invulgares' deveu-se possivelmente à sua abordagem experimental a uma forma não pré-estabelecida.<sup>269</sup>

---

263. Abert, *W.A. Mozart*, 877 e 986.

264. Galand, "Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo," 36.

265. *Ibid.*

266. Cole, "Rondos, Proper and Improper," 388-9.

267. *Ibid.*, 396-7.

268. *Ibid.*, 398.

269. *Ibid.*

Se para Kinderman, como referido, esta peça está desprovida de episódios independentes, para Schenker a divisão formal contém cinco episódios resultando no (longo) esquema diagramático “A1-B-A2-C-A3-D-A4-E-A5-F-A-Coda” representado por Galand.<sup>270</sup>

Na análise de Galand, o K. 485, à parte a característica monotemática, não se enquadra nem na *fantasia-capriccio* nem na ‘sonata-rondó’.<sup>271</sup> Para o autor, ‘todas’ as frases iniciam-se à semelhança do tipo *ritornello* com uma variante ou paráfrase da tematização capitular, considerando, por isso, exagerada a distinção entre o refrão e os episódios proposta por Schenker e desacertada uma leitura segundo os modelos do rondó, afirmando “*The piece is misconstrued if it is interpreted according to later categories of rondo or sonata-rondo; despite the rondo designation it corresponds most closely to the so-called monothematic sonata form.*”<sup>272</sup> Isto é, para Galand, o facto de haver uma articulação do material preambular em divisões formais e objetivos harmónicos num traçado de *ritornello*, aproxima esta obra à forma de um primeiro andamento, acrescentando,

Nonetheless, like the standard sonata-rondo it adopts both the sonata principle and the basic characteristic of the rondo: multiple statements in the tonic or other keys of an easily-grasped, closed thematic unit. Moreover, the piece is not as exceptional as the scholarly literature about it suggests; its particular ritornello/binary scheme informs several other eighteenth-century movements that are designated as rondos.<sup>273</sup>

A sua proposta analítica sobre o K. 485, com exposição (c.1-59), desenvolvimento (c.60-94), recapitulação (c.95-147) e coda (c.148-167),<sup>274</sup> parece-nos coerente, e plausível, com a sua teoria, embora tenhamos dúvidas relativamente à exatidão do começo da coda.

Uma das explicações possíveis apresentada por Galand para este ‘aparentemente’ invulgar rondó (e outros) com uma suscetível absorção formal no *ritornello* dos primeiros andamentos, consiste na maior maleabilidade da noção de género no séc. XVIII como parcialmente estabelecida pelo carácter, acrescentando ainda “*A related explanation has to do with the range of formal possibilities for combining ritornello and binary procedures, one option being the false-recapitulation model that informs K.485.*”<sup>275</sup>

Hepokoski e Darcy classificam esta obra da seguinte maneira “*an unambiguous Type 3 sonata including full exposition, development, and recapitulation, with a playful opening theme, a P-based S, and a repeated exposition,*”<sup>276</sup> em que, segundo a teoria

---

270. Galand, “Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo,” 33.

271. Ibid., 37.

272. Ibid., 33.

273. Ibid., 37.

274. Ibid., 33.

275. Ibid., 38.

276. Hepokoski e Darcy, “Rondos and the Type 4 Sonata,” 399.

dos autores, a sonata do 'tipo 3' representa o desenho tradicional com exposição completa, desenvolvimento e recapitulação, e '*P-based S*' produz o resultado semelhante ao da exposição 'monotemática' ('P', zona do tema principal, 'S', zona do tema secundário).

Num dos oito pontos que Caplin estabelece para destacar as funcionalidades da teoria na distinção das anteriores teorias da forma musical em geral e da clássica em particular, intitulado "*The theory minimizes motivic content as a criterion of formal function,*" o autor refere que a maior parte subordina-se fortemente na identificação de correspondências melódicas e motivicas para determinar a disposição formal de uma obra, mas afirmando que, contrariamente à opinião comum, o aparecimento de um motivo melódico em específico, e à parte as implicações melódicas, 'raramente' decide a sua expressão formal.<sup>277</sup> Para Caplin, um único motivo pode estar absolutamente impregnado numa obra sem que isso oculte a sua forma, argumentando que na razão para esta afirmação está, justamente, o facto das diminutas implicações funcionais que os motivos exercem.<sup>278</sup> Considera, pois, que a peça K. 485 em Ré maior é exemplo disso, partindo da análise de estar na forma sonata, e asseverando que embora para o início de cada uma das secções maiores seja utilizado o mesmo motivo em diversas transformações sublinha o seguinte "*Yet the function of the main theme, transition, subordinate theme, development, and the like are fully articulated by various harmonic and phrase-structural processes that operate independent of motivic content.*"<sup>279</sup>

Sob o ponto de vista da leitura atual, esta obra pode ser, assim, considerada como um exemplo que aparenta o grau de liberdade na utilização do termo e da forma '*rondo*' no período clássico em geral e em Mozart em particular.

### 2.5.2. «*Ein kleines Rondò für das Klavier allein*» - K. 494

O *Rondo* K. 494 em Fá maior foi composto como peça independente para piano solo, e, ao contrário do K. 485, Mozart registou-o no seu catálogo pessoal com a referência "*Ein kleines Rondò für das Klavier allein*", data de 10 de junho de 1786, e a inscrição *Andante* no *incipit* musical que contém os três primeiros compassos, como podemos notar nos fólios 7v-8r do livro depositado na *British Library* (Zweig MS 63). Informação absolutamente contrária à do editor Ullrich Scheideler que, no prefácio da partitura *Urtext* do *Rondo* K. 511 em Lá menor publicada pela *G. Henle Verlag*, refere,

---

277. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, 3-4.

278. *Ibid.*, 4.

279. *Ibid.*, 259.

“Among the piano pieces, the A-minor Rondo is the first work entered into the catalogue.”<sup>280</sup>

Da observação do manuscrito autografado (Figura 80),<sup>281</sup> pertença atual de coleção privada nos EUA, tal como mencionam Neumann e Schachter, constata-se não só conter poucas hesitações ou correções mas também uma clareza na escrita reveladora da aptidão em escrever de memória, com segurança e fluência, uma obra mental e previamente definida.<sup>282</sup>

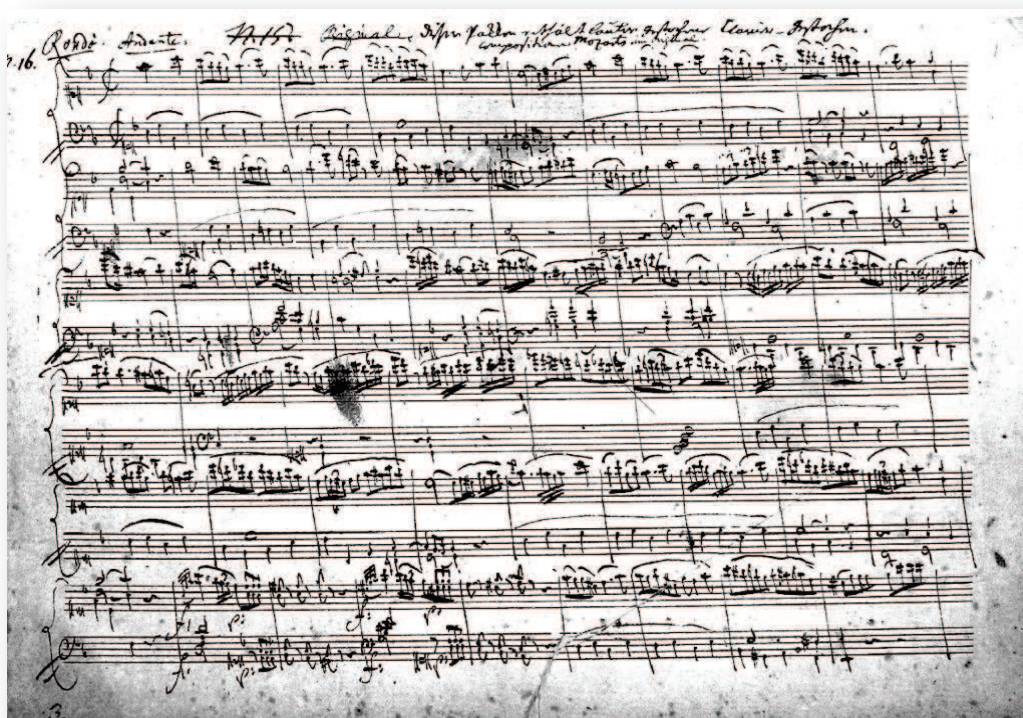


Figura 80 - W. A. Mozart. Primeira página do manuscrito autografado do Rondo K.494 em Fá maior.

Cronologicamente tem como proximidades o Concerto para piano e orquestra n.º 23 em Lá maior, K. 488 (2 de março de 1786), o n.º 24 em Dó menor, K. 491 (24 de março de 1786), a conclusão e a estreia da ópera *Le nozze di Figaro* (respetivamente, 29 de abril de 1786 e 1 de maio de 1786), e o Quarteto para piano e cordas em Mi maior, K. 493 (3 de junho de 1786), três das quais previamente referidas a propósito do ‘rondo’ K. 485.

Segundo o editor Ernst Hertrich esta peça foi publicada conjuntamente com as variações “*Ah, vous dirai-je Maman*” K. 265 em abril de 1787 pela firma *Boßler* (de

280. Ullrich Scheideler, ed., prefácio a *Rondo a-moll KV 511*, de Wolfgang Amadeus Mozart (Urtext Edition, München: G. Henle Verlag, 2006), II.

281. Em Hans Neumann, e Carl Schachter, “The Two Versions of Mozart’s Rondo K.494,” in *The Music Forum*, ed. William J. Mitchell e Felix Salzer (New York: Columbia University Press, 1967), 6.

282. Neumann e Schachter, “The Two Versions of Mozart’s Rondo K.494,” 9.

Philipp Heinrich Boßler) em Speyer, como a décima segunda do catálogo da empresa *Archiv der auserlesensten Musikalien*.<sup>283</sup> Mas Neumann e Schachter referem ser de 1788 as primeiras edições desta obra como peça independente, respetivamente da *Birchall and Andrews* (Londres) e da *Boßler* (Speyer), e embora mencionem a relativa irrelevância do conhecimento sobre qual terá sido a primeira e as comuns imperfeições da impressão da época na colocação da articulação, consideram importante o facto de terem sido publicadas durante o tempo de vida de Mozart e de seguirem o manuscrito autografado na sua totalidade e na íntegra, representando as primeiras edições.<sup>284</sup>

No prefácio de *Klaviersonaten II* da *Bärenreiter*, os editores Wolfgang Plath e Wolfgang Rehm referem que embora se desconheça a motivação de Mozart ao compor este rondó, é quase dado como certo ter concebido como a segunda peça do conjunto de três “*Rondi*” juntamente com o K. 485 e o K. 511, conquanto nunca tenha sido concretizada uma publicação nesses termos, mas antes em separado.<sup>285</sup> Os editores consideram ser possível atribuir o fracasso na materialização desse projeto à firma vienense de Franz Anton Hoffmeister que publicou as peças em Ré maior K. 485 e em Lá menor K. 511, e não tanto ao compositor.<sup>286</sup>

Em 1788 Mozart termina dois andamentos para piano referenciados no catálogo temático pessoal com a denominação “*Ein Allegro und Andante für das klavier allein*”<sup>287</sup> (K. 533), respetivamente em Fá maior e Sib maior, e a data de 3 de janeiro desse ano (a primeira obra desse ano), inexistindo o manuscrito autografado, aos quais é adicionada esta peça anteriormente composta para finalizar, rondó K. 494 em Fá maior, conjunto publicado no início do mesmo ano em Viena por Hoffmeister como Sonata para piano nessa tonalidade,<sup>288</sup> logo, considerada como sendo a primeira edição da segunda versão do rondó.

Na revisão do K. 494 para a sua inserção como terceiro andamento da sonata, Mozart efetuou alterações acrescentando vinte e sete compassos no seu interior e mudando o tempo de *Andante* para *Allegretto*. Sobre as discrepâncias entre as duas versões os editores Plath e Rehm mencionam que, para além do tamanho, há algumas divergências na articulação.<sup>289</sup>

Da análise das duas versões em partitura publicada, e à parte as diferenças na articulação e de tempo, verifica-se serem exatamente iguais até ao c.142 (inclusive), a

---

283. Ernst Herttrich, ed., prefácio a *Klaviersonate F-dur KV 533/494*, de Wolfgang Amadeus Mozart (Urtext Edition, München: G. Henle Verlag, 2011), IV.

284. Neumann e Schachter, “The Two Versions of Mozart’s Rondo K.494,” 11 e 19.

285. Wolfgang Plath e Wolfgang Rehm, ed., prefácio a *Klaviersonaten II*, de Wolfgang Amadeus Mozart (Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, Kassel: Bärenreiter, 2009), XXII.

286. Ibid.

287. Em *Verzeichnüss aller meiner Werke vom Monath febrario 1784 bis Monath [November] 1[791]*, de W.A. Mozart, fólhos 14v-15r, Zweig MS 63, British Library. De acesso público.

288. Plath e Rehm, ed., prefácio a *Klaviersonaten II*, de Wolfgang Amadeus Mozart, XXII.

289. Ibid., XXV.

partir do qual estão inseridos os vinte e sete novos compassos na segunda versão (c.143-169), concluindo com os últimos dezoito da primeira versão.

Desde já manifestamos a nossa total concordância com Neumann e Schachter na consideração de serem duas situações distintas com objetivos evidentes na sua diferença. Ou seja, as desigualdades no tempo, na articulação e nos compassos intercalados entre a versão do '*kleines*' *Rondo* K. 494 e a versão como terceiro andamento da sonata K. 533 fazem sentido atendendo à autonomia e à finalidade de cada uma, devendo, portanto, ser respeitadas na sua independência e validade sem qualquer interposição de uma sobre a outra.<sup>290</sup> Acrescentamos dever ser uma condição a aplicar igualmente em situação de programa de concerto.

Como referem Neumann e Schachter, a controvérsia que envolve o *Rondo* K. 494 e o *Allegro e Andante* K. 533, com tantas opiniões e conclusões divergentes, é a que terá possivelmente alcançado as maiores dimensões no contexto das obras para piano de Mozart, quer pelo facto de as razões que motivaram a publicação dos três andamentos como uma sonata serem enigmáticas, quer pela inacessibilidade das fontes do material relevante em manuscrito autografado ou em edição original uma vez que naquele formato existe apenas o K. 494 de 1786, isto é, a primeira versão.<sup>291</sup>

Relativamente às contradições e ambiguidades decorrentes dos estudos teóricos desde o séc. XIX sobre a associação do *Rondo* K. 494 com o *Allegro e Andante* K. 533, Neumann e Schachter consideram poder ser resumidas nas seguintes três questões principais: Origem — terá Mozart planeado ou autorizado a publicação do *Rondo* como *finale* de sonata para o K. 533 e escreveu a '*cadenza*' adicionada para a edição da sonata? Estética — Existe algum desequilíbrio estilístico ou outro entre o K. 533 e o *Rondo* que enfraqueça a unidade da composição como sonata? Texto — A edição publicada por Hoffmeister revela mais autoridade do que o manuscrito autografado do K. 494?<sup>292</sup>

Possivelmente as dúvidas sobre a autorização para a publicação como sonata nunca serão resolvidas, e, para além de no catálogo pessoal terem permanecido as duas obras em separado, não há qualquer registo da intenção de Mozart em adicionar os três andamentos numa sonata.<sup>293</sup>

A hipótese emergida por alguns teóricos do facto de Mozart se encontrar perante uma forte debilidade financeira em 1788 (acrescida das fatídicas vicissitudes da vida familiar) poder estar na origem da revisão de obras anteriores para publicação, como é o caso do *Adagio e Fuga* para cordas em Dó menor K. 546, da Sonata para piano em Fá maior K. 547a, do Trio com piano em Sol maior K. 564, e do conjunto 'K. 533/494', segundo Neumann e Schachter carece de comprovação sobretudo no que diz respeito

---

290. Neumann e Schachter, "The Two Versions of Mozart's Rondo K.494," 25.

291. Ibid., 3.

292. Ibid., 13.

293. Ibid.

ao último caso. Isto porque Mozart termina o K. 533 em 6 de janeiro de 1788 e o 'K. 533/494' é publicado como sonata pouco tempo depois (c. janeiro-fevereiro), sendo que o conhecimento biográfico aponta para que no início desse ano o compositor encontrava-se ainda numa situação de relativa estabilidade laboral e financeira. Ou seja, não há evidência de provas conclusivas para se considerar o esquema da sonata 'K. 533/494' como um contrato artístico decorrente de necessidades monetárias.<sup>294</sup>

Em nossa opinião consideramos incomum que Mozart tenha pensado na possibilidade de agremiar o *Rondo* K. 494 a uma sonata quando compôs o *Allegro e Andante* K. 533, porque mencionou essas obras em separado no catálogo pessoal sem qualquer indicação de se tornarem numa sonata. Isto é, da comparação com a situação verificada da Fuga em Dó menor para dois pianos K. 426, composta em 1782 ou 1783, e a clara explicitação de Mozart no catálogo pessoal, com entrada na data de 26 de junho de 1788, relativamente ao *Adagio e Fuga* em Dó menor K. 546, no qual se pode ler "*Ein kurzes Adagio. à 2 violini, viola, e Basso, zu einer fuge (...) welche ich schon lange für 2 klaviere geschrieben habe,*"<sup>295</sup> emerge um detalhe ambíguo que pode sustentar a hipótese da improvável intenção de Mozart em associar o K. 494 quando compôs o K. 533. No entanto, também não há qualquer registo que mencione a sua desaprovação numa publicação do conjunto e possivelmente essa ideia, do próprio Mozart, ou aconselhada por Hoffmeister, ou sugerida por uma outra pessoa, pode ter sido bem acolhida e impulsionado o compositor a rever o K. 494 e a criar uma segunda versão no sentido de o integrar no K. 533 como *finale*. Por outro lado, como referem Neumann e Schachter, é também difícil imaginar que Hoffmeister tenha agido arbitrariamente na publicação da sonata atendendo a que editou outras dez obras de Mozart no formato original, não havendo, portanto, motivos para que neste caso concreto o procedimento comercial habitual tivesse sido completamente desviado, sendo da opinião de que Mozart desejou e aprovou essa edição.<sup>296</sup>

Para Neumann e Schachter, a primeira versão do *Rondo* K. 494 não é nem incompleta nem tão pouco 'inferior' à segunda versão incluída no K. 533, considerando que o facto de a base manuscrita da edição de Hoffmeister ser desconhecida causa fragilidades na apreciação da relevância como autoridade, acrescentando ainda às diferenças de tempo, dinâmica, articulação e ornamentação existentes entre as duas versões.<sup>297</sup>

A incógnita sobre a data da escrita da '*cadenza*' inclusa na segunda versão permanece também por esclarecer, sendo possível qualquer teoria que abranja o período compreendido entre a pós-redação do K. 494 até à publicação do K. 533 por Hoffmeister em janeiro-fevereiro de 1788. Estes compassos acrescentados para a

---

294. Neumann e Schachter, "The Two Versions of Mozart's Rondo K.494," 15-6.

295. Em *Verzeichnüss aller meiner Werke vom Monath febrario 1784 bis Monath [November] 1[791]*, de W.A. Mozart, fólhos 17v-18r, Zweig MS 63, British Library. De acesso público.

296. Neumann e Schachter, "The Two Versions of Mozart's Rondo K.494," 20.

297. *Ibid.*, 17-8.

segunda versão contém um desenvolvimento contrapontístico do tema do Rondó que ascende a toda a área tonal e que Kinderman adjectiva como 'surpreendente'.<sup>298</sup> E é precisamente na 'cadenza' que Neumann e Schachter baseiam a convicção de aí residir não só a autenticidade de Mozart como também a autoria do compositor sobre o esquema da sonata 'K. 533/494', através da semelhança existente entre o início da cadência e a progressão que ocorre três vezes no *Allegro*, respetivamente nos compassos 22, 82 e 219.<sup>299</sup>

A adenda de material previamente existente a dois andamentos posteriores coloca sobretudo a questão do grau de ligação e de unidade na obra final. Sobre esta matéria Kinderman considera o seguinte, "*The finale is more naive than its companion movements (...), but Mozart's substantial revisions forged links to the rest of the piece, even while risking stylistic discontinuities in this rather innocent rondo.*"<sup>300</sup>

Mas Neumann e Schachter são, em nossa opinião, ainda mais convincentes na argumentação sobre o grau do equilíbrio estilístico desta junção, examinando-o da seguinte forma,

Unlike the first two movements, the Rondo is largely homophonic (...). This is no symptom of disunity. The coexistence —indeed the blending— of polyphonic and homophonic textures constitutes an important characteristic of Mozart's style. The Andante of this very sonata illustrates the mixing of textures; a considerable amount of homophony already distinguishes it from the highly polyphonic Allegro. (...) Mozart does not treat the two kinds of texture as polar opposites. He deploys polyphony within a stabilizing harmonic framework of underlying chords unfolded in time.<sup>301</sup>

Consideramos que o desvio efetuado à análise do *Rondo* K. 494 como peça independente não devia ser por nós ignorado devido às subseqüentes razões, em síntese: este caso é um exemplo ilustrativo que confirma a forte tendência na época para a inserção do rondó em *finales* de sonatas; é revelador da capacidade criativo-composicional de Mozart em tornar possível que uma peça autónoma e previamente publicada pudesse ser interposta com outras, 'apenas' com a incorporação de vinte e sete compassos, sem que esse facto desvirtuasse a unidade e a estética da obra no conjunto final; pode igualmente sustentar a hipótese de que o grau de supremacia do gosto do público desse período pela 'simplicidade' e 'melodiosidade' dos rondós tenha motivado o compositor e o publicador para mais facilmente efetuarem a colocação das obras no mercado; e prova que a autonomia e o propósito das duas versões não são alterados nem se sobrepõem, e, em consequência, devem ser performativamente executadas como independentemente diferentes.

---

298. Kinderman, *Mozart's Piano Music*, 64.

299. Neumann e Schachter, "The Two Versions of Mozart's Rondo K.494," 20.

300. Kinderman, *Mozart's Piano Music*, 64.

301. Neumann e Schachter, "The Two Versions of Mozart's Rondo K.494," 23.

Por último, concordamos em absoluto com a proposta de Neumann e Schachter,<sup>302</sup> também consonante com Levin<sup>303</sup> ou Wolff<sup>304</sup>, no sentido da necessidade de uma revisão do catálogo temático Köchel. Isto é, o despropósito da associação 'K. 533/494' devia ser corrigido para dois números distintos, respetivamente, a peça autónoma K. 494 e a sonata K. 533.

As idiossincrasias que permeiam esta fase composicional de Mozart caracterizada como uma espécie de pós assimilação de elevados conhecimentos, associada a todo o contexto e vivência social, e que viria a dar lugar a uma libertadora emancipação criativa, estão já exibidas neste rondó K. 494 (Figura 81), e que Abert designa por 'novo estilo' embora ainda num estado fluído.<sup>305</sup> Conquanto o autor refira esta peça como sendo "*A loosely structured example of the galant style,*" considera-a já reveladora não só da tentativa de possibilitar a infiltração da ideia principal nos episódios, mas também na sua variação e intensificação em cada subsequente apresentação antes de concluir, com 'bom humor', numa coda que termina no registo grave.<sup>306</sup>



Figura 81 - W.A. Mozart. Primeiros compassos do *Rondo* K.494.

A intenção de Mozart em explorar os registos e as novas possibilidades de contrastes do piano(forte), provavelmente na tentativa de obter tipos de sonoridades como em nenhum outro instrumento, está patenteada na peça anterior, K. 485 em Ré maior, nesta obra K. 494 e também no *Rondo* K. 511 em Lá menor que abordaremos no item seguinte. Embora a finalização do rondó K. 494 não contenha indicação de dinâmica nas publicações *Urtext*, não nos parece despropositado propor uma conclusão idêntica à da segunda versão, 'K. 533/494', sem que isso desrespeite a autonomia e a independência das duas. Assim, e neste âmbito, o desfecho destas três peças pode conter um aspeto comum, o da terminação em *pp* (Figura 82).

302. Neumann e Schachter, "The Two Versions of Mozart's Rondo K.494," 26-7.

303. Robert D. Levin, "Mozart's Keyboard Concertos," in *Eighteenth-Century Keyboard Music*, ed. Robert L. Marshall (New York: Routledge, 2003), 332.

304. Christoph Wolff, "Two Köchel Numbers One Work," in *Music As Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, ed. Melania Bucciarelli e Berta Joncus (Suffolk: Boydell Press, 2007), 185-96.

305. Abert, *W.A. Mozart*, 987.

306. *Ibid.*

The image displays three musical score excerpts from Wolfgang Amadeus Mozart's works. The first excerpt, labeled 'c. 164' and 'K. 485', shows a piano passage with the instruction 'calando' and a dynamic marking of 'pp'. The second excerpt, labeled 'c. 184' and ''K. 533/494'', shows a piano passage with a dynamic marking of 'pp'. The third excerpt, labeled 'c. 180' and 'K. 511', shows a piano passage with dynamic markings of 'p' and 'pp'.

Figura 82 - W. A. Mozart. Elemento comum de dinâmica na finalização das obras K.485, 'K.533/494' e K.511.

A 'arte da variação' aplicada por Mozart às várias recapitulações do tema é considerada por Neumann e Schachter como pertencendo ao nível da mais refinada lógica e subtileza, numa obra cuja mestria misteriosa se esconde na aparente simplicidade, um *Rondo*, como referem os autores, "of a depth not revealed at first glance."<sup>307</sup> O 'requintado' equilíbrio entre a simetria e a assimetria da organização frásica é a principal causa para outro dos aspetos bastante evidenciados por Neumann e Schachter na análise deste rondó, e que consiste na flexibilidade do ritmo, acrescentando ainda o 'admirável' desenho da unidade motívica, bem como a maneira como os episódios se relacionam com o tema principal através de explícitas e disfarçadas referências motívicas.<sup>308</sup> Ingredientes que consideram de primordial importância conduzindo-os na 'defesa' desta peça, contrariamente à opinião de alguns, com a seguinte afirmação, "This Rondo is neither "simple" nor "innocent" and the notion that it is in any way lacking seems to us absurd."<sup>309</sup>

Para Caplin, este rondó constitui um 'exemplo particularmente impressionante' no contexto da 'sonata-rondó de nove partes', uma categoria expandida da 'sonata-rondó', e que menciona existir no repertório clássico pelo menos com mais dois casos exemplificativos, todos da autoria de Mozart.<sup>310</sup> E em todos estes três casos o refrão e a copla extra interpolam a copla 2 e a recapitulação do tema principal. Para além disso a copla 2 e a copla adicionada encontram-se organizadas como temas interiores.<sup>311</sup>

307. Neumann e Schachter, "The Two Versions of Mozart's Rondo K.494," 23.

308. Ibid., 24.

309. Ibid., 25.

310. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, 239-41. Os outros dois exemplos que Caplin menciona são, respetivamente, o IV and.<sup>to</sup> da *Serenade* em Ré maior K.250/248b, e o III and.<sup>to</sup> da *Sonata para piano* em Sib K.281/189f (ibid., 285).

311. Ibid., 241.

Utilizando a conceptualização de Caplin da ‘sonata-rondó’ de nove partes do período clássico, resumimos a estrutura do *Rondo* K. 494 naquela adaptação com o seguinte diagrama representado na Tabela 11:

<i>Sonata-rondó de 9 partes</i> (termos)	<i>Função formal</i>	<i>Regiões tonais</i>	
Refrão 1 (A)	Exposição do tema principal	I	
Copla 1 (B)	Exposição do tema subordinado	V	
Refrão 2 (A)	1.º Regresso do tema principal	I	
Copla 2 (C)	1.º Tema interior	VI, IV	
Refrão e copla extras	Refrão 3 (A)	2.º Regresso do tema principal	I
	Copla 3 (D)	2.º Tema interior	<i>minore</i>
Refrão 4 (A)	Recapitulação do tema principal	I	
Copla 4 (B)	Recapitulação do tema subordinado	V	
Refrão 5 (A)	Coda; incluindo o retorno final do tema principal	I	

Tabela 11 - Diagrama estrutural do *Rondo* K.494 em Fá maior de W. A. Mozart, baseado na conceptualização de Caplin.

Na análise de Caplin as três regiões tonais padronizadas comuns para os temas interiores são todas exploradas neste rondó da seguinte maneira, “*Couplet 1 is a subordinate theme (without a transition); couplet 2 contains a double-region couplet (VI followed by IV); and the added couplet before the recapitulation is a minore.*”<sup>312</sup> O autor refere ainda,

The last couplet recapitulates the subordinate theme, and, as a coup de grâce, Mozart interpolates an elaborate, written-out cadenza before the close of that couplet. With the exception of a true development, this movement features all the standard options for couplets in the classical rondo.<sup>313</sup>

Partindo do ponto de vista analítico de Caplin, ou seja, considerando estruturalmente esta peça como uma ‘sonata-rondó’, em conclusão, trata-se de mais um caso paradigmático novamente revelador das oportunidades composicionais existentes numa forma não pré-estabelecida, e, portanto, condutora de um certo grau de liberdade na criação, da possibilidade da incorporação de elementos formais da sonata e do rondó numa peça independente, e acentua a dubiedade das fronteiras estabelecidas pelas conceptualizações generalistas.

312. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, 241.

313. *Ibid.*

## 2.6. «*Ein Rondò für das Klavier allein*» - K. 511

### 2.6.1. Aproximação inicial

No conjunto das peças K. 485 e K. 494, o *Rondo* K. 511 é a única e uma das poucas obras para piano que Mozart compôs numa tonalidade menor (Lá menor). Inserida no catálogo pessoal de Mozart sob a intitulação “*Ein Rondò für das Klavier allein*”, data de 11 de março de 1787, e a inscrição “*Rondò. Andante.*” o *incipit* musical contém os três primeiros compassos, como presenciámos nos fólhos do já mencionado livro.<sup>314</sup>

A consciência de Mozart sobre a ‘dimensão’ deste rondó está desde logo explícita na própria nomenclatura que utilizou comparativamente à anterior, ‘*Ein kleines Rondò für das Klavier allein*’ (K. 494).

O manuscrito autografado (Figura 83)<sup>315</sup> contém a mesma data de entrada no catálogo pessoal de Mozart, e como refere o editor Ulrich Leisinger, está praticamente desprovido de erros, encontrando-se inacessível aproximadamente desde há cinquenta anos, pertença de coleção privada na Suíça.<sup>316</sup>

No entanto, em 1923 foi emitida a edição de Hans Gál pela *Universal Edition Vienna* com o primeiro *fac-símile* do manuscrito autografado, transferido em 1973 para a *Wiener Urtext Edition*.<sup>317</sup> Este facto tem tornado possível o acesso à versão impressa do original sendo precisamente desta firma a partitura que utilizámos para o estudo performativo e análise desta obra, publicada em 2006 e que vem acompanhada do *fac-símile*.

A primeira edição do K. 511 foi publicada em Viena por Hoffmeister pouco tempo após a data inscrita no manuscrito, para o editor Scheideler, da *G. Henle Verlag*, talvez em abril ou maio de 1787.<sup>318</sup> Segundo Leisinger, essa publicação inseriu esta obra no livro n.º 10 da série ‘*Prénumération pour le Forte Piano ou Clavecin*’ de Hoffmeister, originalmente projetado para ser publicado em agosto de 1786, ou seja sem que esta peça tivesse sido ainda composta.<sup>319</sup> Esta coletânea de obras de vários compositores (1785-87) inclui, segundo Deutsch, não só o *Rondo* K. 511, mas também outras obras de Mozart, tal como a Sonata de piano para quatro mãos em Dó maior K. 521.<sup>320</sup>

---

314. Em *Verzeichnüss aller meiner Werke vom Monath februario 1784 bis Monath [November] 1[791]*, de W.A. Mozart, fólhos 10v-11r, Zweig MS 63, British Library. De acesso público.

315. *Fac-símile* em Wolfgang Amadeus Mozart, *Rondo a-moll KV 511*, ed. por Ulrich Leisinger (Wien: Wien Urtext Edition, 2006).

316. Leisinger, prefácio a *Rondo a-moll KV 511*, de Wolfgang Amadeus Mozart, IV.

317. *Ibid.*

318. Scheideler, prefácio a *Rondo a-moll KV 511*, de Wolfgang Amadeus Mozart, II.

319. Leisinger, prefácio a *Rondo a-moll KV 511*, de Wolfgang Amadeus Mozart, IV. A cópia encontra-se na *Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung* e com a referência *S.H. Mozart 303* (*ibid.*).

320. Otto Erich Deutsch, *Mozart, a Documentary Biography* (Stanford: Stanford University Press, 1965), 603.



Figura 83 - W. A. Mozart. Primeira página do fac-símile do Rondo K.511 em Lá menor.

De acordo com Leisinger há algumas divergências entre a primeira edição e o manuscrito autografado, principalmente no que diz respeito à articulação, estando também presentes as tendências da impressão da época em não prolongar as ligaduras para além da linha do compasso.<sup>321</sup> Este editor menciona que Mozart terá aparentemente composto esta obra para Hoffmeister como uma comissão ou em retribuição de um favor, referindo, contudo, também exequível a hipótese de ter sido previamente improvisada e tocada publicamente durante as suas viagens, e posteriormente escrita para publicação.<sup>322</sup> Na base desta teoria está o facto de considerar extremamente detalhada e cuidadosa a anotação da ornamentação do tema principal no manuscrito autografado, contrariamente ao procedimento habitual de Mozart.<sup>323</sup> Embora Scheideler refira ser igualmente plausível que esta obra possa

321. Leisinger, prefácio a *Rondo a-moll KV 511*, de Wolfgang Amadeus Mozart, IV.

322. Ibid.

323. Ibid.

ter sido tocada em público antes da publicação, menciona não existir qualquer registo da sua *performance* pelo compositor.<sup>324</sup>

À semelhança do manuscrito autografado do rondó K. 494, a escrita do K. 511 é bastante clara cuidadosa e fluente, podendo-se observar que os escassos ‘descuidos’ na marcação do fraseado são decorrentes da ausência de espaço físico.

A nossa atenção especial pelo conhecimento dos manuscritos autografados ou das fontes primárias está intimamente ligada não só à inerente legitimação sobre a propriedade intelectual de origem e à informação nas particularidades de escrita do(s) autor(es), mas também à consentânea análise formal e de estudo performativo, bem como das opções editoriais antigas e modernas, no sentido de uma válida construção da intenção aproximada do compositor.

A este propósito, não apenas no que diz particularmente respeito a Mozart e concretamente no âmbito do *Rondo* K. 511, mas aos compositores em geral, partilhamos da opinião de Charles Rosen inserta no final da recente publicação da sua conversa sobre a temática geral *Mozart’s chamber music with keyboard* na qual expõe o seguinte,

One has to be careful with Mozart as there are such contrasting examples: in many works he did expect a certain amount of extempore ornamentation, that is clear, but the published version of the Rondo in A minor, K.511 gives clear examples of written-out ornamentation. And you can’t and shouldn’t add much to that. Performers always need to make careful judgements as to what the music tells us, or doesn’t tell us about the piece. I am reminded of the famous story of Liszt playing a Nocturne of Chopin, who was so outraged that he walked up to the piano after Liszt had finished and played it the way he had meant it to be played, exactly as it had been written in the score.<sup>325</sup>

E como resposta às perguntas do editor sobre ‘o que podemos aprender a partir da observação das partituras do séc. XVIII, edições impressas ou mesmo através dos manuscritos de trabalho ou autografados de Mozart? Estas fontes podem habilitar mais os *performers* contemporâneos?’<sup>326</sup> transmite a seguinte opinião desde logo fundamentada com um exemplo contido no manuscrito desta obra em estudo,

It depends on which autograph. The autograph of K.511 is absolutely fascinating, because it was prepared for publication and you see that every slur is carefully considered. In bar 4 he writes a two-note slur (over quavers 4 to 6) so you can see he is considering the phrasing at every single point. You can learn a lot from that level of attention. What you can learn from the more hastily written music is more of a problem. Generalisations here are not possible; for every score is different, and written under different circumstances. I’m certainly in favour of

---

324. Scheideler, prefácio a *Rondo a-moll KV 511*, de Wolfgang Amadeus Mozart, II.

325. Charles Rosen, “Private and public forms of art: Charles Rosen on Mozart’s chamber music with keyboard,” in *Mozart’s Chamber Music with Keyboard*, ed. Martin Harlow (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 278.

326. Ibid.

studying performance practice, and the manner of performance of the past: but if you learn a way of playing something you also learn how to adapt it. There are two ways to kill a tradition: one is to continue it with no change whatsoever, so it becomes paralysed, the other is to decide to make it relevant to the present without any regard for its history, paying no attention to traditions or the way the composer was going to do it. Both are disastrous, but they seem to alternate all the time.<sup>327</sup>

Escrita pouco tempo após o regresso de Praga onde compôs as ‘Seis danças alemãs’ para orquestra K. 509, com o sucesso de várias apresentações da ópera *Le nozze di Figaro* e a estreia da Sinfonia ‘Prague’ n.º 38 em Ré maior K. 504 (6 de dezembro de 1786), em nossa opinião, pode-se considerar o *Rondo* K. 511 como sendo a obra de maior dimensão composta por Mozart entre 1786-7 no âmbito das peças independentes para piano.

Leisinger refere ser a partir de 1780 que o rondó se estabelece em Viena como uma ‘forma’ para peças independentes de piano na sequência da publicação de *Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber* de C.P.E. Bach, colocando uma hipótese comparativa sobre o caráter do K. 511 ao considerar a possibilidade de este constituir um ‘contrapeso’ ao *Rondo* Wq.56/5 em Lá menor de C.P.E. Bach (Figura 84) na medida em que Mozart ‘quis provar’ ser possível compor rondós ‘lamentosos’.<sup>328</sup>



Figura 84 - C.P.E. Bach. Início do *Rondo* Wq.56/5 em Lá menor.

Para Kinderman há uma ligação de contextualização composicional entre o segundo andamento da Sinfonia ‘Prague’ (Figura 85) e o *Rondo* K. 511, não só no tempo *Andante* e na métrica de  $\frac{3}{8}$ , mas também no caráter imbuído de uma melancólica melodia e de expressivo cromatismo,<sup>329</sup> em nossa opinião bastante mais acentuado na peça para piano.

327. Rosen, “Private and public forms of art: Charles Rosen on Mozart’s chamber music with keyboard,” 278.

328. Leisinger, prefácio a *Rondo a-moll KV 511*, de Wolfgang Amadeus Mozart, IV. Nota nossa: no prefácio onde se lê ‘Wq56.3’ (numeração referente ao *Rondo* em Ré maior) deve-se ler ‘Wq56.5’, lapso confirmado no contacto que estabelecemos com o editor para esse esclarecimento desprovido de errata na edição.

329. Kinderman, *Mozart’s Piano Music*, 88.

Figura 85 - W.A. Mozart. Início do II and.<sup>10</sup> da Sinfonia n.º 38 em Ré maior, K.504.

Na eventualidade da anteriormente mencionada teoria dos editores Plath e Rehm ter consistência (no item respeitante ao K. 494) sobre a possibilidade de Mozart ter projetado as peças K. 485, 494 e 511 como um conjunto de três “*Rondi*”,<sup>330</sup> comparando-as observamos várias diferenças. Por um lado no espírito criativo-composicional, e que constitui o aspeto mais relevante no contexto da nossa análise, e por outro fazendo emergir diversas interrogações sobre a validade daquela conjectura.

Em nossa opinião, enquanto o K. 494 revela poder sofrer a alteração de tempo de *Andante* para *Allegretto* sem o desvirtuamento do seu caráter, o mesmo não acontece com o tempo *Andante* absolutamente consentâneo com a natureza do K. 511. As desigualdades no tamanho são também manifestas com o K. 511 a apresentar 182 compassos, comparativamente com o K. 494 que contém 160 e o K. 485 que envolve 167. Como se provou pelo próprio compositor, foi igualmente possível inserir o K. 494 como *finale* de uma sonata ‘apenas’ com a adição de uma *cadenza*, situação de concretização inexequível como *finale* no caso do K. 511. Instrumentalmente, a exploração dos contrastes, quer de registos, quer de dinâmica, está muito mais evidenciada no K. 511. As oposições entre o refrão e as coplas são também mais notórias nesta obra bem como a densidade da textura musical substancialmente mais compactada. Embora ‘cumpra’ a característica inerente à tematização do rondó através da simplicidade, meliosidade e facilidade no entendimento e na memorização, o seu caráter melancólico, nostálgico, assente numa tonalidade menor, imprime um percurso desviante muito distanciado das outras duas obras. Apesar da relativamente ‘pequena’ diferença cronológica que separa as três obras, pouco mais

330. Plath e Rehm, ed., prefácio a *Klaviersonaten II*, de Wolfgang Amadeus Mozart, XXII.

de um ano, há um notório afastamento técnico-estilístico na escrita e na exploração do instrumento entre as duas primeiras e o rondó em Lá menor.

Na essência, o grau de apuramento e de conteúdo na elaboração composicional é exponencialmente mais aperfeiçoado no *Rondo* K. 511, quer ao nível do plano tonal, do desenvolvimento motivico, da utilização inventiva do piano como instrumento pleno de potencialidades e da envolvente intensidade emotiva.

## 2.6.2. Elementos de interpretação e de análise estilística formal

O caráter desta peça é desde logo evidenciado pelo motivo rítmico inicial  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , um desenho do tipo coreográfico-musical *siciliano*, habitualmente em menor, e que Mozart imprimiu em algumas obras para piano, muito possivelmente apreendido através de composições de Händel e de J.S. Bach.

Como refere Kinderman, a presença deste traçado está exibida nos segundos andamentos da Sonata em Fá maior K. 280 (1775) e do Concerto para piano e orquestra em Lá maior K. 488 (1786), ambos em *Adagio* (respetivamente, em Fá menor e em Fá# menor).<sup>331</sup> O desenho é visivelmente similar nestas duas obras em  $\text{♩}$  com o motivo rítmico próximo do K. 511 (Figura 86).

The image displays three musical excerpts from Wolfgang Amadeus Mozart's works, illustrating the 'siciliano' motif. The first excerpt is from the second movement of Sonata K. 280, marked 'Adagio' and 'tr' (tristemente), showing a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The second excerpt is from the second movement of the Piano Concerto K. 488, also marked 'Adagio', showing a similar piano accompaniment. The third excerpt is from the Rondo K. 511, marked 'Andante', showing a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. All three excerpts feature a characteristic eighth-note rhythmic motif in the piano part.

Figura 86 - W.A. Mozart. Presença do motivo *siciliano* no II and.<sup>to</sup> da Sonata K.280 e do Concerto para piano K.488, e no *Rondo* K.511.

Para além de ser a última composição para este instrumento na qual Mozart aplicou este delineamento, Kinderman considera que o *Rondo* K. 511 representa um

331. Kinderman, *Mozart's Piano Music*, 88.

específico e ‘fascinante’ exemplo a esse nível, um trabalho profundo de dimensões compactas e de vasto alcance, uma obra ‘*sui generis*’ que ultrapassa o gênero convencionalmente leve da forma rondó.<sup>332</sup> Simultaneamente é da opinião de que o facto de Mozart ter elegido para esta obra um lento e melancólico tema *siciliano* de gênero cromático como base do rondó, não causa surpresa sobre o resultado alcançado de índole extraordinariamente própria.<sup>333</sup> Como refere Leisinger, embora imbuído de um invulgar caráter para a época, esta composição circulou extraordinária e extensamente mesmo antes de 1800, e, possivelmente mais do que qualquer outra obra para piano solo, influenciou a imagem sobre Mozart enquanto compositor ‘romântico’ para este instrumento.<sup>334</sup>

O cromatismo existente nesta peça é uma das típicas características nas obras para piano de Mozart dos últimos cinco anos de vida. E logo no início, para além dessa característica cromática, a dinâmica associada constitui outra particularidade evidenciada num tema revelador de uma latente tensão permanente ao longo da obra, como expõe Abert, uma ‘apaixonada’ tensão que não alcança uma resolução no sentido anímico ‘otimista’.<sup>335</sup> O *crescendo* do tema principal do refrão acompanha cada passo cromático numa ‘dolorosa’ subida, acentuada com os vácuos das pausas até ao inusitado e súbito *p* da nota mais alta, Lá4 (Figura 87).



Figura 87 - W.A. Mozart. Cromatismo no início temático do *Rondo* K.511.

Conjuntamente, o ininterrupto Lá2 da linha inferior suporta não só harmonicamente a ‘sofredora’ linha melódica mas pontua latejantemente o tempo. E em cada reaparecimento do tema Mozart utiliza vários recursos de maneira a enfatizar cada vez mais o *pathos* temático.

Em nossa opinião, esta obra contém, na globalidade, várias situações que constituem momentos problematizantes ao nível performativo devido ao elevado grau de sutileza inerente. A apresentação inicial representa uma dessas

332. Kinderman, *Mozart's Piano Music*, 88.

333. *Ibid.*

334. Leisinger, prefácio a *Rondo a-moll KV 511*, de Wolfgang Amadeus Mozart, IV.

335. Abert, *W.A. Mozart*, 986.

circunstâncias, por um lado com a proporção no estabelecimento da tenuidade das suspensões da linha superior e a manutenção da harmonia, e por outro, com o equilíbrio no corte da dinâmica depois do *crescendo*.

Como referido no item anterior, Abert alude às mudanças estilísticas de Mozart que já se observam no K. 494 conquanto ainda num estado 'fluído'.<sup>336</sup> Sobre as idiosincrasias do período compreendido entre as óperas *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni*, o mesmo breve tempo que medeia os três 'rondós' para piano, 1786-87, descreve o seguinte,

the works that date from this period [final de 1786] reveal the same old picture of official commissions and works written to order. Yet an important change can be detected here in terms of their style and content. The time when Mozart had drawn his artistic experiences from the civilized world around him and imbued the older spirit of music as a social art form with the refining fires of his own personality was now past. (...) On the one hand, it is still lit by the whole *gallant* and hedonistic brilliance of this social art form, while on the other hand the archetypal aesthetic experience asserts itself so forcefully that the social element threatens to disappear completely. Brief though the interval was between these two great works, the radical change in Mozart's creative output could hardly have been more far-reaching. Although these, too, were commissioned works, they increasingly reflect Goethe's well-known belief that the artist's archetypal experience grows more and more powerfully compelling, encouraging him to express things that are no longer of any concern to society but to himself alone. Mozart had assimilated all that aristocratic art had to offer him, and when this source of inspiration began to run dry, his inner voice grew increasingly audible. His own view of the world gradually became more remote from that of the people around him, and his art became more and more subjective, with the passionate, 'demonic' aspect of his character emerging with ever greater prominence, an aspect which – to stress only one characteristic – found particular expression in the increased importance of harmony and free counterpoint.<sup>337</sup>

É este o novo 'espírito' que Abert menciona estar já patenteado na música para piano nesta fase criativo-composicional de Mozart, considerando ser suficientemente esclarecedor para a observação do diferenciável comparar simplesmente o 'rondó' K. 485 com o K. 511.<sup>338</sup> O estilo razoavelmente *galant* do primeiro não faz prever o caráter exploratório das 'profundezas emocionais' intrínseco ao último, examinando ser um dos mais importantes rondós do repertório para teclado.<sup>339</sup>

Relativamente à estrutura formal, se adotarmos a terminologia classificativa geral de Caplin (na Tabela 8 do item 2.4.) podemos considerar que o K. 511 insere-se na categoria do 'rondó de cinco partes' que sintetizamos e adaptamos na Tabela 12,

---

336. Abert, *W.A. Mozart*, 986.

337. *Ibid.*, 985-6.

338. *Ibid.*, 986.

339. *Ibid.*

<i>Rondó de 5 partes (termos)</i>	<i>Função formal</i>	<i>Regiões tonais</i>	<i>Compassos</i>	
Refrão 1 (A)	Tema principal	I	(Lá m)	1-30
Copla 1 (B)	1.º Tema interior	VI	(Fá M)	31-80
Refrão 2 (A)	1.º Regresso do tema principal	I	(Lá m)	81-88
Copla 2 (C)	2.º Tema interior	<i>Maggiore</i>	(Lá M)	89-128
Refrão 3 (A)	Retorno final do tema principal	I	(Lá m)	129-162
Coda	Coda	I	(Lá m)	163-182

Tabela 12 - Síntese do plano formal do *Rondo* K.511, baseada na categorização do rondó de 5 partes de Caplin.

Na opinião de Abert, as proporções ‘anormalmente’ grandes das secções individuais deste rondó são consentâneas à aproximação que Mozart imprime nesta obra, referindo o seguinte, “*the first and second subject-groups are all fully developed ternary structures.*”<sup>340</sup> Relativamente ao refrão 1 não parece haver dúvidas quanto a essa estrutura formal ternária, mas afastamo-nos daquela análise sobre a primeira copla. Consideramos que é devido às grandes proporções e à estruturação da copla 1 e da copla 2 que a nossa opinião se inclina para a análise de Forte. Embora este autor considere, formalmente, o *Rondo* K. 511 como integrante da estrutura correspondente com dois retornos do refrão, examina-o como um exemplar que quebra as regras desta categoria pelo menos nos três aspetos seguintes: a abreviação do refrão aquando do primeiro regresso; cada uma das coplas é uma forma miniaturizada da sonata-*allegro*; e as transições entre as coplas e o refrão são muito longas comparativamente com as outras partes.<sup>341</sup> Sendo que na Tabela 13 sintetizamos a divisão formal do K. 511 proposta por Forte,<sup>342</sup>

<i>Partes do Rondó K.511</i>	<i>Subdivisão das partes</i>	<i>Compassos</i>
Refrão 1	3 Partes (ABA)	1-30
Copla 1	Sonata- <i>allegro</i> (exposição, desenvolvimento e recapitulação)	31-80
Refrão 2	1 Parte (A)	81-88
Copla 2	Sonata- <i>allegro</i> (exposição, desenvolvimento e recapitulação)	89-128
Refrão 3	3 Partes (ABA)	129-162
Coda	4 Partes (ABCD)	163-182

Tabela 13 - Síntese da divisão formal do *Rondo* K.511, segundo Allen Forte.

Na verdade, as principais secções deste rondó dividem-se em subunidades mas clara e absolutamente articuláveis entre si numa sólida construção formal.

340. Abert, *W.A. Mozart*, 986.

341. Allen Forte, “Generative Chromaticism in Mozart's Music: The Rondo in A Minor, K. 511,” *The Musical Quarterly*, Vol. 66, No. 4 (Oct., 1980): 464-5.

342. *Ibid.*, 465.

Esclarecemos que a nossa aceitação sobre o facto de as coplas conterem uma estrutura similar à da sonata-*allegro* enquadra-se somente no contexto caracteristicamente mozartiano da estrutura melódica mais diluída e arabesca, oposto à conceptualização beethoveniana motivicamente mais forte.

Assim, estabelecemos uma primeira etapa conclusiva que converge na direção das aproximações efetuadas às duas anteriores peças independentes para piano, respetivamente, a K. 485 e K. 494: o *Rondo* K. 511 contém elementos incorporativos de componentes formais da sonata e do rondó, embora não se enquadre no tabelamento da ‘sonata-rondó’, e é simultaneamente revelador do grau de liberdade composicional numa forma não pré-estabelecida (na época) e da fragilidade do estabelecimento das fronteiras pelas conceptualizações generalistas.

Recordamos o facto de estarmos perante a análise de rondós como peças independentes e não de um andamento integrante de uma obra múltipla. Sob este ponto de vista, o K.511 constitui outro caso paradigmático que confirma a supracitada afirmação de Dahlhaus segundo o qual o contorno individual da obra conduz à confirmação como entidade irrepetível e não como determinador de um género,<sup>343</sup> e de Galand ao declarar não ser um único fator a determinar um género nem um único género a esgotar uma forma.<sup>344</sup>

Após esta primeira abordagem, analisaremos, seguidamente, os aspetos que consideramos relevantes na nossa aproximação à obra.

Mozart utilizou uma espécie de subordinação figurativa sequencial para o refrão, copla 1 e copla 2 deste rondó, respetivamente, com colcheias, semicolcheias e tercinas em semicolcheias (Figura 88).

The image displays three staves of musical notation for W.A. Mozart's Rondo K. 511. The first staff, labeled 'c. 5' and 'Refrão', shows a melodic line with lyrics 'cre - - scen - - do' and a piano (*p*) dynamic. The second staff, labeled 'c. 33' and 'Copla 1', features a complex rhythmic pattern with 'cresc.' markings and dynamics of *f* and *p*. The third staff, labeled 'c. 93' and 'Copla 2', continues the complex rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 88 - W.A. Mozart. Sequência figurativa no refrão, copla 1 e copla 2, do *Rondo* K.511.

343. Dahlhaus, *Schoenberg and the new music: essays*, 41.

344. Galand, "Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo," 30.

Ao contrário dos concertos para piano, como indica Abert, Mozart faz interrelacionar os temas nesta composição mais do que por uma mera sensação de contrastes, fazendo emergir uma das importantes características do seu 'novo estilo' para piano.<sup>345</sup> Como se pode observar na Figura 89, a copla 1, em Fá maior, está ligada ao tema do refrão através do grupeto de três notas que ocorre motivicamente com regularidade temática ao longo de toda a obra, e a copla 2, em Lá maior, emerge organicamente a partir do compasso final do primeiro regresso do tema principal.<sup>346</sup>

The image displays three segments of a musical score for W.A. Mozart's Rondo K. 511. The first segment, labeled 'início refrão', shows the beginning of the piece with a triplet motif circled in red. The second segment, labeled 'c. 30 início copla 1', shows the first stanza with the same triplet motif circled in red. The third segment, labeled 'c. 88 início copla 2', shows the second stanza with the triplet motif circled in red. The score includes dynamic markings such as p, cresc., f, and dolce.

Figura 89 - W.A. Mozart. Unidade nos contrastes entre o refrão e as coplas 1 e 2 no *Rondo* K.511.

Sobre a execução do grupeto inicial as opiniões divergem, e a nossa opção performativa recai na interpretação fora do tempo.

A especial atenção de Mozart pelo meticuloso posicionamento da ornamentação, e dos dois grupetos em específico, nesta obra em particular, denota o sentido explícito da transmissão do seu objetivo em explorar a unidade.

Como compara Abert, aqui, Mozart não se limita apenas a justapor secções individuais, a sua preocupação já não é tanto a do 'simples' deslumbrante jogo de ideias mas trabalha sobre a realização de transições entre elas, produzindo passagens de uma 'austeridade' e 'audácia' sem precedentes; no momento em que as duas coplas regressam ao tema principal, a intensidade misteriosa é elevada ao mais alto grau recorrendo aos seus próprios mecanismos cromáticos, reintroduzindo desta maneira o tema principal com a lógica anímica persuasiva.<sup>347</sup>

A presença da característica cromaticista no *Rondo* K. 511 constitui, portanto, não só um dos fortes elos na unidade da obra, mas é a sua pedra de toque. E em toda a manipulação que Mozart lhe associa há uma extensa exploração desse recurso também ao nível dos registos, da dinâmica e da inversão do movimento, com um dos exemplos ilustrados na Figura 90.

345. Abert, *W.A. Mozart*, 986.

346. *Ibid.*

347. *Ibid.*

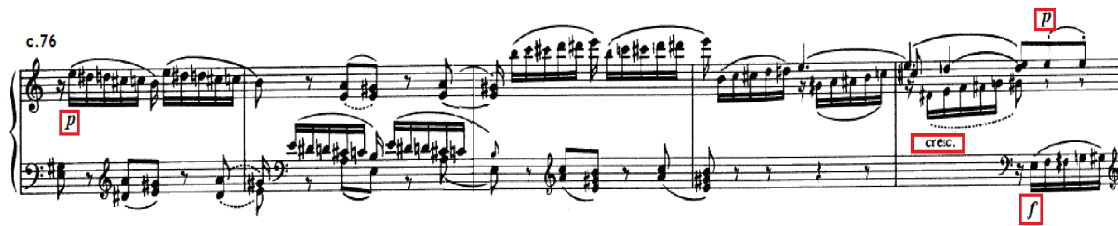


Figura 90 - W.A. Mozart. Relação cromatismo-dinâmica-registos na transição do final da copla 1 para o primeiro retorno do refrão no *Rondo* K.511.

No item respeitante ao ‘rondó’ K. 485 em Ré maior, referimos que o facto de o tema principal ocorrer diversas vezes sem que seja na tonalidade inicial pode apontar uma proximidade ao tipo dos rondós de C.P.E. Bach. Nesta peça essa adjacência é clara e absolutamente remota e desviada, acedendo sistematicamente à tónica para o refrão. E, como alude Abert, há variações em cada uma das recorrências do tema que exploram precisamente todas as virtualidades da ‘angustiada’ linha cromática e recheiam-na com sublimada expressividade.<sup>348</sup> As tonalidades das duas coplas são igualmente importantes, não se tratando das alegóricas constantes modulações de C.P.E. Bach, mas como recurso para que a índole harmónica das associações e das transições seja ainda mais surpreendente.<sup>349</sup>

O tipo de escrita para piano é também alterado preferindo a de quatro partes, como indica Abert, mais próxima de um quarteto de cordas, no qual Mozart afasta a utilização das frequentes figuras de modelo de acompanhamento e trabalha no sentido da afirmação da independência das vozes médias, constituindo a seguinte passagem na Figura 91 um desses exemplos.<sup>350</sup>



Figura 91 - W.A. Mozart. Conjugação da independência das vozes no c.100 do *Rondo* K.511.

Hertzmann refere que, ao contrário da primeira etapa composicional de Mozart na qual a escrita da parte interior (entre a linha melódica e o baixo) era realizada sem dificuldade, nas obras mais tardias a escrita da parte interior complexifica-se paralelamente ao significado atribuído por Mozart; isto é, essa parte deixa de ser um

348. Abert, *W.A. Mozart*, 986.

349. *Ibid.*

350. *Ibid.*, 986-7.

suporte meramente harmônico e passa a ter linhas musicais orgânicas com vida própria.<sup>351</sup>

A textura da copla 1 não só difere da do refrão, como o tipo de escrita também sugere as diferentes vozes melódicas do quarteto de cordas (Figura 92). E o próprio interior da secção contém diversidades a esse nível como se pode observar entre o baixo apoiado no início da copla 1 (c.31) e a violoncelística linha melódica iniciada no c.42.

The image shows three segments of the musical score for Mozart's Rondo K.511. The first segment, labeled 'início refrão 1', starts at measure 27 and features a piano (p) dynamic. The second segment, labeled 'início copla 1', starts at measure 30 and shows a dynamic progression from piano (p) through a crescendo (cresc.) to forte (f), then back to piano (p). The third segment starts at measure 42 with a forte (f) dynamic.

Figura 92 - W.A. Mozart. Diferenças no tipo de escrita entre o refrão e da copla 1 do *Rondo* K.511.

Os contrastes no tipo de escrita, na dinâmica e nas harmonias, constituem exemplos do elevado grau de surpresa nesta composição e que Mozart operacionaliza intencionalmente não só na elaboração do ato de criar, mas também na exploração das potencialidades do piano como instrumento, e que pode ser observado na súbita mutação entre o caráter de exaltação quase operática que engloba os c.42-5 (em direção a Sol menor) sempre em *f* e o repentino e inesperado Ré $\flat$  maior do c.46 em *p* (Figura 93).

The image shows two segments of the musical score for Mozart's Rondo K.511. The first segment, starting at measure 42, is enclosed in a red box and marked with a forte (f) dynamic. The second segment, starting at measure 45, is enclosed in a blue box and marked with a piano (p) dynamic, illustrating a sudden change in character and dynamics.

Figura 93 - W.A. Mozart. Súbita mutação do caráter, escrita e dinâmica no c.46 do *Rondo* K.511.

351. Erich Hertzmann, "Mozart's Creative Process," *The Musical Quarterly*, Vol. 43, No. 2 (Apr., 1957): 198.

A substancial coda quer na dimensão e no conteúdo, contém particularidades incisivas. Desde logo com a incorporação de elementos de figuração reminiscentes a todas as secções, recapitulando com maior intensidade a atmosfera ‘sombria’ que permeia a tematização da obra. A latente inquietação do carácter temático deste rondó, como já referido, parece não ter uma resolução ‘otimista’. Como classifica Abert, até mesmo nos dois acordes finais em *pp* continua a ser ouvido um ‘eco sombrio’ desse elemento (Figura 94).<sup>352</sup>

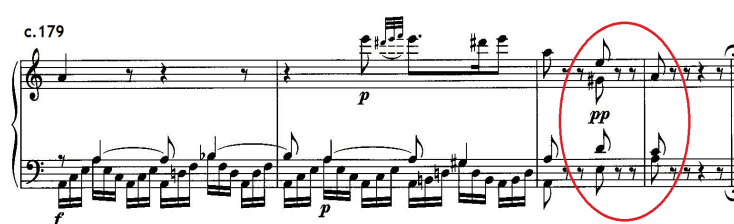


Figura 94 - W.A. Mozart. Acordes finais do *Rondo* K.511.

Para Forte a redeclaração do primeiro tema do refrão, iniciada no c.169, constitui o ponto crucial, uma afirmação final da essência particularmente misteriosa da música confinada a esta ‘alargada e complicada’ obra, sendo na coda que o desenvolvimento dos vários componentes cromáticos é exponencial, e onde também as diversas facetas desses componentes são uma vez mais apresentadas individualmente e em combinação.<sup>353</sup>

E é na coda que Mozart imprime a máxima ‘explosão’ desta peça. Ou seja, o clímax da coda parece coincidir com o clímax da própria obra, no grupeto à volta do Mi do c.175-6 (Figura 95).



Figura 95 - W.A. Mozart. Clímax da coda do *Rondo* K.511.

A nossa próxima abordagem incide sobre o cromaticismo desta peça assumindo a conceptualização de Forte na associação terminológica da designação ‘generativo’, no sentido em que, por um lado, o conjunto constituído pelos elementos cromáticos,

352. Abert, *W.A. Mozart*, 987.

353. Forte, “Generative Chromaticism in Mozart's Music: The Rondo in A Minor, K. 511,” 481-2.

expostos no pormenor das linhas melódicas e na sua interação, cooperam para um todo unificado e orgânico, emergindo sequencialmente, e, por outro, os componentes cromáticos desta obra derivam de um pequeno número de elementos de núcleo apresentados logo no início da composição.<sup>354</sup>

Como analisa o autor, os quatro primeiros compassos do começo do refrão exibem os seguintes três diferentes movimentos melódicos na linha superior: o grupeto à volta do Mi; a subida cromática de Lá a Mi; e a figura melódica descendente sobre o movimento do baixo Ré-Mi (Figura 96).<sup>355</sup>



Figura 96 - W.A. Mozart. Três movimentos melódicos no começo do refrão do *Rondo* K.511.

Mas, como observa, o grupeto inicial não constitui um qualquer elemento secundário, ele faz parte integrante do tema melódico, e a quinta Lá-Mi, desde logo estabelecida, é o intervalo melódico fundamental nesta composição.<sup>356</sup>

Conscientes da vasta extensão relacional entre todos esses elementos e componentes, associada ainda à meticulosidade exigida para uma demonstração, optámos por referir somente, neste ponto da análise, alguns detalhes de ligação exemplificativos.

Assim, podemos presenciar existir uma associação entre o intervalo Mi-Lá do c.7 e o intervalo Mi-Lá do c.1, através do grupeto anexado a Mi, com as mesmas notas invertidas do grupeto do c.1, apontada por Forte (Figura 97).<sup>357</sup>



Figura 97 - W.A. Mozart. Relação intervalar nos c.1 e 7 do *Rondo* K.511.

354. Forte, "Generative Chromaticism in Mozart's Music: The Rondo in A Minor, K. 511," 459-60.

355. Ibid., 462.

356. Ibid., 460 e 462.

357. Ibid., 463.

Para o autor, o objeto de grande parte do discurso melódico do *Rondo* K. 511 reside precisamente na relação existente entre as notas cromáticas vizinhas do grupeto e as notas cromáticas vizinhas do movimento de passagem que perfaz o intervalo de quinta dos c.2-3 (Lá-Mi), considerando dever ser também assim entendidas as referências melódicas no final da obra.<sup>358</sup>

Na génese desta conclusão está antes de mais a determinação que elenca como os três principais grupetos utilizados por Mozart neste rondó, exemplificados na Figura 98: a) contorno do grupeto temático do c.1; b) inversão, ou permuta circular de a) começando com a terceira nota; c) retrógrado de a), ou a permuta circular de a) começando com a segunda nota.<sup>359</sup>



Figura 98 - W.A. Mozart. Os três principais grupetos do *Rondo* K.511, segundo Allen Forte.

E para a justificação das alusões melódicas existentes no final desta obra estabelece a seguinte afinidade: na sequência da mão esquerda Lá-Sib-Lá-Sol#-(Lá) que termina a peça, o Sib diz respeito ao primeiro passo ascendente da linha cromática do c.2, e o Sol# ao elemento que finaliza a descida no c.4 (Figura 99).<sup>360</sup>



Figura 99 - W.A. Mozart. Afinidade 1 entre o final e o início do *Rondo* K.511.

Desta maneira, o grupeto inicial do c.1 à volta do Mi, e que é do tipo a), gera o grupeto à volta do Lá, e que é do tipo c) mas transposto; e o cromatismo deste serve

358. Forte, "Generative Chromaticism in Mozart's Music: The Rondo in A Minor, K. 511," 464.

359. Ibid., 463.

360. Ibid., 464.

não só como notas vizinhas ao grupeto, mas principia e finaliza o movimento cromático que faz parte do intervalo estrutural Lá-Mi (Figura 100).<sup>361</sup>



Figura 100 - W.A. Mozart. Afinidade 2 entre o início e o final do *Rondo* K.511.

Há, portanto, o encadeamento de dois grupetos, o grupeto temático à volta do Mi na linha superior, e o grupeto na linha do meio à volta do Lá gerado pelo primeiro (Figura 101), que é o retrógrado daquele transposto numa quinta abaixo, cumprindo assim o intervalo melódico basilar desta obra.<sup>362</sup> É através deste ponto específico da peça, isto é, a aparição final do grupeto à volta do Lá, que Forte estabelece a confirmação da sua teoria: o pequeno grupeto melódico inicial do c.1 é o progenitor da dimensão cromática desta composição.<sup>363</sup>



Figura 101 - W.A. Mozart. Relação intervalar no final do *Rondo* K.511.

Contudo, consideramos que este aparente deslumbramento com a coerência intervalar invocado por Forte é, na verdade, o resultado do mecanismo cromático melódico *napolitano* que ocorre no polo Mi (dominante) ou no polo Lá (tônica).

Outro dos aspetos evidenciados pelo autor consiste na significância da relação intra e inter tonalidades para o cromaticismo da composição.<sup>364</sup> Por exemplo, a

361. Forte, "Generative Chromaticism in Mozart's Music: The Rondo in A Minor, K. 511," 464.

362. Ibid., 461.

363. Ibid., 483-4.

364. Ibid., 465.

primeira copla está na tonalidade adjacente superior a Mi, em Fá maior (VI de Lá menor) que por sua vez é a nota vizinha superior do grupeto do c.1 (Figura 102).

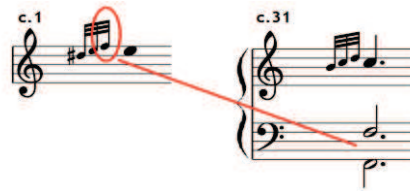


Figura 102 - W.A. Mozart. Exemplo 1 da relação entre as tonalidades e o cromaticismo do *Rondo* K.511.

Um outro exemplo observa-se na mudança de Dó para Dó# no refrão que é incorporada e expandida na segunda copla em Lá maior, ou, como relaciona Forte, o Dó# do c.5 prefigura o *maggiore* (Figura 103).<sup>365</sup>

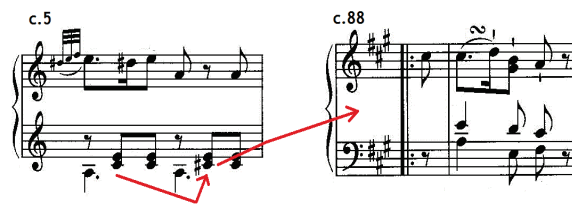


Figura 103 - W.A. Mozart. Exemplo 2 da relação entre as tonalidades e o cromaticismo do *Rondo* K.511.

De salientar que o grupeto motivico aparece sempre no início de cada secção possivelmente como uma rememoração da sua importância para a estrutura melódica, mas com a exceção do início do último retorno do refrão no c.129.<sup>366</sup> O móbil para a supressão do grupeto motivico reside no elevado grau da sensação de chegada realizada pelo Mi desse compasso, a qual se fosse realizada com o grupeto seria não só redundante mas inequivocamente destrutiva (Figura 104).<sup>367</sup>



Figura 104 - W.A. Mozart. Supressão do grupeto motivico no c.129 do *Rondo* K.511.

365. Forte, "Generative Chromaticism in Mozart's Music: The Rondo in A Minor, K. 511," 465.

366. Ibid.

367. Ibid., 478.

O excerto da copla 1 na Figura 105 exemplifica o desenvolvimento intrinsecamente ligado à sucessão das harmonias desta secção.



Figura 105 - W.A. Mozart. Excerto da sequência cromática alargada na copla 1 do *Rondo* K.511.

A maior sensibilidade da escrita no desenvolvimento orgânico da dimensão cromática da música observa-se, segundo Forte, nas secções que perfazem a transição das coplas para o retorno ao refrão.<sup>368</sup> E na primeira copla o desenvolvimento generativo sequencial do núcleo cromático, constituído pelo grupeto e pela linha cromática ascendente iniciais, é apresentado por Mozart de maneira mais resplendorosa.<sup>369</sup>

De absoluta importância, como referido na citação de Rosen, é a cuidadosa meticulosidade dos detalhes na articulação e na dinâmica que acompanham explicitamente a intenção de Mozart, pormenores rigorosamente ligados a cada passo dos contornos estruturais.

Um dos numerosos exemplos confirmativos pode ser observado na sequência do c.109 no qual a concludente chegada do Mi da linha superior está marcada com *f*, dinâmica mantida até que a descida para Lá se conclua, alterando para *p* na sequência que lhe segue, ou seja, equivalendo exatamente à divisão estrutural melódica correspondente (Figura 106).<sup>370</sup>

368. Forte, "Generative Chromaticism in Mozart's Music: The Rondo in A Minor, K. 511," 465.

369. Ibid., 466.

370. Ibid., 476.



Figura 106 - W.A. Mozart. Relação entre a dinâmica e a estrutura melódica no c.109 do *Rondo* K.511.

Ou seja, é estabelecida uma articulação distinta como recurso diferenciador entre os dois componentes, o intervalo de quinta Lá-Mi (que contém uma breve incursão descendente a Mi para regressar a Lá), e o objetivo de alcance, Mi (Figura 107).<sup>371</sup>



Figura 107 - W.A. Mozart. Relação entre a articulação e a estrutura melódica no c.108 do *Rondo* K.511.

Antes prosseguirmos à menção sobre a utilização dos registos por Mozart, representamos a amplitude da tessitura desta obra na Figura 108,



Figura 108 - W.A. Mozart. Tessitura do *Rondo* K.511.

Mozart lida com os registos do instrumento de uma maneira especial no *Rondo* K.511, sendo que a sua organização parece estar ligada aos intervalos básicos estruturais e às gradações intervalares apresentadas na linha superior inicial do refrão: o central intervalo de quinta Lá<sup>3</sup>-Mi<sup>4</sup> com uma ampliação ascendente de quarta até Lá<sup>4</sup> (c.2-4) e descendente até Mi<sup>3</sup> no Dó maior, existindo ao longo da peça uma associação com os passos deste esquema de oitava Mi<sup>4</sup>- Mi<sup>3</sup> (Figura 109).<sup>372</sup>

371. Forte, "Generative Chromaticism in Mozart's Music: The Rondo in A Minor, K. 511," 476.

372. Ibid.



Figura 109 - W.A. Mozart. Relação entre os intervalos e os registos no início do refrão do *Rondo* K.511.

Mas aquele que Forte considera ser o desdobramento dos registos do piano mais ‘dramático’ nesta obra, e um dos que incorpora de maneira gradual a componente cromática, observa-se nos c.124-28 que perfazem a transição da copla 2, *maggiore*, para a afirmação final do refrão (Figura 110).<sup>373</sup>



Figura 110 - W.A. Mozart. Relações com o refrão na transição da copla 2 do *Rondo* K.511.

Inicia-se com um arpejamento que trespassa o intervalo entre a nota mais aguda da obra, Mi5, concluído em Mi2, a nota cadencial do refrão no c.8. E prossegue com um movimento de arpejo ascendente de Sol#1 até Sol#3, mas desta vez distinto do anterior arpejamento descendente, isto é, cada um dos elementos tem anexada uma nota vizinha mais grave do tipo de *appoggiatura* cromática - Fáx-Sol#, Lá#-Si, Ré#-Mi, etc. – sugerindo uma associação com a figura temática inicial Ré#-Mi.<sup>374</sup> Na base desta associação referida pelo autor, está o facto de quando o Sol# é alcançado ser acompanhado da díade Ré#-Mi que é repetida três vezes, repetição que aponta não só para o temático Ré#-Mi, mas também segmenta o movimento ascendente desta vez efetuado cromaticamente.<sup>375</sup>

Esta é uma possível aproximação aos elementos de interpretação e de análise estilística formal que, obviamente, não esgota a ampliação das considerações sobre o

373. Forte, “Generative Chromaticism in Mozart’s Music: The Rondo in A Minor, K. 511,” 477.

374. Ibid.

375. Ibid.

*Rondo* K. 511. Uma obra que emana uma elegância pensativa envolvente de caráter introspetivo e íntimo, numa simplicidade melancólica clara e precisa.

### 2.6.3. Conceptualização formal, implicações performativas e processo criativo - reflexão última

A reflexão sobre o paradigma do *Rondo* K. 511 para piano no âmbito da temática do nosso trabalho, ou seja, do seu enquadramento nas formas composicionais de grande amplitude ou nas formas miniaturizadas, pode parecer redundante. Isto porque nos cânones académicos o rondó é considerado como pertencendo às *formas grandes*. No entanto, no desenvolvimento da nossa aproximação até este ponto, experienciámos algumas inquietudes que desejamos interpretar.

Schönberg inclui não só o rondó em geral nas *formas grandes* mas também os cinco tipos de formas do rondó que elenca existirem na literatura musical com uma organização estrutural correspondente, respetivamente, “*The Andante forms*” (ABA e ABAB), “*The smaller Rondo forms*” (ABABA e ABACA), “*The large Rondo form*” (ABA-C-ABA) que inclui um Trio (C), “*The Sonata Rondo*” (ABA-C-ABA) com “*Durchführung*”(C) (secção de desenvolvimento), e “*The Great Sonata Rondo*” (ABA-CC-ABA) que contém Trio e “*Durchführung*”.<sup>376</sup> Assim, na conceptualização schönberguiana a categorização *formas grandes* (*‘Large forms’*) pode ela própria incluir *formas pequenas* (*‘Small forms’*). Naturalmente que, tal como esclarece Schönberg, a classificação da forma baseia-se no número e posição das partes e não no comprimento real da obra em si.<sup>377</sup>

Nesta sequência, e atendendo à tipologia classificativa, o *Rondo* K. 511 enquadra-se no conceito schönberguiano das formas grandes mas do tipo ‘*formas pequenas do Rondo*’, “*The smaller Rondo forms*,”<sup>378</sup> que inclui a organização diagramática ABACA.

Conforme o pressuposto schönberguiano, este rondó pode ser considerado como uma forma de grande arquitetura devido não só às duas ocorrências do refrão, mas pelo facto de ser esse o material que conclui a obra, como uma espécie de ‘recapitulação’, e conseqüentemente finaliza o seu arco estrutural. Mas segundo o conceito schönberguiano, trata-se de um arco de pequena dimensão no interior dos tipos de organização da forma rondó.

---

376. Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, 190.

377. Ibid.

378. Ibid.

É também neste ponto da nossa reflexão que duvidamos das categorizações generalistas. Será que esta obra pode ser considerada como uma ‘*forma pequena de Rondo*’ tal como tipifica a generalização de Schönberg?

Se atendermos à análise do plano formal proposta por Forte (na Tabela 13), as coplas 1 e 2 têm uma estrutura miniaturizada de sonata-*allegro*. Reiteramos novamente que esta é uma aceitação da nossa parte enquadrada somente no conceito da construção mozartiana. Constituem evoluções melódicas arabescas que perfazem grandes intrusões modulatórias no processo do desenvolvimento da ideia, como é o caso do c.46 na copla 1, e do c.116 na copla 2, por oposição ao sentido desenvolvimentista beethoveniano.

Ora, o arco estrutural da sonata-*allegro* contém uma dimensão ‘substancial’ e que esquematizamos na Tabela 14, no âmbito do *Rondo* K. 511, de maneira similar à proposta de Forte.<sup>379</sup>

Subdivisão das coplas do <i>Rondo</i> K.511 como sonata- <i>allegro</i>			
Copla 1	Exposição	Tema 1	31-34
		Modulação	35-36
		Tema 2	37-41
	Desenvolvimento	A	42-45
		B	46-48
		C	49-53
	Recapitulação	Tema 1	54-57
		Transição	58-59
		Tema 2	60-63
		Transição	64-80
Copla 2	Exposição	Tema 1	89-92
		Tema 2	93-97
	Desenvolvimento	98-103	
	Recapitulação	Tema 1	104-105
		Tema 2	106-111
		Transição	112-128

Tabela 14 - Subdivisão das coplas como sonata-*allegro* no *Rondo* K.511.

379. Forte, “Generative Chromaticism in Mozart’s Music: The Rondo in A Minor, K. 511,” 465.

Assim, assumindo que a estrutura de cada uma das duas coplas desta obra, mediante a nossa supraexplicitada salvaguarda, contém exposição-desenvolvimento-recapitulação, é por esse motivo que consideramos ser não só uma forma de grande arquitetura mas também com um arco de considerável amplitude no seu delineamento.

Do nosso ponto de vista, os constrangimentos na *performance* do *Rondo* K. 511 estão mais relacionados com a associação da característica cromaticista na sequenciação das variações às sucessivas reiterações temáticas balbuciantes, e não tanto com a amplitude e o tipo de arco estrutural, subtilezas que dificultam a memorização das alterações das *nuances* nas reintroduções do material semi-homogeneizado.

Os estudos realizados sobre o material existente dos esquiços, dos fragmentos e dos manuscritos autografados de Mozart conduziram à formulação de conclusões sobre o seu processo criativo, como é o caso de Hertzmann ao referir que este compositor não necessitava de qualquer estimulação para ‘inventar’ ideias musicais, elas emergiam num estado e forma completa e polida, “*Any Mozart theme has completeness and unity: as a phenomenon it is a Gestalt.*”<sup>380</sup>

Hertzmann divide a técnica de escrita de Mozart em dois estádios: o primeiro no qual compõe facilmente e de imediato a parte interior, que medeia a linha superior e o baixo, e o segundo, correspondente às obras mais tardias, revelador não só da mesma preocupação em escrever primeiro a linha melódica e o baixo mas em que as partes interiores não são concebidas de imediato requerendo outro tipo de trabalho e de manipulação.<sup>381</sup>

Como mencionado, é neste novo estilo de escrita mais complexo que se enquadra o *Rondo* K. 511. No entanto, para além do manuscrito final autografado, desconhece-se a existência de rascunhos ou esquiços desta obra. E é possível que o exercício da escrita das partes em obras de textura bastante mais complexa do que esta, tenha habilitado o compositor a prescindir de esboços nas menos problemáticas.

Esta é, precisamente, a ponte que estabelecemos entre a concentração e a fadiga do laborioso trabalho com *Le nozze de Figaro* e *Don Giovanni* cujos manuscritos autografados são reveladores, como refere Hertzmann, das numerosas vitais correções e amplas alterações refletindo a sua dificuldade com o novo idioma musical,<sup>382</sup> e o *Rondo* K. 511 que aparenta ter sido escrito fluidamente, sem dificuldade.

Consideramos ser possível imaginar que o compositor, após a profunda submersão em obras de grande complexidade e trabalho, tenha necessitado de um

---

380. Hertzmann, “Mozart’s Creative Process,” 198.

381. *Ibid.*, 197.

382. *Ibid.*

‘terreno’ que lhe permitisse não só proceder à descompressão mas também recuperar um certo grau de liberdade na ação criativa, hipótese que sugerimos para o contexto criativo-composicional desta obra.

O princípio da repetição de um ou mais versos — refrão — no final de cada estrofe da poesia lírica trovadoresca francesa que viria a estar na origem desse mesmo princípio, transferido da literatura para a música, é inalterável, bem como a sua lógica geometria circular. Mas o tratamento dos detalhes formais é identitário a cada compositor e em cada obra em particular. E, portanto, no caso em concreto, Mozart não só expandiu o rondó como peça independente para piano mas, principalmente, utilizou uma ampla variedade de pormenores formais que em atuação convertem na singularidade de cada um, coibindo assim um tabelamento generalista de procedimentos. A este propósito consideramos pertinente a seguinte perceção de Abdy Williams, já do final do séc. XIX,

No two Rondos are alike in all their details: it would be impossible to find a scheme or plan which would exactly fit any two of these movements. This is as it should be; we do not require mathematical precision in the construction of works of art; and yet the general idea of the Rondo — that is, the constant return of the principal subject in the principal key, surrounded by a limited number of related keys — would seem to necessitate a similarity of form in all the movements.<sup>383</sup>

Terá sido Mozart, em particular, a dotar esta forma aparentemente rígida com aspetos de uma infinita variedade, como refere Williams.<sup>384</sup> Justamente, o ponto que supraconjeturamos, um campo de ação criativo-composicional que permitiu essa liberdade. E o facto de o ‘piano’ ter sido o instrumento eleito para a materialização das suas ideias neste contexto, denota não só essa margem de liberdade no grau exploratório das potencialidades deste instrumento, mas também o seu domínio, uma mestria que por si só o tornara conhecido como um grande executante no período que compreende esta obra.

Uma obra complacentemente emotiva que explora nesta dimensão a dicotomia dolência-alacridade de maneira comprimida.

---

383. C. F. Abdy Williams, “The Rondo Form, as It Is Found in the Works of Mozart and Beethoven,” *Proceedings of the Musical Association*, 17th Sess. (1890 - 1891): 95-6.

384. *Ibid.*, 96.

## Capítulo 3 - *Bagatelles* op. 126, Beethoven

### 3.1. Síntese histórico-musical da terminologia *bagatelle* até Beethoven

Na história da música a terminologia francesa – *bagatelle* – até Beethoven é reduzida.

Aparenta surgir primeiramente no tratado vocal *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*,<sup>385</sup> datado de 1668, de Bénigne de Bacilly (c.1625-1690), abade, compositor e professor de canto da corte de Luís XIV.<sup>386</sup>

Marin Marais (1656-1728) incluiu o andamento *La Bagatelle* entre a *loure* e a *gavotte* na *Suite I, Pièces en Trio pour les Flutes, Violon & Dessus de Viole*, de 1692. Outro exemplo posterior aparece na coleção de pequenas peças para canto e instrumentais *Les mille et une bagatelles*, op. 6, de Jean-Baptiste Dupuits des Bricettes (fl.1741-57), compositor e professor de cravo e de sanfona, publicada em Paris aproximadamente entre 1742-1751 por J. Boivin.<sup>387</sup> Em 1780 surge com o título aproximado em alemão, *Kleinigkeiten*, na compilação de pequenas peças *Musikalische Kleinigkeiten, Tänze und Stücke für Klavier*, com forma e caráter arbitrários, do compositor e teórico Georg Simon Löhlein (c.1725-1781).<sup>388</sup> A firma *Breitkopf & Härtel* publica, por volta de 1797, a primeira edição da recolha de canções e peças de dança intitulada *Musikalische Bagatellen*,<sup>389</sup> e que Lockwood refere como a mais relevante para Beethoven embora não explique o fundamento dessa importância.<sup>390</sup>

Mas o termo francês *bagatelle* aplicado a obras para teclado parece ter sido utilizado pela primeira vez por François Couperin (1668-1733) no *Second Livre de pièces de Clavecin* de 1716-17, *ordre* 10, na última peça do conjunto denominada *Les Bagatelles* (Figura 111).<sup>391</sup>

385. Com diversas referências de tais como, "(...) *les petits Airs & les Bagatelles auraient bien de l'avantage par dessus eux (...)*," ou "(...) *n'est propre que pour les petits Airs & pour les Bagatelles (...)*." Bénigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant français* (Paris: Robert III Ballard, Pierre Bienfait, 1668), 117, 132-3.

386. Sobre este tratado ver Austin B. Caswell, "Remarques Curieuses sur l'Art de Bien Chanter," in *Journal of the American Musicological Society* 20, no. 1 (1967): 116-120.

387. Hans Heinrich Eggebrecht, ed., *Riemann Musiklexicon Sachteil* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1967), s.v. "Bagatelle." David Fuller e Bruce Gustafson, "Dupuits, Jean-Baptiste," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acessado 25 março, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

388. Eggebrecht, *Riemann Musiklexicon Sachteil*, s.v. "Bagatelle."

389. Eggebrecht, *Riemann Musiklexicon Sachteil*, s.v. "Bagatelle." Maurice J.E. Brown, "Bagatelle," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acessado 23 agosto, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

390. Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life* (New York: W. W. Norton, 2005), 395. O autor menciona somente: "Later, and more relevantly for Beethoven, a certain Carl Wilhelm Maizier issued a set of *Musikalisches Bagatellen in 1797, that combine dance pieces with songs*," (ibid.).

391. Ibid.

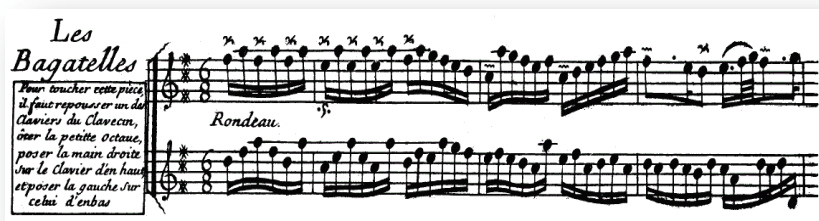


Figura 111 - François Couperin. Início de *Les Bagatelles* em Ré maior, *Second Livre de pièces de Clavecin*, *Ordre 10*.

Relativamente à gênese da aplicação da *bagatelle* e na associação à escrita para teclado, Apel considera ser ainda mais remota com origens no compositor e virginalista Giles Farnaby (c.1563-1640), afirmando, “clearly a master of the miniature, and proves it in a number of brief pieces – in a sense the first ‘bagatelles’ in the history of music.”<sup>392</sup>

Porém, Beethoven (1770-1827) foi o primeiro compositor a utilizar de forma explícita e sistematizada a nomenclatura *bagatelle*, determinando o início da ampla literatura no séc. XIX de peças de caráter profusamente difusas entre 1800 e 1830, e por conseguinte, considerado o fidedigno pioneiro deste gênero.

Para Kinderman, o conteúdo da terminologia *bagatelle* designa uma peça ‘curta e intimista para piano’.<sup>393</sup> Mas a particularidade da ‘concisão aforística’ apresentada por Eggebrecht,<sup>394</sup> contém, em nossa opinião, o aspeto fulcral no significado da sua definição.

### 3.2. *Les Bagatelles*, *Trifles*, *Kleinigkeiten*, em Beethoven

Embora o termo denote ‘ninharia’, ‘insignificância’, não parece ter sido esse o atributo de Beethoven ao intitular as suas obras como ‘*Bagatelles*’. O facto de ter composto um número tão considerável de peças desse tipo sugere desde logo o interesse e a importância que conferiu a este gênero de escrita composicional pianística ao longo das décadas que as comportam e, como afirma Cone, “surely it was in a half-humorous recognition of his unique potentiality of smaller forms, rather than in a mood of self-disparagement, that Beethoven referred to the compositions as ‘*Kleinigkeiten*’,”<sup>395</sup> ou *bagatelles*.

392. Willi Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, trad. Hans Tischler (Bloomington: Indiana University Press, 1972), 302.

393. William Kinderman, *Beethoven* (Berkeley: University of California Press, 1995), 260.

394. “bisweilen von aphoristischer Kürze”, em Eggebrecht, *Riemann Musiklexikon Sachteil*, s.v. “Bagatelle.”

395. Edward T. Cone, “Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” in *Beethoven Studies 2*, ed. Alan Tyson (London: Oxford University Press, 1977), 85.

A edição *Urtext* «*Sämtliche Bagatellen*» de Beethoven, de Otto von Irmer e publicada pela *G. Henle Verlag* (a publicadora da obra completa do compositor em colaboração com o arquivo da *Beethoven-Haus Bonn*) contém 26 *bagatelles*, presumidamente ‘todas as *bagatelles*’, com a seguinte cronologia de composição: *bagatelle* WoO 52 (Dó menor) de 1797; sete *bagatelles* op. 33 de 1802; *bagatelle* WoO 56 (Dó maior) provavelmente de 1804; onze *bagatelles* op. 119, de 1820-22; e seis *bagatelles* op. 126 de 1823-24. E embora Irmer refira “*The present volume contains the complete Bagatelles of Beethoven,*”<sup>396</sup> o arquivo da *Beethoven-Haus Bonn* apresenta na sua listagem, para além das obras da edição supracitada, a conhecida ‘*Für Elise*’ como *bagatelle* WoO 59 (Lá menor), perfazendo um total de 27 *bagatelles*.<sup>397</sup>

Para além destas há também outras peças avulso que Beethoven reuniu no seu *portfolio* intitulado *Bagatellen* e que terá intencionado publicar, sobretudo durante a década de 1820, facto referido por Cooper: “*in particular he seems at one time to have assembled a group of at least twelve bagatelles, most of which were not published until long after his death,*”<sup>398</sup> e que mencionaremos sucintamente no âmbito das *Bagatelles* op. 119, n.ºs 1-6.

Apesar de o conjunto das seis *Bagatelles* op. 126 constituir o nosso principal objeto de estudo neste capítulo, abordaremos os outros dois *opus* igualmente publicados durante a vida de Beethoven, e com especial atenção sobre o op. 119 cronologicamente mais próximo do op. 126, no sentido de uma pré-contextualização evolutiva do processo criativo das *bagatelles* neste compositor e da sua representatividade.

Para o enquadramento de alguns detalhes posteriores, consideramos pertinente referir dois aspetos peculiares da forma de trabalhar de Beethoven com especial enfoque para o método de registo absolutamente idiossincrático, apurada e complexamente ampliado ao longo de toda a vida, sobre o qual Kinderman considera o seguinte “*there is perhaps no other major composer who relied so heavily on a prolonged and painstaking process of self-critique and revision.*”<sup>399</sup> O hábito de sistematicamente manuscruver todas as suas ideias e de conservar em arquivo, possibilitou a transmissão de um legado corporalizado nos setenta<sup>400</sup> cadernos de esboços, rascunhos, anotações, partituras, para além de folhas soltas sobreviventes,

396. Otto von Irmer, ed., prefácio a *Sämtliche Bagatellen*, de Ludwig van Beethoven (München: G. Henle Verlag, 1978), iii. Salvo nossa indicação precisa, a análise estrutural baseia-se no texto musical desta publicação.

397. Beethoven-Haus Bonn Digitales Archiv, “*Werke für Klavier zu 2 Händen,*” acedido 23 agosto, 2012, <http://www.beethoven-haus-bonn.de/>.

398. Barry Cooper, “A Creation in Three Phases: The Late Bagatelles,” in *Beethoven and the Creative Process* (Oxford: Clarendon, 1992), 263. O autor menciona que a folha de rosto deste *portfolio* contém como única inscrição a palavra ‘*Bagatellen*’ (ibid., 264).

399. William Kinderman, ed., *Artaria 195 - Beethoven's Sketchbook for the Missa solemnis and the Piano Sonata in E Major, Opus 109* (Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 2003), 1:4.

400. Número sugerido pela Beethoven-Haus Bonn Digitales Archiv, “*Skizzen Ludwig van Beethovens,*” acedido 28 agosto, 2012, <http://www.beethoven-haus-bonn.de/>.

em formato grande e em tamanho de bolso, presença constante na vida de Beethoven, com milhares de páginas biográfica, histórica e musicologicamente valiosas para o conhecimento detalhado, compreensão e contextualização do seu processo criativo.

Numa síntese relativa à investigação nesta matéria, Kinderman descreve que o pioneiro estudo sobre grande parte dos cadernos de Beethoven foi iniciado no séc. XIX por Gustav Nottebohm (1817-1882), várias vezes referido por académicos que não contactaram diretamente com as fontes primárias, tendo sido desenvolvidas investigações mais pormenorizadas sobre os manuscritos somente após a II Grande Guerra Mundial.<sup>401</sup> Na década de 1950 foi encetado o projeto de publicação de *fac-símiles* e de transcrições da responsabilidade da *Beethoven-Haus Bonn*, embora tenham sido poucas as edições que daí resultaram (ao que parece, nenhuma na década de 1980).<sup>402</sup> Não obstante, vários estudos sobre o processo criativo e os manuscritos de Beethoven têm sido ampliados, grande parte fora da Alemanha, com a publicação de novos resultados interpretativos e de novas edições dos cadernos.<sup>403</sup>

Por outro lado, Beethoven trabalhava em várias obras/projetos em simultâneo e muitas ideias inicialmente anotadas eram imensas vezes posteriormente tratadas ou aplicadas em obras que não tinham sido (aparentemente) predefinidas como tal. As sucessivas emendas e as incessantes revisões constituem outra característica do seu *modus faciendi* mas que também provoca alguns constrangimentos aos editores de publicações *Urtext* uma vez que Beethoven procedia com regularidade a alterações mesmo quando a partitura já estava no prelo, ocasionando diferenças entre o conteúdo do manuscrito autografado e as edições originais, desconhecendo-se frequentemente a última verdadeira decisão do compositor, dilema assumido por Irmer.<sup>404</sup>

Que motivações terão conduzido Beethoven a interessar-se e a dedicar tempo com estas ‘insignificâncias’ quando trabalhava em obras com outra ‘projeção’? À exceção das *Bagatelles* op. 126, estas ‘pequenas’ peças não foram criadas de uma só vez, e localizar temporalmente os manuscritos, ainda que de forma aproximada, pode auxiliar à compreensão de algumas questões. Os detalhes históricos da datação são, portanto, também relevantes para a nossa análise, na medida em que nos podem fornecer elementos não só sobre o posicionamento cronológico-criativo de Beethoven relativamente a estas composições, mas também sobre o significado intencional representativo para o próprio compositor no contexto do seu ateliê.

Beethoven manifesta evidenciar desde cedo a atenção para este género formal livre que desenvolverá ao longo dos anos, como sugere Cone, numa espécie de

---

401. Kinderman, *Artaria 195 - Beethoven's Sketchbook*, 1:4-5.

402. *Ibid.*, 1:5.

403. Estudos de autores como Joseph Kerman; Douglas Johnson, Alan Tyson e Robert Winter; Barry Cooper; Lewis Lockwood; Elena Vjaskova; e Richard Kramer (*ibid.*, 1:5).

404. Irmer, prefácio a *Sämtliche Bagatellen*, de Ludwig van Beethoven, iii.

'laboratório experimental' de testagem de ideias composicionais,<sup>405</sup> e em nossa opinião também com reflexos no âmbito interpretativo-performativo do piano, o instrumento escolhido para essa concretização. E os resultados parecem ser tão aliantes que estimularam diversos estudos sobre a análise do seu processo criativo principalmente nos dois últimos conjuntos, os opp. 119 e 126.<sup>406</sup>

### 3.2.1. «Bagatelles pour le Pianoforte» op. 33 - coletânea desagregada, ou conjunto pré-experimental?

A intitulação surge inicialmente em francês no conjunto «*Bagatelles pour le Pianoforte, Oeuvre 33*» publicado em maio de 1803 pela vienense *Bureau d'Arts et d'Industrie* (Figura 112), e, segundo Irmer, as peças terão sido trabalhadas em 1802, em parte a partir de esboços prévios ou de composições anteriores.<sup>407</sup>



Figura 112 - Beethoven. Página de título da primeira edição das *Bagatelles* op. 33. Cortesia da *Beethoven-Haus Bonn*.

O manuscrito autografado final contém a inscrição '1782' na primeira folha relativa à *bagatelle* n.º 1 em *Mib* maior (Figura 113).

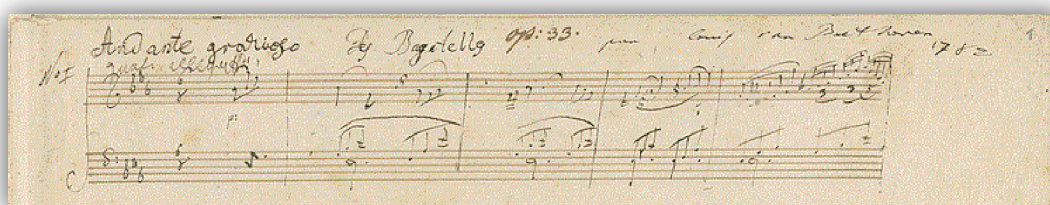


Figura 113 - Beethoven. Pormenor da primeira página do manuscrito autografado datado, das *Bagatelles* op. 33. Cortesia da *Beethoven-Haus Bonn*.

405. Cone, "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles," 85.

406. Estudos de autores como Philip Barford; Nicholas Marston; Edward T. Cone; e Barry Cooper.

407. Irmer, prefácio a *Sämtliche Bagatellen*, de Ludwig van Beethoven, iii.

Para Lockwood, é possível que Beethoven as tenha composto na sua juventude, com apenas doze ou dezoito anos, ao considerar que, numa seleção de várias peças curtas para piano escritas desde os anos de Bona, "*one of the seven (No. 1, a simple rondo in E-flat major) actually bears the date 1782 (originally written 1788)*,"<sup>408</sup> propondo a seguinte teoria, "*Beethoven put these dates on his autograph manuscript in 1802 when he was assembling this set, no doubt trying to remember just when he had originally written the piece.*"<sup>409</sup>

Mas o trabalho de inventariação, reconstrução e história dos cadernos de Beethoven da autoria de Johnson, Tyson e Winter contraria em absoluto essa teoria, apresentando a seguinte solução prosaica para o enigma da datação, "*the date '1782' on the autograph is no doubt a miswritten for '1802'*,"<sup>410</sup> concordante com a supramencionada data por Irmer. Na base da argumentação dos autores está o facto de, apesar de os esboços das *bagatelles* op. 33 n.ºs 2, 3 e 4 não terem sido até hoje encontrados, existirem esboços dos n.ºs 1, 5, 6 e 7 em quatro dos seus cadernos de registo utilizados entre o final de 1800 e maio de 1803, fase posterior a Bona, respetivamente, *Landsberg 7* (n.º 7), *Sauer* (n.º 5), *Kessler* (n.º 6) e *Wielhorsky* (n.º 1).<sup>411</sup>

Partindo destes dados parece pouco fidedigno atribuir-lhes a data de '1782', ou a data de '1788' proposta por Lockwood. As dúvidas sobre esta datação poder-se-iam eventualmente colocar relativamente às *bagatelles* n.ºs 2, 3 e 4, visto, tal como referido, não terem sido até hoje encontrados os seus esboços.

Como menciona Ronge, os diversos lapsos de escrita numérica em Beethoven são atualmente reconhecidos como um dado adquirido que tem vindo a resolver alguns dilemas semelhantes que emergiram em investigações ao longo de vários anos.<sup>412</sup>

Assim, parece poder concluir-se não se tratar de uma obra da juventude de Beethoven mas antes contextualizada na sua maturidade.

Lockwood considera ainda este conjunto como "*an assemblage of disparate little pieces that Beethoven brought together*,"<sup>413</sup> com a qual discordamos. Ao ter idealizado cada uma destas peças Beethoven podia eventualmente não estar a pensar num predestinado conjunto final. Mas a numeração e a ordem das sete peças que perfazem este op. 33 foram atribuídas por Beethoven, devendo ser pouco provável que o tenha concluído aleatoriamente ou mesmo de forma devaneada, precipitada e desprovida

---

408. Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life*, 395.

409. *Ibid.*

410. Douglas Johnson, Alan Tyson e Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, ed. Douglas Johnson (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985), 117.

411. *Ibid.*, 101-30. Dados destes cadernos: «*Landsberg 7*» entre o verão/outono de 1800 a março de 1801 (93 folhas, Berlim, *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*; «*Sauer*» entre abril e novembro de 1801? (22 folhas soltas, em vários locais); «*Kessler*» c. Dezembro 1801 a c. Julho 1802 (96 folhas, Viena, *Gesellschaft der Musikfreunde*); «*Wielhorsky*» outono de 1802 a maio de 1803 (87 folhas, Moscovo, Museu Glinka de Cultura Musical), (*ibid.*).

412. Julia Ronge, "Things worth knowing: Bagatelles from childhood?" Beethoven-Haus Bonn Digitales Archiv, acedido 23 agosto, 2012, <http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15288&template>.

413. Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life*, 395.

de qualquer unidade interna, sem princípio meio e fim. ‘Algum’ grau de reflexão sobre esta matéria deve ter estado implícito na concretização última de Beethoven, e por isso a seguinte ideia de Lockwood sobre este op. 33 “*not a set that he planned as a collection having any special unity,*”<sup>414</sup> apresenta-se-nos como inconsistente. De facto, a unidade interna foi decidida pelo compositor, e nesse sentido ela pode ser entendida como contendo especificidades e particularidades únicas.

Sob o ponto de vista estilístico, enquadrado no final da primeira fase artística de Beethoven, em Viena, o op. 33 ainda contém reminiscências mozartianas e haydnianas. Todavia, apresenta já algumas características do pensamento experimental do compositor. Como refere Cone, a incomum extensão da dominante na secção intermédia do primeiro tema da *bagatelle* n.º 1 em Mi♭ maior, *Andante grazioso, quasi allegretto*, numa forma abreviada de sonata-rondó, a invulgaridade do desenho estrutural do *Scherzo* da *bagatelle* n.º 2 em Dó maior, e a audácia nas mudanças harmónicas da *bagatelle* n.º 3 em Fá maior, *Allegretto*, constituem alguns exemplos ilustrativos no op. 33 desse pensamento experimental.<sup>415</sup>

Fomentado num género que intencionalmente elegeu por, presumivelmente, considerar propício à materialização dessas ideias, acrescentamos ainda aos exemplos anteriores as súbitas e rápidas alternâncias *p-sf-f-p* do n.º 2, o contraste entre o lirismo da *bagatelle* n.º 6 em Ré maior, *Allegretto quasi Andante, con una certa espressione parlante*, e o ritmo do pulsante e inusitado da *bagatelle* n.º 7 em Lá♭ maior, *Presto*, também ele diferenciado no seu interior com o *legato* nas duas mãos num pedal inteiro em sete compassos (Figura 114).

The image displays three musical excerpts from Beethoven's Bagatelles, op. 33. The first excerpt, labeled 'N.º 2', is titled 'SCHERZO. Allegro.' and features dynamic markings of piano (p) and fortissimo (sf). The second excerpt, labeled 'N.º 6', is titled 'Allegretto quasi andante. Con una certa espressione parlante.' and features dynamic markings of piano (p) and fortissimo (sf). The third excerpt, labeled 'N.º 7', is titled 'Presto.' and features dynamic markings of fortissimo (ff) and piano (p). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 114 - Beethoven. Contrastes intra e inter *Bagatelles* op. 33 n.ºs 2, 6 e 7.

A compactação, as sugestivas subtilezas e o contraste lírico-dramático serão posteriormente mais evidentes e desafiantes nas peças do op. 119, dimensionalmente mais pequenas do que as do op. 33. Em nossa opinião, é precisamente na distância

414. Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life*, 395.

415. Cone, “Beethoven’s Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 85-86.

cronológica que separa estes dois *opus*, aproximadamente vinte anos, que reside a evolução e a assunção do pensamento criativo-experimental de Beethoven no âmbito das *bagatelles*.

### 3.2.2. «*Trifles for the Piano Forte*» op. 119 - dois projetos na sedimentação do pensamento experimental em miniaturas

As onze *bagatelles* op. 119 não constituíram um só projeto serial imediato tal como a numeração utilizada faz induzir, mas também não consiste numa compilação de peças soltas. A publicação do conjunto final foi, de certa forma, fortuita, não tendo sido uma primeira escolha de Beethoven. Isto é, a sequência cronológica composicional não corresponde à sucessão da série tal como hoje a conhecemos publicada neste *opus*, podendo ser considerado o resultado da aglutinação de dois conjuntos de *bagatelles*, o primeiro conjunto a circunscrever as cinco peças n.ºs 7-11 e o segundo as seis peças n.ºs 1-6.

A história dos contornos que envolve este *opus* parece ser consensual junto da comunidade investigadora. E a relevância que seguidamente destinamos aos detalhes narrativos deste caso tem na génese justificativa o facto de considerarmos importante efetuarmos uma análise que nos faculte a compreensão do processo criativo de Beethoven no âmbito das *bagatelles* e do interesse depositado pelo compositor, não só em cada uma das peças individualmente mas no grau de preocupação atribuído como unidade de conjunto, contrariando assim a ideia de constituir uma coleção de peças independentes para piano.

As cinco *bagatelles* n.ºs 7-11 do atual op. 119 foram especialmente destinadas à inclusão na Parte III do livro de método para pianoforte de Friedrich Starke, *Wiener-Pianoforte-Schule* (Figura 115).<sup>416</sup>

Thayer refere que a solicitação de Starke a Beethoven deve ter sido efetuada no ano de 1820.<sup>417</sup> Os esboços encontram-se incluídos no caderno de registos de formato grande utilizado por Beethoven durante esse mesmo ano, *Artaria 195*. Escritas como *Kleinigkeiten*, tal como estão intituladas no manuscrito autografado datado de 1 de janeiro de 1821 e no referido livro, estas cinco peças foram nele publicadas sem

---

416. Esta antologia é composta por 3 partes/volumes: vol. I e II, 1819 e vol. III, 1821. A participação de Beethoven no *Wiener-Pianoforte-Schule* de Starke incluiu também a inserção de instruções de dedilhação e de *performance* relativas ao 2.º e 3.º andamento da sonata op. 28 (vol. II). O vol. III contém o *Concert-finale*, em Dó maior (para além das 5 *bagatelles* op. 119, n.ºs 7-11). Em Sandra Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 432.

417. Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig Van Beethoven*, ed. e trad. Henry Edward Krehbiel (New York: Published by the Beethoven Association, 1921), 3:48.

número de *opus*, segundo Cooper, provavelmente em junho de 1821<sup>418</sup> (Figura 116).<sup>419</sup>

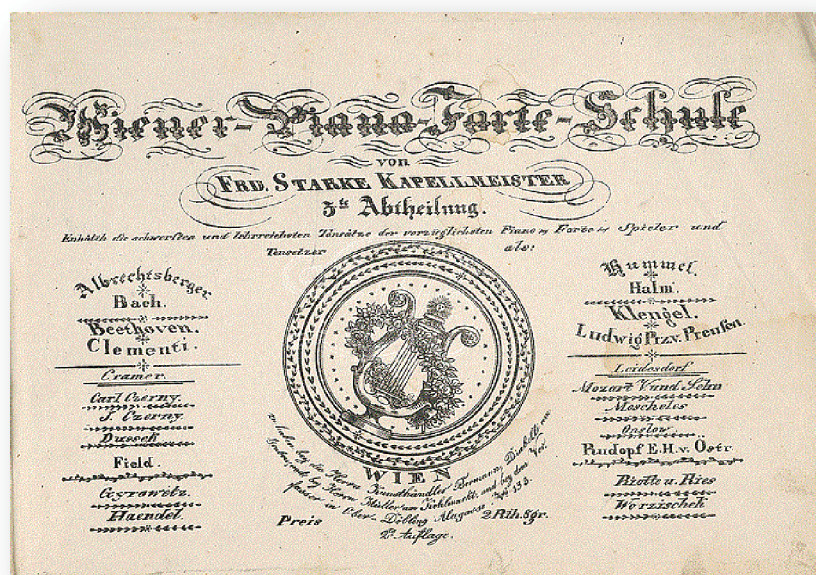


Figura 115 - Página de título da Parte III do livro *Wiener-Pianoforte-Schule* de Friedrich Starke. Cortesia da *Beethoven-Haus Bonn*.



Figura 116 - Pormenor da 1.ª página das *Kleinigkeiten* no livro *Wiener-Pianoforte-Schule* de Friedrich Starke. Cortesia da *Beethoven-Haus Bonn*.

Parece-nos interessante observar a pertinente antevisão de Friedrich Starke sobre aquela que consideramos ser a principal pedra de toque do valor criativo-composicional e performativo das *bagatelles* em Beethoven, explícita no rodapé da primeira página relativa às *Kleinigkeiten* da sua antologia para pianoforte, ao referir que, ‘embora o título revele a modéstia de Beethoven, o génio e a sabedoria do mestre estão brilhantemente manifestados em cada uma das peças tão instrutivas

418. Cooper, “A Creation in Three Phases: The Late Bagatelles,” 263.

419. O manuscrito autografado não sobreviveu por inteiro tendo ficado dividido em três partes que se encontram atualmente na *Beethoven-Haus Bonn* (n.º 8, completo; n.º 9, os primeiros nove compassos), em Basle, numa coleção privada (n.º 7), e na *Bibliothèque Nationale de France*, em Paris (segunda parte do n.º 9; n.os 10 e 11). Dados em Tyson, “First Edition Op. 119 Bagatelles,” 332; e em Julia Ronge, “Things worth knowing: Little pieces,” *Beethoven-Haus Bonn Digitales Archiv*, acedido 24 agosto, 2012, [http://www.beethoven-haus-bonn.de/detail.php?id=15288&template=digitales\\_archiv\\_en&dokid=wm65&seite=1-1](http://www.beethoven-haus-bonn.de/detail.php?id=15288&template=digitales_archiv_en&dokid=wm65&seite=1-1).

para o pianista e igualmente proporcionadoras do aprofundamento mais completo no espírito da composição' (Figura 117).<sup>420</sup>



Figura 117 - Página com o comentário de Friedrich Starke às 'Kleinigkeiten' no livro *Wiener-Pianoforte-Schule*.  
Cortesia da Beethoven-Haus Bonn.

A combinação das restantes seis *bagatelles*, n.ºs 1-6, iniciou-se em maio de 1822 com o contacto que o publicador Carl Friedrich Peters, de Leipzig, efetuou junto de Beethoven no sentido de averiguar a possibilidade da existência de composições de todos os géneros, incluindo obras curtas para pianoforte,<sup>421</sup> e que resultou numa extensa correspondência por cartas reveladoras, também, da discordância entre as partes envolvidas.

Segundo Cooper, para além do op. 33 e do grupo que engloba as cinco peças publicadas no *Wiener-Pianoforte-Schule*, Beethoven tinha já nessa época aproximadamente treze ou catorze *bagatelles* compostas anteriormente.<sup>422</sup>

Na fase final da difícil negociação com Peters, Beethoven envia a 8 de fevereiro de 1823 um conjunto de seis peças, sendo que a sua publicação não foi concretizada com o argumento de Peters de uma possível acusação de atribuição fraudulenta, por considerar tão longínquas das características do compositor.<sup>423</sup>

O manuscrito autografado deste conjunto datado de 'November 1822' foi, segundo Cooper, possivelmente escrito durante os últimos dias desse mês, e terá resultado da escolha de Beethoven de cinco peças (n.ºs 1-5) selecionadas do *portfolio*, embora

420. "Dieser dem Herausgeber von dem grossen Tonsetzer freundschaftlich mitgetheilte Beytrag, führt zwar die Überschrift "KLEINIGKEITEN", der Kundige wird aber bald wahrnehmen, dass nicht nur der eigenthümliche Genius des berühmten Meisters sich in jedem Satze glänzend offenbart, sondern dass auch diese von Beethoven mit so eigener Bescheidenheit "KLEINIGKEITEN" genannte Tonstücke für den Spieler eben so lehrreich sind, als sie das vollkommenste Eindringen in den Geist der Composition erfordern." Friedrich Starke, ed., *Wiener-Pianoforte-Schule* (Wien: Bermann, Diabelli, [?1821]), 3:71.

421. Cooper, "A Creation in Three Phases: The Late Bagatelles," 263.

422. *Ibid.*, 264.

423. *Ibid.*, 275.

escritas mais cedo mas recentemente revistas, e de uma nova peça composta para concluir o grupo (n.º 6).<sup>424</sup>

Em nossa opinião, esta fase suscita dois aspetos interessantes: a insistência de Beethoven na recuperação do género das *bagatelles* com a procura de peças ou esboços desse tipo em manuscritos anteriores, dando origem ao *portfolio* «*Bagatellen*», à sua organização e numeração interna, e procedendo à sua (re)manipulação; e a continuada vontade em que as *bagatelles* fossem publicadas. Sobre este último aspeto, Tyson faz referência à dificuldade do compositor em encontrar um publicador para este conjunto, e às frustradas tentativas de oferta que diligenciou junto das firmas de Simrock, de Pacini e de Lissner.<sup>425</sup>

Beethoven tentava frequentemente que as suas obras fossem publicadas duas vezes, numa edição inglesa e noutra continental, e terá sido o seu ex-aluno Ferdinand Ries que, a pedido do mestre em carta de 25 de fevereiro de 1823,

At the same time you will receive 6 *Bagatelles* or *Kleinigkeiten*, and again 5 in 2 parts connected together. Drive as good a bargain as you can with them. (...) Hurry up with the Symphony, and whatever money you receive for the *Sonatas* and *Bagatelles*, send it soon; it will be very welcome.<sup>426</sup>

conseguiu vender à empresa *Clementi & Co.*, em Londres, as seis *bagatelles* destinadas a Peters com as cinco anteriores de Starke (ainda não editadas em Inglaterra), publicadas em conjunto em junho de 1823 sob o título *Trifles for the Piano Forte, Consisting of Eleven Pleasing Pieces, Composed in Various Styles by L. van Beethoven*, sem número de *opus*.<sup>427</sup>

Moritz Adolf Schlesinger atribui-lhe primeiramente, através da sua firma parisiense, o número de *opus*, '112', na edição de dezembro de 1823 (em continuidade à sua publicação das sonatas op. 109-111), conjunto igualmente publicado sob o mesmo número de *opus* pela chancela vienense *Sauer & Leidesdorf* em abril de 1824.<sup>428</sup> Somente em 1851 obtém o atual número de op. 119 através do catálogo temático da empresa *Breitkopf & Härtel*, evitando a confusão com uma obra anterior, o coral sobre um poema de Goethe, *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* op. 120.<sup>429</sup> Segundo Tyson, para além da edição de Starke (n.ºs 7-11), "*the English edition is the only printed source of Op. 119 that is of any value. It deserves the respect*

---

424. Cooper, "A Creation in Three Phases: The Late Bagatelles," 272.

425. Alan Tyson, "The First Edition of Beethoven's Op. 119 Bagatelles," *The Musical Quarterly* Vol. 49, No. 3 (July 1963): 332.

426. Alfred Christlieb Kalischer, *Beethoven's Letters: A Critical Edition*, trad. John South Shedlock (London: J. M. Dent & Co., 1909), 2:228-9. "DCCCLXXV, To Ferdinand Ries in London, Vienna, February 25, 1823" (ibid., 228.).

427. Tyson, "The First Edition of Beethoven's Op. 119 Bagatelles," 334.

428. Ibid., 332.

429. Ibid.

due to an edition that is both authentic and careful,” considerando as restantes como cópias ‘pirateadas’ (Figura 118).<sup>430</sup>

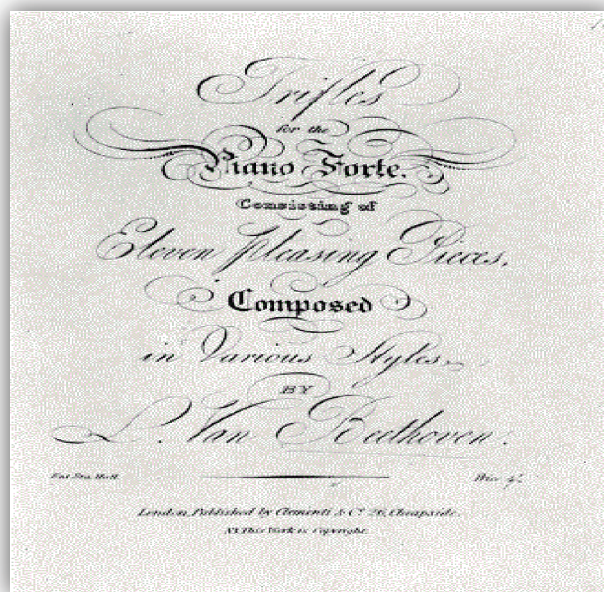


Figura 118 - Beethoven. Página de título da primeira edição do atual op. 119. Espólio do British Museum (em Alan Tyson, “The First Edition of Beethoven’s Op. 119 Bagatelles,” 336).

Em jeito de ponto da situação à análise processual destas *bagatelles*, para além dos dois aspetos supramencionados, ou seja, o desejo em retomar ideias/esboços antigos das *bagatelles*, a sua reescrita e a intenção em publicá-las, acrescentamos o facto de Beethoven ter demonstrado a preocupação na construção de uma unidade interna nos dois grupos de peças para piano (de Starke e de Peters), e a leitura que Cone apresenta considerando-as como tendo constituído um meio de experimentação composicional para Beethoven,<sup>431</sup> parâmetros estes que em nossa opinião se interrelacionam e entrecruzam.

Por que razão Beethoven recorreu a rascunhos, esboços ou ideias antigas para trabalhá-las e completá-las? Por que motivo dedicou esse tempo ao desenvolvimento de obras de ‘pequena’ dimensão quando podia trabalhar em larga escala na música de câmara, nas sinfonias, nas sonatas para piano e noutras obras formal e dimensionalmente maiores, e com outra possibilidade de projeção?

Beethoven terá visionado o valor contido nas suas conceções antigas e nas formas pequenas para o seu processo de criação. Para Cone, Beethoven deverá ter percecionado o seguinte, “when working on a still smaller scale, [was] willing to explore possibilities as yet untested - perhaps never to be tested - in more formal

---

430. Tyson, “The First Edition of Beethoven’s Op. 119 Bagatelles,” 335.

431. Cone, “Beethoven’s Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 85.

contexts.”<sup>432</sup> Um meio experimental que lhe facultou, como refere o autor, “*a chance to try new methods in a setting at once relaxing (not too much was at stake) yet realistic (they were nevertheless complete compositions)*”<sup>433</sup> e que determinadamente cogitou divulgar através das publicações, mesmo após a renúncia e a crítica tão negativa de Peters.

Tal como Kinderman avalia, seria mais correto se a edição tivesse sido emitida em dois números de *opus* independentes.<sup>434</sup> Mas se algum grau de heterogeneidade existe deverá, em nossa opinião, reportar-se apenas a esse detalhe, o da junção casual das cinco *bagatelles* destinadas a Starke com as seis que tinham sido propostas a Peters.

E é justamente a unidade interna e o direito à integridade de cada um dos conjuntos destas *bagatelles*, o aspeto defendido por Cooper que, demonstrando, contraria a ideia de que este grupo constitui uma coleção díspar de peças,

many writers have taken up the view, first expressed by Nottebohm, that Op. 119 is a ‘collection of pieces internally and externally not belonging together, and dating from various times’. This view must now be modified.<sup>435</sup>

Na verdade, parece haver esboços isolados das *bagatelles* n.ºs 1-5 desde 1794, mas, tal como inicialmente referimos ser uma das características do processo criativo de Beethoven, as ideias inicialmente esboçadas, eram variadas vezes trabalhadas somente mais tarde. Tal como supramencionado, Beethoven não se limitou a retrabalhar essas cinco peças, e a reunião, organização, revisões e numeração das peças que juntou no seu *portfolio*<sup>436</sup> demonstra uma declarada intenção de trabalho dedicado a esboços anteriores e de preocupação em criar um sentido de (contin)unidade estrutural. Acresce ainda o facto de Beethoven, num dos momentos negociais com Peters, em carta de 20 de dezembro de 1822, e na sequência do interesse manifestado por este em quatro e não nas seis *bagatelles* propostas pelo compositor, ter afirmado explicitamente a sua relutância numa divisão por terem sido tratadas como um conjunto, e que, na eventualidade de serem quatro, teria que rever todo o grupo num arranjo diferente,

As regards the Bagatelles, there are just 6, and you have to receive only 4, so I must hit upon another arrangement; you know, besides, that the honorarium for one of them is 8 ducats. (...) I remember that in my former letter I offered you

---

432. Cone, “Beethoven’s Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 85.

433. Ibid.

434. Kinderman, *Artaria 195 - Beethoven’s Sketchbook*, 1:96.

435. Cooper, “A Creation in Three Phases: The Late Bagatelles,” 271.

436. Para detalhes e listagem das *bagatelles* existentes no *portfolio* ver Barry Cooper, “Beethoven’s Portfolio of Bagatelles,” *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 112, no. 2 (1986-1987): 208-28; ou Barry Cooper, “A Creation in Three Phases: The Late Bagatelles,” 263-282.

several more of them. I do not press them upon you. If you want more than these 4, that is all right, only I must arrange differently.<sup>437</sup>

Não era apenas a continuidade sucessiva das peças que estava em causa, como refere Cooper, “*but also the overall structure of the group was evidently important to him.*”<sup>438</sup>

Se Beethoven tencionasse colocar peças ‘avulsas’ podia ter escolhido outras, provavelmente com uma qualidade ‘superior’, como expõe Cooper, “*(such as ‘Für Elise’) (...) omitted for the sake of balance of the whole.*”<sup>439</sup>

Outra questão impõe-se-nos colocar: por que motivo terá Beethoven composto uma peça nova, a n.º 6,<sup>440</sup> em adição ao trabalho efetuado com as restantes cinco, se tinha igualmente a possibilidade de recolher mais uma peça no seu *portfolio*? A resposta parece estar também diretamente ligada aos já referidos argumentos da preocupação insistente com um resultado final de coerência e de unidade. Como lembra Cooper, é mais fácil encontrar uma peça adequada para a abertura de um ciclo, ou peças contrastantes para o seu interior, num conjunto de obras já existentes, do que uma peça apropriada para o fecho que contivesse sugestões da primeira.<sup>441</sup> Essa dificuldade terá conduzido Beethoven a compor uma peça com as características específicas necessárias e relacionadas com a primeira, teoria que Cooper apresenta da seguinte maneira,

Thus No. 6 provides the perfect counterbalance to No. 1, contributing much to the overall unity that Beethoven had managed to create out of the diversity of the original drafts; and it possesses so many features essential to its function of unifying and concluding the bagatelle cycle that is clearly must have been written specially for this purpose.<sup>442</sup>

Se, por um lado, o estudo dos detalhes histórico-musicológicos, e biográficos, que envolvem este *opus* serve de base para a teoria de Cooper, segundo o qual constitui um conjunto com especificidades próprias de uma unidade, por outro, a análise musical que efetua consolida fortemente essa teoria com a qual partilhamos.

Da sua análise advêm os seguintes pontos que consideramos ser não só os mais pertinentes e mais subtilmente trabalhados por Beethoven, mas também os que fazem relacionar as peças n.ºs 1-6 do op. 119: este conjunto começa e termina com a mesma tónica Sol (Sol menor e Sol maior); o esquema das tonalidades equilibra o conjunto; há também um equilíbrio entre as tonalidades das duas primeiras e as duas

---

437. Kalischer, *Beethoven's Letters: A Critical Edition*, 2:212. “DCCCLV, To The Same [C. F. PETERS in Leipzig], Vienna, December 20 (ibid.).

438. Cooper, “A Creation in Three Phases: The Late Bagatelles,” 273.

439. Ibid., 272.

440. 1822, é o ano provável do projeto da *bagatelle* n.º 6 (ibid., 273).

441. Cooper, “A Creation in Three Phases: The Late Bagatelles,” 272.

442. Ibid., 274.

últimas (Sol menor, Dó maior, Dó menor, Sol maior); o contraste de caráter entre as peças está evidenciado na alternância entre rápido e lento, e a n.º 6 fecha esse padrão através da introdução lenta seguida de um andamento rápido; as junções entre os andamentos estão cuidadosamente planeadas; segundo Cooper, no final do esboço do n.º 4 Beethoven escreveu '*Attaca la seguente Bagatelle*', detalhe que indica a intenção da sequência como partes de uma unidade; depois do n.º 5, em Dó menor, o n.º 6 começa com Dó no sentido de estabelecer uma suave transição para a sua tonalidade de Sol maior; cada peça que se inicia lentamente (n.º 2, n.º 4 e n.º 6) lidera tranquilamente a partir da anterior, enquanto as rápidas (n.º 3 e n.º 5) contrastam fortemente com as precedentes; a última peça (n.º 6), de composição mais recente, não só proporciona um clímax mais adequado em termos de sofisticação e de sutileza, mas também cria uma maior dimensão em tamanho.<sup>443</sup>

Sob este ponto de vista infere-se que este conjunto pode ser considerado, como analisa Cooper, "*a self-contained cycle with a definitive beginning and end.*"<sup>444</sup>

Assim, o processo criativo de Beethoven subjacente, principalmente, aos n.ºs 1-6 do op. 119 pode ser dividido em três fases: a conceção inicial das peças, existentes no *portfolio*, teve como base uma variedade de propósitos diferentes tais como registos de improvisações ou ideias para possíveis usos posteriores, andamentos soltos de sonata, e como oferta pessoal ('*Für Elise*'); na sequência da proposta de Peters, idealizou o aproveitamento de material prévio que considerou ser de qualidade, resultando no incentivo da compilação e renumeração de peças existentes para publicação; por último, o trabalho efetivo na produção de uma versão desejável final, em unidade e qualidade, para ser publicada.<sup>445</sup>

Neste contexto de coesão e de elevado grau de unidade orgânica interna, e igualmente com repercussões performativas, Marston apresenta também a seguinte teoria sobre as *bagatelles* n.ºs 7-11 deste op. 119, "*I shall argue that what appears to be merely a fragment of a collection (...) is in fact a separate multi-piece (...) embedded within the collection.*"<sup>446</sup>

Para Marston há fortes ligações composicionais entre as *bagatelles* n.ºs 7-8 e os n.ºs 9-10 que convertem a segunda de cada par numa conclusão atrasada à peça anterior.<sup>447</sup> Sob este ponto de vista, o autor critica a opinião resultante de alguns analistas que estabelecem ligações intrínsecas entre algumas peças do op. 119 e do op. 126 com outras obras de Beethoven.<sup>448</sup> Na verdade, essa é uma leitura que

---

443. Cooper, "A Creation in Three Phases: The Late Bagatelles," 272.

444. *Ibid.*, 273.

445. *Ibid.*, 277.

446. Nicholas Marston, "Trifles or a Multi-Trifle? Beethoven's Bagatelles, Op. 119, Nos. 7-11," *Music Analysis*, Vol. 5, No. 2/3 (Jul. - Oct., 1986): 194.

447. *Ibid.*, 197.

448. *Ibid.*, 196.

observamos por exemplo em Kinderman que vê as *bagatelles* op. 119 n.ºs 7 e 8 como “*spin-offs*” das terceira e da décima variação das Variações ‘*Diabelli*’ op. 120, por terem semelhanças motívicas e textuais,<sup>449</sup> consideração também referida por Solomon.<sup>450</sup>

Através do conceito de Dunsby sobre a distinção entre ‘peça múltipla’ e coleção/compilação de peças e do indício para a sua diferenciação, Marston considera haver argumentos que sustentam poder afirmar que as *bagatelles* n.ºs 7-11 constituem uma ‘peça múltipla’ ao contrário de peças independentes (neste caso *multi-bagatelle*), uma vez que a incompletude interna de algumas peças é posteriormente concluída noutra peça.<sup>451</sup> Esta perspetiva conduz-nos a um reforço ainda mais acentuado sobre a deliberada intenção criativo-composicional de Beethoven na unidade das *bagatelles*, e na operacionalização da característica experimental que este meio propiciou com aspetos de elevada subtilidade.

Na génese desta análise, Marston faz emergir duas situações: a partilha de um centro tonal entre os n.ºs 7-8 (Dó maior-Dó maior) e os n.ºs 9-10 (Lá menor-Lá maior); e a existência de características nos n.ºs 8 e 10 que fortalecem e parecem resolver ou completar aspetos das respetivas peças anteriores (n.ºs 7 e 9).<sup>452</sup>

O facto de a *bagatelle* n.º 10 ser tão curta, como refere o autor, desafia a noção do que efetivamente constitui uma peça de música (Figura 119).<sup>453</sup> E acrescenta ainda o facto de ser originalmente ainda mais curta, contendo apenas os oito primeiros compassos aos quais Beethoven posteriormente terá adicionado uma coda.<sup>454</sup>



Figura 119 - Beethoven. *Bagatelle* op. 119, n.º 10 (opus e numeração atual), no livro *Wiener-Pianoforte-Schule*.  
Cortesia da *Beethoven-Haus Bonn*.

Para Marston não se trata, possivelmente, de uma peça independente, mas sim da parte integrante de um conjunto.<sup>455</sup> Na explicação considera que, para além do centro tonal comum, a ligação entre a peça anterior é operacionalizada através da transição

449. Kinderman, *Artaria* 195, 1:96.

450. Maynard Solomon, *Beethoven* (London: Granada Publishing, 1980), 505.

451. Marston, “Trifles or a Multi-Trifle? Beethoven’s Bagatelles, Op. 119, Nos. 7-11,” 197.

452. *Ibid.*

453. *Ibid.*, 196.

454. *Ibid.*, 200.

455. *Ibid.*, 199-200.

entre o seu acorde final e a abertura da peça n.º 10, e pela forma como o Mi da linha superior do n.º 9 é descendente conduzido até ao Lá do n.º 10 (Figura 120).<sup>456</sup>



Figura 120 - Beethoven. Ligações entre as *Bagatelles* op. 119 n.º 9 e n.º 10, segundo Marston.

Argumentos que conduzem Marston a entender pertencerem a uma só estrutura, sendo da opinião de que provavelmente Beethoven queria que fossem tocadas como um par, e resolvendo igualmente a questão emergente – quais são os requisitos mínimos necessários para constituir uma peça de música – da brevidade ‘drástica’ da peça n.º 10.<sup>457</sup>

Há também similitudes entre a análise apresentada por Marston e a examinação de Cone relativa à *bagatelle* n.º 10, “*This miniature, doubtless the shortest piece Beethoven ever completed, constitutes by virtue of its brevity an excellent introduction to the intricacies of the late Bagatelles,*”<sup>458</sup> considerando que o principal interesse reside na essência da sua concisão e não tanto no facto de ser uma peça sucinta. Segundo Cone, essa essência encontra-se no suave contraste entre a cadência ‘feminina’ que encerra a primeira afirmação e a cadência ‘masculina’ que conclui a repetição, alternância que muda aquilo que aparenta ser uma simples reiteração de um só período —abab—, num verdadeiro período duplo mais organizado —abab’— (Figura 121).<sup>459</sup>

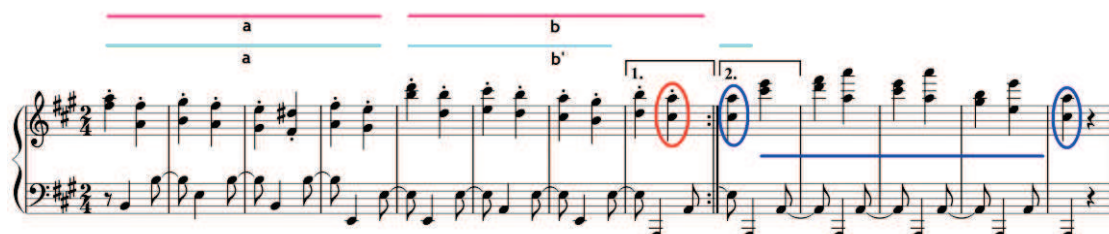


Figura 121 - Beethoven. Contraste entre a cadência feminina e a cadência masculina na *bagatelle* op. 119 n.º 10.

456. Marston, “Trifles or a Multi-Trifle? Beethoven’s Bagatelles, Op. 119, Nos. 7-11,” 199.

457. *Ibid.*, 199-200.

458. Cone, “Beethoven’s Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 86.

459. *Ibid.*, 87.

A coda (de quatro compassos) assume também simultaneamente a função de ampliação e fixação da cadência ‘masculina’, e adiciona outro elemento delicado de definitividade.<sup>460</sup>

Cone, à semelhança de Marston, manifesta haver razões composicionais que justificam poder afirmar que as *bagatelles* op. 119 n.ºs 9 e 10 perfazem um par, “it may not be coincidental that no. 9 (A minor) is also one of the shortest of the bagatelles, being a compact three-part song-form without coda,  $\parallel: 8 :||:4+8:||$ ”.<sup>461</sup> Embora as analogias que apresenta sejam idênticas às de Marston, acrescenta dois aspetos que consideramos reforçarem ainda mais o vínculo entre os n.ºs 9 e 10. O facto de a ligação entre o final do n.º 9 e o início do n.º 10 ser ainda mais enfatizada pelos súbitos *p* que acompanham as cadências do n.º 9, sendo que a n.º 10 está desprovida de indicação de dinâmica, e a segunda frase do n.º 10 relembra e completa a sequência central do n.º 9 (Figura 122).<sup>462</sup>



Figura 122 - Beethoven. Dinâmica da *bagatelle* op. 119 n.º 9 que prepara o n.º 10, e ligações melódicas entre as duas.

Retomando a análise de Marston, o autor propõe uma estrutura tripartida para o conjunto do op. 119 que perfaz os n.ºs 7-11, respetivamente, n.º 7-8 (Dó maior), n.º 9-10 (Lá maior-Lá menor), n.º 11 (Si $\flat$  maior).<sup>463</sup> Sendo que, sob este ponto de vista, considera resultar claramente uma forte relação melódica entre as secções exteriores desta forma tripartida, assinalando que a voz superior dos dois últimos compassos do n.º 11 é uma transposição da voz superior do último compasso do n.º 8 (Figura 123).<sup>464</sup>

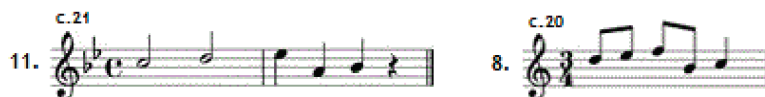


Figura 123 - Beethoven. Voz superior do final das *Bagatelles* op. 119 n.º 11 e n.º 8.

460. Cone, “Beethoven’s Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 87.

461. Ibid.

462. Ibid.

463. Marston, “Trifles or a Multi-Trifle? Beethoven’s Bagatelles, Op. 119, Nos. 7-11,” 201.

464. Ibid.

Sobre esta concatenação conclui o seguinte, “*Such matching is much more readily associated with the individual sections of a single movement or composition (for example, Baroque binary-form movements) than with the individual movements of a multi-movement work.*”<sup>465</sup>

Por outro lado, aponta existir uma unidade motívica neste conjunto op. 119, n.ºs 7-11, e que o principal elemento está motivizado através das notas vizinhas que surgem desde logo no c.1 do n.º 7, transformações simples que ocorrem igualmente nas restantes peças sobretudo na linha superior e que ilustramos com alguns exemplos na Figura 124.<sup>466</sup>



Figura 124 - Beethoven. Exemplos da unidade motívica nas *Bagatelles* op. 119 n.ºs 7-11, segundo Marston.

Consideramos, portanto, justificada a razão do interesse na importância do conhecimento dos contornos da história que envolve os dois conjuntos deste *opus*, e que contribui para sedimentar a ideia de Beethoven ter consciente e deliberadamente trabalhado estas *Bagatelles* op. 119 n.ºs 7-11 e n.ºs 1-6 com uma forte preocupação na sua unidade musical, não se tratando, em nossa opinião, de uma coleção para piano mas sim de dois ‘ciclos’. E o sentido experimental que o compositor foi atribuindo às *bagatelles* como um campo propício para essa ação está bem evidenciado neste op. 119 comparativamente com o op. 33, sendo igualmente significativa a distância cronológica que os separa nesse processo de desenvolvimento das formas livres e com características miniaturizadas.

Nesta perspetiva, a ideia de Cone, “*Op. 119 (...) is a collection rather than a cycle,*”<sup>467</sup> pode ser contrariada excluindo-se, assim, qualquer visão fundamentada em razões puramente cronológicas ou na aleatoriedade. Tal como expusemos, esta leitura pode eventualmente ter validade apenas para cada um dos grupos que perfaz o op. 119.

A opinião de Kinderman relativa ao facto de este conjunto das onze *bagatelles* op. 119 dever ter sido emitido em dois *opus* separados é concordante com o parecer de Cooper e de Marston sobre as manifestas implicações ao nível da *performance*. Ou seja, parece não haver dúvidas de que consiste, como refere Cooper, “*of a carefully arranged, thoughtfully planned cycle of six pieces followed by a second group of five,*”<sup>468</sup>

465. Marston, “Trifles or a Multi-Trifle? Beethoven’s Bagatelles, Op. 119, Nos. 7-11,” 201.

466. *Ibid.*, 201-2.

467. Cone, “Beethoven’s Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 85.

468. Cooper, “A Creation in Three Phases: The Late Bagatelles,” 276.

e, portanto, melhor compreendido, interpretado e ouvido em separado, ao invés das onze ou ainda de uma aleatória miscelânea, esclarecimento que devia merecer especial atenção e estar devidamente indicado, pelo menos, nos prefácios das edições *Urtext*.

### 3.3. «*Ciclus von Kleinigkeiten*» - op. 126

#### Considerações preambulares

Os esboços das *Bagatelles* op. 126 encontram-se no caderno de registo *Landsberg 8/2*, facto que conduz Johnson, Tyson e Winter a estabelecerem como data provável da composição o período compreendido entre o verão de 1823 e junho de 1824.<sup>469</sup>

Explicitamente concebida para uma interpretação sequencial, tal como indicou num dos esboços com a expressão — *Ciclus von Kleinigkeiten*<sup>470</sup> —, é considerada a sua última obra emblemática escrita para piano após as Variações '*Diabelli*'. E apesar da curta distância temporal que as separa do op. 119, as *Bagatelles* op. 126 são globalmente mais longas, mais complexas, performativamente mais problemáticas e intrinsecamente assinaladas pelo estilo 'tardio' de Beethoven. A característica miniaturizada explorada no op. 119 dá lugar a outra dimensão nestas formas livres para piano.

No âmbito dos objetivos do nosso trabalho, consideramos relevante mencionar as três obras de grande referência que medeiam o período que compreende o término do manuscrito das *Bagatelles* op. 119, n.ºs 1-6 (novembro de 1822) e a composição das *Bagatelles* op. 126, respetivamente, a conclusão da Missa *Solemnis* op. 123 (c. Março de 1819 até finais de janeiro de 1823), das Variações '*Diabelli*' op. 120 (início de 1819 até março/abril de 1823), e da Sinfonia n.º 9 op. 125 (primeiro esboço em 1815 e término em fevereiro de 1824).

Os esboços ocupam apenas duas páginas (Figura 125 e Figura 126) entre as dez últimas folhas do caderno *Landsberg 8/2* que intermedeiam essa fase de intensa atividade que envolveu a conclusão da partitura da Sinfonia n.º 9, e a supervisão junto da equipa de copistas que preparou as partes respetivas, e de algumas secções da Missa *Solemnis*, bem como o concerto de estreia da Sinfonia n.º 9 em maio de 1824.<sup>471</sup>

---

469. Johnson, Tyson e Winter, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, 294-5.

470. Em Irmer, comentários a *Sämtliche Bagatellen*, de Ludwig van Beethoven, 57.

471. Johnson, Tyson e Winter, *Beethoven Sketchbooks*, 292-95. A quase totalidade das páginas do caderno *Landsberg 8/2* encontra-se em Berlim (*Stadtsbibliothek zu Berlin*), embora as páginas relativas aos esboços

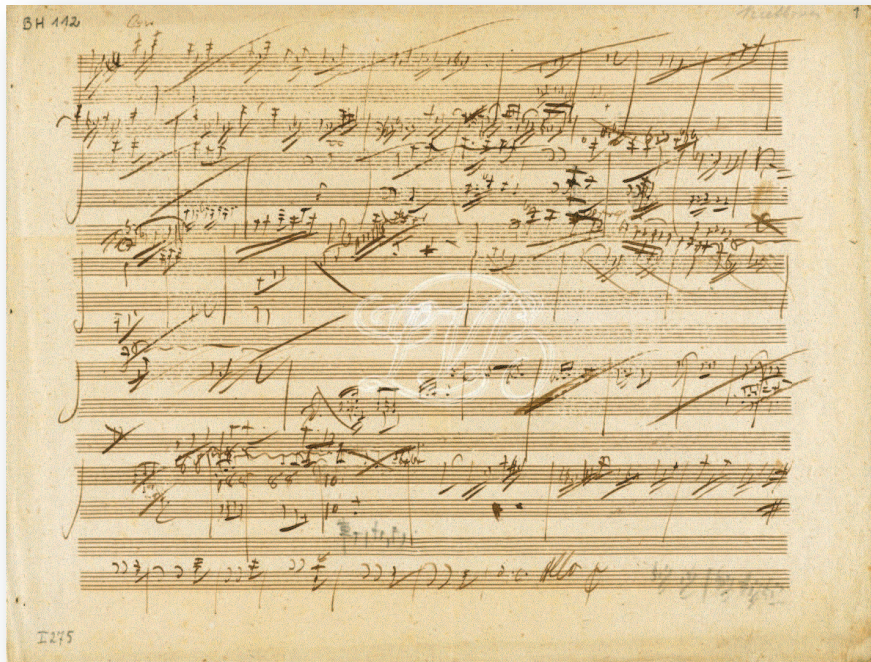


Figura 125 - Beethoven. Página 1 dos esquiços das *Bagatelles* op. 126.  
Cortesia da *Beethoven-Haus Bonn*.



Figura 126 - Beethoven. Página 2 dos esquiços das *Bagatelles* op. 126.  
Cortesia da *Beethoven-Haus Bonn*.

---

das *Bagatelles* op. 126 se encontram na Beethoven-Haus Bonn (ibid., 292-4). Nessas dez últimas folhas, para além dos esquiços das *Bagatelles* op. 126, estão também esboços das obras *Bundeslied* op. 122, do cânone *Te solo adoro* WoO 186, e do primeiro andamento do Quarteto em Mi $\flat$  maior op. 127 (ibid., 294).

Os direitos de autor do conjunto destinado a Peters (op. 119, n.ºs 1-6), entre outras obras e manuscritos, eram devidos ao irmão Johann Beethoven como forma de pagamento de um empréstimo, e, como essa publicação não se concretizou, esta nova série, *Bagatelles* op. 126, terá assumido a reposição do débito.<sup>472</sup> Contudo, esta é apenas uma circunstância que envolve os detalhes históricos e biográficos, uma vez que Beethoven terá prestado a habitual atenção e cuidado na composição desta obra, sem que se tenha, de todo, reduzido a uma apressada elaboração para liquidar a dívida, como sublinha Cooper.<sup>473</sup>

O manuscrito final autografado, depositado no arquivo da *Beethoven-Haus Bonn*, contém a intitulação «*Kleinigkeiten*» (Figura 127).

Beethoven negociou primeiramente a sua publicação com Heinrich Albert Probst, de Leipzig, e em carta que lhe dirigiu, datada de 26 de julho de 1824, manifestou a sua própria opinião sobre este conjunto, “*To prove to you my interest, I have likewise written these bagatelles completely anew, and they will surely take their place among the best of mine that have already been published.*”<sup>474</sup>



Figura 127 - Beethoven. Primeira página do manuscrito autografado das *Bagatelles* op. 126.  
Cortesia da *Beethoven-Haus Bonn*.

472. Cooper, “A Creation in Three Phases: The Late Bagatelles,” 276.

473. Barry Cooper, *Beethoven* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 344.

474. Theodore Albrecht, ed. e trad., *Letters to Beethoven and Other Correspondence* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996), 3:45. “Letter 373, Beethoven to Heinrich Albert Probst, Leipzig,” (ibid.).

Mas a primeira edição original é publicada em 1825 pela sucursal parisiense de Schott (Figura 128).



Figura 128 - Beethoven. Folha de rosto da edição original das *Bagatelles* op. 126. Cortesia da *Beethoven-Haus Bonn*.

À semelhança da opinião manifestada a Probst, Beethoven reafirmou o seu parecer pessoal a Schott e justificou o débito para com o irmão em carta de novembro de 1824,

And now another commission. To my brother, to whom I am indebted for kindnesses, I have, in place of paying a sum I owe him, handed over the Grand Overture which was performed here, 6 Bagatelles or *Kleinigkeiten* for pianoforte, many of them being considerably developed, and probably the best of their kind which I have written.<sup>475</sup>

Relativamente à intitulação, há conformidade não só entre as referências de Beethoven em carta, mas também na coerência do título em francês pela edição parisiense.

Que razões terão conduzido Beethoven a compor uma série integralmente nova e a 'abandonar' o *portfolio* «*Bagatellen*» quando já tinha dedicado tempo à sua organização, numeração, e continha material para publicar?

475. Kalischer, *Beethoven's Letters: A Critical Edition*, 2:343. "MXLI To SCHOTT in Mainz [November 1824]" (ibid.).

Em nossa opinião, os argumentos apresentados por Cooper parecem responder à questão enunciada. Beethoven deve ter sentido que a última experiência com o conjunto das *bagatelles* op. 119, n.<sup>os</sup> 1-6 fora difícil e bastante trabalhosa. Encontrar uma unidade de conjunto em peças ‘pré-existentes’, retrabalhá-las e ‘poli-las’, foi um processo aparentemente árduo, demorado e mais penoso do que compor uma peça nova que finalizasse a série (op. 119, n.<sup>o</sup> 6). Por outro lado, pode ter concluído que os objetivos artísticos das *bagatelles* op. 119, n.<sup>os</sup> 1-6 foram comprometidos ao trabalhar em material antigo e de várias datas, ou ainda pela ‘lamentável’ forma como essa série foi publicada, motivos que devem ter persuadido Beethoven a decidir compor um conjunto inteiramente novo.<sup>476</sup> Acrescentamos a estas conjeturas a possibilidade de Beethoven intencionar, desta vez, trabalhar nestas formas livres de uma maneira não tão miniaturizada.

Cooper aponta também vantagens nesta decisão e que consideramos fundamentais para as finalidades do nosso trabalho: a renovação através da mudança após o enorme esforço que envolveu a conclusão e a estreia da Sinfonia n.<sup>o</sup> 9; a possibilidade de esta nova composição (op. 126) constituir uma oportunidade para experimentar; a concretização do propósito de um ciclo, não (totalmente) operacionalizado anteriormente; e a ocasião de poder mostrar que a sua excelência composicional era equitativa em contexto de formas pequenas ou em contexto de formas grandes,<sup>477</sup> como nas recentes Missa *Solemnis*, Variações ‘*Diabelli*’, e Sinfonia n.<sup>o</sup> 9.

Relativamente à ciclicidade, qual terá sido a intenção de Beethoven ao escrever na margem de um dos esquiços «*Ciclus von Kleinigkeiten*»? No sentido sequencial de uma peça-múltipla, e, portanto, performativamente interpretada como ‘andamentos’ pertencentes a uma só obra? Ou no sentido do ciclo de terceiras maiores que ligam as tonalidades, segundo a teoria de Nottebohm?<sup>478</sup> Ou ainda em ambos, e/ou em outros sentidos?

Na sequência da pioneira teoria de Nottebohm, para Lockwood é óbvia a relação com o ciclo descendente de terceiras maiores,<sup>479</sup> afinidade também referida por Rosenblum<sup>480</sup> e por Winter.<sup>481</sup> No entanto, parece-nos que para a sustentação desta teoria há que ‘ignorar’ a tonalidade da primeira *bagatelle*, em Sol maior, uma vez que a segunda é em Sol menor, iniciando assim o ciclo descendente de terceiras maiores a partir da segunda *bagatelle*, Sol—Mib—Si—Sol—Mib.

---

476. Cooper, “Creation in Three Phases: Late Bagatelles,” 276.

477. Ibid.

478. Thayer, *The Life of Ludwig Van Beethoven*, 3:142-3.

479. Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life*, 398.

480. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*, 393.

481. Robert Winter, et al, “Keyboard music,” in *Grove Music Online*, Oxford University Press, acedido 29 março, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

A alternância e o contraste entre as peças imbuídas de lirismo em andamentos lentos e rápidos que culmina com uma furiosa explosão da última *bagatelle*, n.º 6, ela própria fortemente contrastante entre si através do *Presto — Andante amabile e con moto — Presto*, são fatores que evidenciam o caráter sequencial. Mas a ciclicidade dos elementos surpresa e portanto inesperados, são uma presença constante, e sob este nosso ponto de vista, poderá ser essa característica a conferir a natureza cíclica desta obra.

Perante o contexto da fase artística de Beethoven que delimita o op. 126, consideramos que na gênese das motivações que terão conduzido o compositor nessa realização estão, principalmente, duas vertentes interrelacionadas: a descompressão advinda do término do exaustivo trabalho despendido nessa época sobretudo com a Sinfonia n.º 9, e o caráter da experimentação que Cone examina evidenciado na particular importância atribuída por Beethoven a cada peça “*as an individual essay – as a solution to a specific compositional problem or as an experiment with an unusual technique.*”<sup>482</sup>

É neste enquadramento de testagem ‘laboratorial’ que procederemos à análise de cada uma das *Bagatelles* do op. 126. Um meio simultaneamente fértil e livre, as formas curtas, para uma intenção determinada num processo criativo de experimentação composicional. Como visiona Cone,

almost as if Beethoven were deliberately putting to the test a number of generally received ideas, raising doubts as to the universal usefulness, for instance, of clear phrase-articulation, of metrical uniformity, of immediately perceptible recapitulation, of thematic contrast and harmonic balance.<sup>483</sup>

### 3.3.1. Interpretação e experimentação - leitura(s) analítica(s)

#### 3.3.1.1. Op. 126, n.º 1

O caráter de bonomia da primeira *bagatelle*, em  $\frac{3}{4}$ , que abre o conjunto do op. 126, parece-nos claramente anunciado através da indicação de Beethoven, «*Andante con moto, Cantabile e compiacevole*», numa tonalidade identitária dessa expressão, Sol maior. Cada uma das palavras encerra já em si um significado. Mas a necessidade de expressar a intencionalidade com acutilância através de uma completude verbal precisa e detalhada, sob o ponto de vista interpretativo-comunicacional, é reveladora da importância atribuída por Beethoven ao cuidado e atenção prestados para o entendimento pormenorizado das suas ideias.

---

482. Cone, “Beethoven’s Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 85.

483. *Ibid.*, 86.

A utilização da melodia expansiva como material de trabalho composicional está explícita desde o início com um *dolce* tema lírico *cantabile*, reflexivo da singeleza e de um *pathos* humanista verbalizado na completa indicação subtilmente escolhida. O entrecruzamento das linhas melódicas em contraponto é um recurso visível não só nesta peça como noutras deste (e de outros) *opus*, e que reflete, de certa maneira, a intenção no desenvolvimento de tipologias da escrita bachiana, principalmente nesta fase composicional de Beethoven (Figura 129). O pulsar sucessivo da dominante no baixo, como uma nota pedal, confere uma solidez absoluta a um conjunto transparente de extrema simplicidade. A primeira parte da peça é concluída com algumas variantes sobre a repetição da temática inicial.



Figura 129 - Beethoven. Compassos iniciais temáticos da *Bagatelle* op. 126, n.º 1.

O material temático é delicadamente reutilizado e recuperado ao longo de toda a peça mas de forma inusitada, surpreendente. Surge subtilmente nas ‘entrelinhas’ e transfere-se numa amplitude de registos distintos (Figura 130).



Figura 130 - Beethoven. Tematização nas diferentes linhas ao longo da *Bagatelle* op. 126, n.º 1.

A segunda parte contém uma alteração métrica de  $\frac{3}{4}$  para  $\frac{2}{4}$  com a indicação «*L'istesso tempo*».<sup>484</sup> A manipulação que daí ocorre, e que Cooper adjetiva como ‘notável’, sem que haja uma alteração na pulsação, provoca a sensação de que alguma

484. Marcação igualmente utilizada, por exemplo, na variação III das Variações ‘Diabelli’ op. 120; na fuga da Sonata para piano em Lá<sup>b</sup> maior n.º 31, op. 110, com «*L'istesso tempo di arioso*» e «*L'istesso tempo della fuga poi apoi di nuovo vivente*»; «*L'istesso tempo*» (por duas vezes) na *Arietta* da Sonata para piano em Dó menor n.º 32, op. 111; na última parte do terceiro andamento da Sinfonia n.º 9, op. 125, «*Lo Stesso tempo*»; e em vários dos quartetos tais como o Quarteto op. 18 n.º 3, o op. 59 n.º 2, o op. 74, e o op. 130.

força exterior comprime o tempo.<sup>485</sup> O motivo de três notas que faz a transição métrica de  $\frac{3}{4}$  para  $\frac{2}{4}$  é estreitado numa sequência de colcheias, tercinas sincopadas, semicolcheias, semicolcheias sincopadas e semicolcheias, e culmina numa cadência que contém uma filigrânica melodia livremente fluída e graciosa que recupera o  $\frac{3}{4}$ , apenas completada no c.31. (Figura 131).

Figura 131 - Beethoven. Contração métrica na *Bagatelle* op. 126, n.º 1.

Da análise desta alteração métrica emerge o aspeto relevante no âmbito do item do nosso trabalho, o carácter experimental de testagem de uma situação que Beethoven aplicou posteriormente nos últimos quartetos. Tal como uma experiência laboratorial necessita da repetição da mesma conjuntura para alcançar um resultado cientificamente comprovado e credível, Beethoven terá testado *a posteriori* situações semelhantes à da *bagatelle* n.º 1 para depois empregar, como referimos, nos últimos quartetos.

O aspeto fulcral que advém da análise deste ponto da peça, como refere Cone, uma situação rítmica digna de discussão, consiste no facto de constituir um momento em que é exigido uma pura e simples mudança de métrica durante o desenvolvimento de um pensamento musical unificado.<sup>486</sup> Situação distinta da existente na *bagatelle* n.º 6, onde mudanças simultâneas de métrica e de tempo demarcam secções completas.

Qual é o alcance desta conjuntura experimental e que conduz a uma mudança na própria unidade? Para Cone a contração de  $\frac{3}{4}$  para  $\frac{2}{4}$ , com *L'istesso tempo*, e o retorno imediato ao  $\frac{3}{4}$ , no decurso de uma só frase, constitui o equilíbrio para com os quatro

485. Cooper, *Beethoven*, 344.

486. Cone, "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles," 99.

primeiros compassos da abertura da segunda parte da peça.<sup>487</sup> Na gênese explicativa está a subjacência da expansão na unidade métrica harmónica perante a contração aberta do compasso. Ou seja, uma vez que cada pulsação representada pela semínima do  $\frac{3}{4}$  foi aumentada para mínima no  $\frac{2}{4}$ , três compassos da nova métrica correspondem harmonicamente a um dos antigos.<sup>488</sup> Assim, os nove compassos que perfazem o  $\frac{2}{4}$  representam três compassos, e os dois compassos que se seguem referentes à cadência estabelecem uma quarta unidade completa, tal como se tratasse de um grupo de quatro compassos que tem como função única, mas persuasiva, equilibrar os quatro primeiros compassos da segunda parte (Figura 132).<sup>489</sup>

The image shows a musical score for Beethoven's Bagatelle op. 126, n.º 1. It consists of four systems of music. The first system is labeled 'c. 17' and shows a transition from a 3/4 time signature to a 2/4 time signature. The second system is labeled 'c. 21 l'istesso tempo' and shows a 2/4 time signature with a green bracket under measures 21-22 and an orange bracket under measures 23-24. The third system is labeled 'c. 27' and shows a 2/4 time signature with a blue bracket under measures 27-29 and a red bracket under measures 30-31. The fourth system is labeled 'c. 30' and shows a 2/4 time signature with a red bracket under measures 30-31. The score includes various musical notations such as dynamics (cresc., dim., p), articulation (tr), and tempo markings (molto ten. non troppo presto).

Figura 132 - Beethoven. A unidade em 'L'istesso tempo' na *Bagatelle* op. 126, n.º 1.

Como relaciona Cone, Beethoven utiliza um processo semelhante de alongamento de cada tempo para um de valor duplo na *bagatelle* n.º 3, no qual os quatro compassos que antecedem a repetição temática funcionam como um (ver Figura 153).<sup>490</sup> Simplesmente, o alongamento é aí reservado para um ponto climático cadencial, enquanto na *bagatelle* n.º 1 a cadência surge como mais uma etapa no decurso do aumento, sendo que todo o processo é trabalhado até ao 'coração' da própria secção de desenvolvimento.<sup>491</sup>

487. Cone, "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles," 99.

488. Ibid.

489. Ibid.

490. Ibid., 100.

491. Ibid.

Este prazer de Beethoven pelos contrastes métricos, numa dualidade entre a métrica e o tempo que dissimula uma ligação íntima existente entre as frases, está amplamente distendido nos últimos quartetos.<sup>492</sup>

O Quarteto op. 127 em Mi♭ maior (1824-5) constitui um exemplo contíguo ao do espírito da *bagatelle* n.º 1, no qual, durante o desenvolvimento do terceiro andamento, *Scherzando vivace*, há uma interrupção métrica de  $\frac{2}{4}$  para o preponderante  $\frac{3}{4}$  por duas vezes (Figura 133).<sup>493</sup>

Figura 133 - Beethoven. Dualidade entre métrica e tempo no 3.º and.º do Quarteto op. 127.

O quinto andamento, *Presto*, do Quarteto op. 131 em Dó# menor (1825-6), apresenta um dos mais claros e efetivos exemplos, com a transição depois do *trio* a exibir uma dilatação do motivo de abertura que é ‘divertidamente’ contraposta ao mesmo motivo pelo violoncelo na velocidade de origem (Figura 134).<sup>494</sup>

Figura 134 - Beethoven. Dualidade entre métrica e tempo (c.167-70) no 5.º and.º do Quarteto op. 131.

492. Cone, “Beethoven’s Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 101-2.

493. Ibid., 101.

494. Ibid.

No Quarteto op. 132 em Lá menor (1825) há também uma situação idêntica à da *bagatelle* n.º 1 e que se observa no *trio* do segundo andamento, *Allegro ma non tanto*, no qual o  $\frac{3}{4}$  é interrompido pelo *alla breve*, e a ligação motívica seguinte sugere que a indicação de Beethoven, 'L'istesso tempo', se refere a uma pulsação regular (Figura 135).<sup>495</sup>

Figura 135 - Beethoven. Situação métrica no 2.º and.<sup>10</sup> do Quarteto op. 132.

Retomando a conclusão da contração no c.31, analisada na *bagatelle* n.º 1, apreciamos como imprevisível o que a seguir lhe advém. A primeira frase da melodia da abertura é inusitadamente recuperada na mão esquerda (Figura 130 e Figura 131) invertendo a atribuição inicial da primeira parte, num movimento seguinte de profundidade antagónica à resposta dada na mão direita em voo ascendente que expõe o tema inicial, numa terceira maior acima e num registo uma oitava mais agudo, na linha superior (ver Figura 130).

Este tipo de manipulação patenteia o interesse e a ênfase peculiar nesta fase composicional de Beethoven às singularidades da expressividade lírica, da escrita antifonal e do contraste dos registos, características de unidade neste *opus*.

A utilização da amplitude dos registos extremos do teclado é uma particularidade evidenciada em todas as últimas obras para piano de Beethoven, e que vinha já a ser desenvolvida desde o seu período 'intermédio'. O final da peça confirma também essa intenção, onde parte do fator surpresa advém dessa manipulação e dos contrastes associados. As linhas melódicas da mão direita e da mão esquerda reaproximam-se na coda e entrecruzam-se num registo central até ao ressurgimento da linha superior

495. Cone, "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles," 101.

uma oitava acima (Si5), mas com o desaparecimento da textura anterior da mão esquerda, desta vez totalmente distante, num registo grave (Figura 136).



Figura 136 - Beethoven. Entrecruzamentos e contrastes de registos na coda da *Bagatelle* op. 126, n.º 1.

Outra situação faz emergir questões problemáticas analisadas por Cone. A determinação exata da ocorrência da divisão frásica do início, ou se ela existe. Tal como interroga, a conclusão da primeira frase, dá-se com a chegada do baixo à tónica, no primeiro tempo do c.4, antes de a melodia ter tido a oportunidade de se completar, depois desse primeiro tempo? Ou dá-se com a finalização da melodia, momento em que o baixo já se afastou?<sup>496</sup> Dúvida que já não se coloca na segunda frase, uma vez que o baixo permanece ‘firmemente ancorado’ na tónica até à chegada da melodia na cadência do segundo tempo do c.8 (Figura 137).<sup>497</sup>



Figura 137 - Beethoven. Questão da divisão frásica inicial na *Bagatelle* op. 126, n.º 1.

Em resposta às interrogações de Cone consideramos existir uma divisão frásica consentânea com as restantes (ver Figura 130), um fecho definitivo mas realizado através de uma hábil ligação com o baixo (Figura 138).



Figura 138 - Beethoven. Fecho definitivo da primeira frase da *Bagatelle* op. 126, n.º 1.

496. Cone, “Beethoven’s Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 94.

497. Ibid.

À primeira vista a estrutura desta peça pode parecer constar de duas secções AB(coda), e nessa perspectiva B tem aproximadamente o dobro de A. Mas o facto de haver uma recuperação (pelo baixo) do material inicial após a cadência 'livre', conduz-nos a apresentar tratar-se de uma organização ternária ABA'(coda). Desta maneira, o próprio equilíbrio interno é mais convincente (16 ||:15|16:||). Consideramos não só interessante mas também curioso o facto de Beethoven pretender perpetuar a peça a partir de B, solicitando a sua dupla repetição através da indicação escrita «*La seconda parte due volte*» para além do sinal de reprodução no final do sistema (Figura 139).



Figura 139 - Beethoven. Indicação da duplicação da repetição na *Bagatelle* op. 126, n.º1.

### 3.3.1.2. Op. 126, n.º 2

A abertura da *bagatelle* n.º 2, em Sol menor, contrasta de imediato com o final e o carácter da antecedente com uma forte e ritmada entrada *Allegro* em que as duas mãos se cruzam, mas numa linha melódica única, isto é, homofónica, sem um suporte harmónico explicitado, em  $\frac{2}{4}$ , com a presença desde logo marcada pelo acentuado motivo rítmico  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (Figura 140).



Figura 140 - Beethoven. Linha homofónica na *Bagatelle* op. 126, n.º 2.

O próprio contraste interno está evidenciado no corte abrupto entre a frase apresentada nos impulsivos quatro primeiros compassos e a frase sucedida (c.5-8), recurso recorrente em toda a primeira parte (Figura 141). Este elaborado corte não se delimita a uma simples alteração súbita na dinâmica de *f* para *p* mas também a uma mudança abrupta de registo, ao *legato* e sucessivos matizes de articulação, à

textura harmónica, e ao valor das notas que muda de semicolcheias para colcheias, este último provocando o efeito de uma ilusória alteração imediata ao andamento inicial.

Figura 141 - Beethoven. Fragmentos contrastantes na parte I da *Bagatelle* op. 126, n.º 2.

A rutura nesta fragmentação compactada efetua-se com a prevalência de uma gentil linha melódica expansiva, a frase mais longa desta secção, uma espécie de ‘oásis’ tranquilizante da inquietude anterior, num *legato* profundo, em *p*, e com uma ampla abertura de registo entre os extremos. Mas a intenção de Beethoven sobre a efemeridade deste momento está indicada com a simples marcação do sinal de repetição para toda esta secção, sendo que o ritmado ‘nervosismo’ determinado da abertura é imediatamente retomado, e novamente reproduzido todo o cenário descrito de contrastes em fragmentos.

Depois da repetição, esta conjuntura é invertida na nova secção permitindo o prolongamento daquele que tinha sido primeiramente um instantâneo de generosidade dado pela linha melódica expansiva da primeira secção, num discurso *Cantabile* meticulosamente ‘pontuado’, transição efetuada com a mão esquerda através da utilização motívica da conclusão da linha superior, e num registo distanciado do anterior (Figura 142).

Figura 142 - Transição para a segunda secção da *Bagatelle* op. 126, n.º 2.

O motivo inicial que sucede ao *Cantabile* e abrange os c.42-57 funciona simultaneamente como uma separação dessa nova conjuntura e como um ‘trampolim’ para o desenvolvimento posterior, sendo que a sua manipulação é absolutamente distinta da referida na *bagatelle* n.º 1. Isto é, prende-se com o engendramento matemático-rítmico entre as notas e as pausas numa contração provocada pela diminuição do seu valor sem que haja, portanto, alteração da métrica. Como refere Cone, trata-se de processo de aumentações realizado através de um contraste de várias escalas de tempo em diversos níveis, apesar da equabilidade métrica.<sup>498</sup> De caráter homofônico, tal como no início, o discurso é quebrado com vácuos decorrentes das pausas. E este momento arquitetônico transforma o que era tônico em átono, numa oscilação alternada entre duas linhas interrompidas pelas suspensivas pausas (Figura 143).



Figura 143 - Beethoven. Vácuos entre a alternância das linhas nos c.42-9 da *Bagatelle* op. 126, n.º 2.

O conjunto que lhe segue é inalteradamente intercalado pelas pausas, mas a interpolação das duas linhas é detida pela assunção do seu encontro que executam em uníssonos o mesmo motivo à distância de oitava, momento em que há novamente uma separação e é retomado o ‘jogo’ entre as duas linhas no c.54.

Da nossa análise emerge três etapas no procedimento das aumentações até chegar o momento dessa recuperação rítmica no c.54. E o processo inicia-se isolando o originário motivo de abertura (c.16-7). Como refere Cone, quando a linha melódica expansiva se aproxima, a distância entre as declarações do motivo de abertura (apoiada na pulsação da semínima) dilata-se interrompendo a colisão inicial de uma sobre a outra (para formar um ritmo de mínimas) (Figura 144).<sup>499</sup>

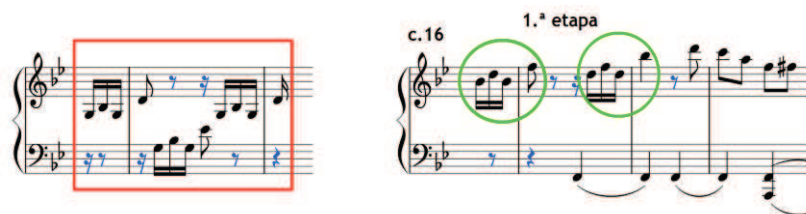


Figura 144 - Beethoven. Isolamento do motivo de abertura e 1.ª etapa nas aumentações na *Bagatelle* op. 126, n.º 2.

498. Cone, “Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 102.

499. Ibid., 103.

A passagem dos c.42-9, que corresponde à segunda etapa, vai ainda mais longe ao separar as afirmações por dois compassos. Será o terceiro procedimento, executado pela extensão dos c.50-3, a impelir as declarações novamente para mais próximo de si num regresso ao padrão de mínima. E o êxito na restituição do ritmo original é então fruto dos quatro compassos seguintes, c.54-7 (Figura 145).<sup>500</sup>

Figura 145 - Beethoven. 2.ª e 3.ª etapas no processo de aumentações, e restituição do ritmo inicial da *Bagatelle* op. 126, n.º 2.

Mas as angulosidades na restituição do motivo original são opostas, ou seja, enquanto o extremo da linha superior é ascendente, a linha inferior responde de forma descendente afastando completamente o seu âmbito até ao pico máximo, confirmando de novo o interesse de Beethoven na exploração dos extremos dos registos do piano (Figura 146).

Figura 146 - Beethoven. Afastamento do âmbito dos registos nos c.51-5 da *Bagatelle* op. 126, n.º 2.

A voz superior é projetada para um Lá<sup>b</sup>5 num ataque *sf* que abre uma frase numa espécie de ‘grito’ heroico, quase transportadora de uma imagem de estilo cénico-wagneriano, acompanhada pelo ritmo do motivo original desta vez

500. Cone, “Beethoven’s Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 103.

ininterrupto, situação invertida nos compassos seguintes em que se observa uma troca nos papéis e a linha principal é feita pelo baixo (Figura 147).



Figura 147 - Beethoven. Manipulação dos registos nos c.58-65 da *Bagatelle* op. 126, n.º 2.

O ponto de restituição constitui o momento em que é concedida a consolidação definitiva do motivo rítmico original na peça, a ocupar aproximadamente dezasseis compassos (c.57-63), com a prevalência da pulsação de semínima. Sublinhamos novamente a manipulação de Beethoven nas colorações dos extremos dos registos. Sob o ponto de vista comunicacional, os contrastes entre as linhas opostas constituem a medula da maior parte desta secção.

A partir do ponto máximo deste processo inicia-se um novo procedimento com a linha superior a preambular uma melodia descendente inicialmente euforizante que se vai distendendo até chegar ao c.78 (Figura 148). Esta distensão é apoiada através da alteração de semicolcheias para tercinas, na gradação de intensidade até chegar ao *p*, na diminuição da linha superior que repete a melodia numa oitava abaixo, aproximando os registos, e no corte do dramatismo abruptamente resolvido na transição (ainda que breve) de um Sol menor para um Sol maior. Observa-se novamente, e com uma cuidadosa marcação de articulação inerente à escrita de Beethoven, o interesse que o compositor presta à veiculação do seu pensamento musical na expansão da melodia que contrasta com os 'vácuos' anteriores, numa sequência expansiva de dois-dois-quatro-oito-oito.



Figura 148 - Beethoven. Processo de expansão da linha melódica nos c.66-77 da *Bagatelle* op. 126, n.º 2.

No encerramento da peça está não só uma mutação do valor do motivo inicial de quatro, de  $(\tilde{)}\text{♩}\text{♩}\text{♩}\text{♩}$  para  $(\text{♩})\text{♩}\text{♩}\text{♩}$ , que dilui a possante energia rítmica da obra, bem como uma última aplicação do processo de aumentações, no qual é efetuada uma compressão para a colisão final motívica (Figura 149).



Figura 149 - Beethoven. Derivado do rítmico inicial e compressão final motívica na *Bagatelle* op. 126, n.º 2.

Para Cone esta peça consiste num manifesto andamento *allegro* de sonata cuja evidente recapitulação é circunscrita aos quatro compassos de uma frase de encerramento.<sup>501</sup> Todavia, e embora Cone a considere como uma espécie de contentor que ‘combina e sumariza’ as principais ideias e tendências de carácter experimental-composicional observadas quer no op. 119, quer no op. 126,<sup>502</sup> em nossa opinião, não parece constituir um ‘manifesto’ andamento de sonata com uma ‘evidente’ recapitulação. Isto porque em termos melódicos o material é de tal maneira diluído no final, que a evolução da ideia preambular vai convergir num local completamente antagónico. Mas concordamos com a análise de que o equilíbrio na sintaxe desta peça reside no modo como o desenvolvimento motívico fratura a sua construção, e é depois remontada de uma nova e polivalente maneira.<sup>503</sup>

Em nossa opinião, o último motivo rítmico (na Figura 149), um derivado do motivo inicial, faz recordar, em certa medida, o material já utilizado por Beethoven na Sinfonia n.º 5 op. 67, em Dó menor, (1807-8) na abertura do primeiro andamento, *Allegro con brio*, com o conhecido padrão de quatro notas, presença constante durante o desenvolvimento da obra e que pode ser entendido como um elemento contribuidor para a sua unidade global e também para a desta *bagatelle*.

À semelhança da primeira parte, Beethoven formulou a repetição de toda a segunda parte nesta peça com a indicação do respetivo sinal.

### 3.3.1.3. Op. 126, n.º 3

Sendo o contraste entre cada uma das peças deste *opus* uma das características evidenciadas, está claramente presente na transição da anterior para a *bagatelle* n.º 3 *Andante-Cantabile e grazioso*, em Mi♭ maior e  $\frac{3}{8}$  (Figura 150).

501. Cone, “Beethoven’s Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 102.

502. Ibid.

503. Ibid.



Figura 150- Beethoven. Início da *Bagatelle* op. 126, n.º 3.

Há uma percepção imediata de uma tranquila e serena grandeza proporcionada por um tema nobre, quase embrionário da era romântica, e que lembra a textura familiar de andamentos intermédios dos últimos quartetos para cordas de Beethoven (por exemplo o segundo andamento do Quarteto op. 127 em Mi♭ maior [1824-5], *Adagio ma non troppo e molto cantabile*, e o terceiro andamento do Quarteto op. 135 em Fá maior [1826], *Lento assai, cantante e tranquillo*).

As duas únicas indicações de dinâmica na primeira apresentação da linha melódica temática surgem subtilmente colocadas em duas curtas inflexões semelhantes (na Figura 150). E é na amplificação seguinte da linha melódica, em oitavas, que a detalhada dinâmica indicada acompanha a dilatação (Figura 151).



Figura 151 - Beethoven. Indicações de dinâmica na frase temática amplificada da *Bagatelle* op. 126, n.º 3.

O baixo do fragmento que sucede à amplificação da linha melódica, inicialmente apoiado na tónica, é novamente segurado em oitava desta vez na dominante, suportando harmonicamente uma linha de transição que no seu desenvolvimento alcança o registo mais alto da primeira secção da peça, num afastado contraste dos extremos dos registos (Figura 152).



Figura 152 - Beethoven. Contraste entre os extremos dos registos na primeira secção da *Bagatelle* op. 126, n.º 3.



Depois da conclusão da cadência a recuperação do tema inicial no c.28 é efetuada pelo baixo, e neste sentido similar à da *bagatelle* n.º 1 (Figura 155).



Figura 155 - Beethoven. Recuperação da linha melódica temática no baixo na *Bagatelle* op. 126, n.º 3.

Simultaneamente, a linha superior contém um trilo que abrange quatro compassos. Dimensionalmente extenso, atendendo ao comprimento da peça, constitui um recurso recorrente em Beethoven sobretudo na ‘última fase’ composicional, observado, por exemplo, no último andamento da Sonata op. 109 em Mi maior, na *Arietta* da Sonata op. 111 em Dó menor, mas também na *bagatelle* op. 119 n.º 7, em Dó maior.

A condução da recuperação temática é então trespassada do baixo para a linha superior que interrompe o trilo para sequenciar a finalização frásica (Figura 155), processo em si também idêntico ao da *bagatelle* n.º 1. E toda a linha temática continuará presente no registo superior mas entrelaçada com uma figuração de ‘adorno’ em fusas, filigranada (Figura 156), com subtis e precisas indicações de dinâmica e de articulação (Figura 157). De novo, o interesse na exploração dos registos, numa expansão até alcançar o Dó6 que inicia a preparação da descida culminando num registo oposto.



Figura 156 - Beethoven. Continuação da tematização pela linha superior a partir do c.32 na *Bagatelle* op. 126, n.º 3.



Figura 157 - Beethoven. Escrita dos c.39-41 na *Bagatelle* op. 126, n.º 3.

Em nossa opinião, um dos aspetos performativamente sugestivos no final desta *bagatelle* consiste na marcação de um *Ped.* abrangente nos cinco últimos compassos. Caso semelhante tinha sido já mencionado no âmbito da *bagatelle* op. 33, n.º 7.

A perpetuação sonora que inunda este momento equilibra subtilmente a longinquidade da sua dinâmica com uma última alusão à temática principal (Figura 158).



Figura 158 - Beethoven. Pedal e dinâmica no final da *Bagatelle* op. 126, n.º 3.

#### 3.3.1.4. Op. 126, n.º 4

A quarta *bagatelle*, em Si menor, é a mais longa deste *opus*. Com características de um *Scherzo*, num andamento *Presto*, e *alla breve*, envolve uma entrada subitamente forte e saliente, numa tessitura grave, apoiada num ‘incansável’ baixo enérgico. Extremamente rítmica e com marcadas acentuações de tempo, contém, desde logo, o motivo ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩, presença que estigmatiza a parte ‘agitada’ desta peça.

A abertura, reiterada com a indicação de repetição, pode ser dividida em quatro rápidos e curtos momentos sequenciais: apresentação na linha superior; resposta imediata pela voz intermédia, com o mesmo baixo do momento anterior; afirmação em movimento ascendente paralelo de oitava em uníssono pelo baixo e pela linha superior; e conclusão (Figura 159).



Figura 159 - Beethoven. Momentos sequenciais iniciais da *Bagatelles* op. 126, no n.º 4.

Os papéis invertem-se nos dois compassos seguintes, com o baixo a assumir a pronúncia que tinha sido feita pela linha superior nos dois primeiros compassos, e a voz intermédia a arrogar o ritmo inicial do baixo (Figura 160). O tipo de movimento

exposto nestes dois compassos, nos quais há uma aproximação entre as linhas extremas seguida de um movimento paralelo, é distinto daquele que está patente nos dois primeiros em que existe uma abertura de oposição entre as linhas extremas seguido de uma continuidade no movimento contrário.



Figura 160 - Beethoven. Compassos 9-10 da *Bagatelle* op. 126, n.º 4.

O conjunto dos oito compassos da abertura contém outro aspecto evidenciado e que temos vindo a mencionar a propósito das outras peças, o âmbito da tessitura do piano utilizada por Beethoven num tão curto e rápido momento, característica que permanece durante toda a peça, atendendo ainda a que se trata de um *Presto* e *alla breve*. O corte abrupto em extensão e em dinâmica, no final do c.7, também presente em toda a *bagatelle*, pode constituir um dos constrangimentos ao seu domínio performativo.

Em oposição, a conjuntura seguinte exhibe o trabalho de vários contrastes em simultâneo. Numa circunstância sincopada, ritmicamente distinta da anterior, com um baixo em *legato*, manifesta a exploração entre os registos opostos com o percurso das aberturas proporcionalmente acompanhado pelo aumento da dinâmica até *f* e *ff*, primeiro em Dó maior e depois em Sol maior, numa mutação ao espírito 'feroz' inicial do Si menor (Figura 161).



Figura 161 - Beethoven. Exploração entre os registos opostos nos c.12-21 da *Bagatelle* op. 126, n.º 4.

Na passagem de transição que antecede o desenvolvimento temático, o recurso aos 'vácuos' materializados pelas pausas interpolam instantâneos contrastantes ao

motivo inicial, oscilatoriamente entre a dominante de Si e a dominante de Dó maior, até à definitiva autorização discursiva ininterrompida (Figura 162).



Figura 162 - Beethoven. Pausas que interpolam os c.20-7 na *Bagatelle* op. 126, n.º 4.

Momento em que é retomado o motivo inicial numa escrita contrapontística entre três vozes, prosseguindo a continuidade da dissertação atribuída à linha superior, num cenário técnico-composicional que é alterado para uma melodia com acompanhamento, sempre em *p*, e com um carácter 'humorístico' ainda mais saliente pelo ainda que breve *staccato* subtilmente assinalado (Figura 163).



Figura 163 - Beethoven. Contraste entre a sequência que envolve a escrita contrapontística dos c.26-31 e a alteração para melodia com acompanhamento dos c.32-9, na *Bagatelle* op. 126, n.º 4.

A reiteração do tema de abertura estabelece um novo corte abrupto, ao qual é acrescentada uma ainda maior acentuação nos tempos, desta vez não 'só' com *f* mas também com *sf* (Figura 164), seguindo-se a repetição de toda a parte 'central' indicada pelo respetivo sinal. A manipulação das potencialidades de dinâmica do instrumento e da capacidade de resposta à intenção de Beethoven é outro aspeto que evidencia a vontade exploratória sobre o piano.



Figura 164 - Beethoven. Acentuações nos c.44-50 na *Bagatelle* op. 126, n.º 4.

A secção sequente, em Si maior, e que abrange cinquenta e quatro compassos, conduz-nos à interrogação sobre o significado composicional e formal da sua intenção, devido ao facto de ser posteriormente repetida. Como analisa Cone, esta circunstância constitui uma ‘ambiguidade ao mais alto nível, envolvendo a forma de toda uma composição’, apresentando a hipótese de se tratar de um *Trio* que funciona simultaneamente como uma coda.<sup>506</sup>

A questão sobre o que pode constituir uma coda interessou e inquietou sempre Beethoven, tendo produzido não só paradigmas de fronteiras de codas extensas mas utilizado este recurso para o desenvolvimento de material temático, com um dos exemplos mais significativo e conhecido na Sinfonia n.º 8 op. 93, em Fá maior (1812), na qual a coda ocupa aproximadamente metade do quarto andamento, *Allegro vivace*. E a aplicação dessa conceptualização formal que foi construindo está também evidenciada na sua ‘última fase’ composicional.

Mas para Cone, a situação que se verifica nesta *bagatelle* é muito mais enigmática, examinada como um ‘exemplo único’ em que um *Trio* de um *Scherzo* é forçado a funcionar como uma coda depois de ter sido textualmente recapitulado em toda a sua extensão, acreditando ser esta a maneira como o final deve ser ouvido.<sup>507</sup> Para o autor, a estrutura da peça não consiste numa forma binária, como se de uma simples repetição estrófica se tratasse (AB-AB), mas antes mais ‘orgânica’, propondo dever ser entendida como ‘A-B(como *Trio*)—A-B(como Coda)’.<sup>508</sup> Ou seja, *Scherzo-Trio-Scherzo-Coda*.

Contrastando em absoluto com a atmosfera global da secção anterior, o *Trio*, em Si maior, contém uma tematização simples, prazenteira e de alguma ingenuidade. O esquema motivico da parte melódica é constituído essencialmente por sucessivas entradas de uma única linha melódica superior em contratempo (♩ ♩ ♩ ) e em *legato*, apoiadas num baixo igualitário de dominante-tónica (Figura 165).



Figura 165 - Beethoven. Início do *Trio* na *Bagatelle* op. 126, n.º 4.

Conjunto que iniciado em *p* aumenta progressivamente de intensidade a partir do momento em que a linha melódica é repetida numa oitava acima, até à sua diminuição

506. Cone, “Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 97.

507. Ibid.

508. Ibid.

que antecede o compasso ‘exclusivo’ à implementação da dominante (c.68), repetindo-se inalteradamente os primeiros dezasseis compassos.

Após esta repetição há um breve momento de escrita contrapontística nas duas linhas superiores que surge de forma inusitada (Figura 166).



Figura 166 - Beethoven. Momento contrapontístico no *Trio* da *Bagatelle* op. 126, n.º 4.

E o discurso é depois prosseguido apenas pela linha superior num movimento que vai paulatina e conjuntamente diminuindo a altura do registo e a intensidade, de um progressivo ‘*diminuendo*’ até um *p* seguido de ‘*più p*’ até à finalização em *pp*.

Assinalamos novamente a visibilidade do aspeto exploratório dos extremos dos registos do piano, que chega a atingir em simultâneo a amplitude de cinco oitavas (Si-1 até Si5), e das potencialidades dinâmicas.

No desaparecimento da perda de energia e de força neste final, há ainda uma subtil e inesperada interrupção através do recurso a uma suspensão que medeia as últimas interjeições, havendo imediatamente a seguir uma recuperação daquele que era já um discurso longínquo, até à sua conclusão em *pp* (Figura 167).



Figura 167 - Beethoven. Suspensão que medeia as interjeições finais do *Trio* da *Bagatelle* op. 126, n.º 4.

É depois da repetição de todo o *Scherzo* que está contido o argumento que Cone invoca como resposta à ambiguidade que envolve esta peça. Isto é, a pequena-grande diferença no final contém a repetição de quatro dos últimos compassos, e em substituição dos compassos cadenciais é adicionado um vácuo suspensivo de dois compassos que antecede a reprodução inalterada da parte B, mas agora como um *Trio* que funcionará como Coda e que finaliza a *bagatelle* (Figura 168). Como refere o autor, são esses seis compassos (c.157-162) que separam a recuperação do *Scherzo*

do, igualmente recuperado, *Trio*, a causa do efeito invulgar 'A-B(como *Trio*)—A-B(como Coda)', contendo assim uma dupla função e sendo também duplamente respondidos, por um lado de forma imediata no *Trio*-Coda, e por outro na deslocação para o acorde final da *bagatelle*.<sup>509</sup>



Figura 168 - Beethoven. Compassos que causam o efeito *Trio*-Coda na *Bagatelle* op. 126, n.º 4.

### 3.3.1.5. Op. 126, n.º 5

O caráter contemplativo da quinta *bagatelle* em Sol maior e  $\frac{8}{8}$ , *Quasi allegretto*, proximamente comparável ao de uma pastoral, é veiculado pela simplicidade de uma despreziosa melodia de 'canto'. E o material utilizado baseia-se, precisamente, no recurso à exploração da melodia expansiva, meditativa.

Inicialmente desprovida que qualquer sinalização de dinâmica, a primeira indicação surge 'apenas' ao fim de vinte e quatro compassos e abrange somente sete compassos. Este aspeto conduz-nos à reflexão sobre o motivo dessa ausência: será que Beethoven tencionou atribuir uma continuidade à atmosfera do *pp* que finaliza a peça anterior? Ou a explicitação da delicada singeleza é tão óbvia que não necessita de uma supérflua marcação? Em nossa opinião parece-nos correta uma fusão das duas hipóteses, e a leitura performativa pode ser feita imprimindo, sobretudo nas frases mais longas, uma cuidadosa e leve inflexão de dinâmica que acompanhe o curso do movimento.

A rigorosa marcação das ligaduras de expressão constitui, aqui, outro detalhe condutor da rápida demarcação dos períodos, das frases e das inflexões, para além de facilitar a leitura e conseqüentemente a *performance*. Por exemplo, os dois primeiros compassos, de textura polifónica, mostram claramente a intenção da ideia de Beethoven: a melodia expõe-se no fragmento sem ser quebrada na sua linha superior,

509. Cone, "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles," 97-8.

sobre um fluxo diferente no motivo em terceiras paralelas das linhas inferiores, situação repetida nos compassos seguintes (Figura 169).

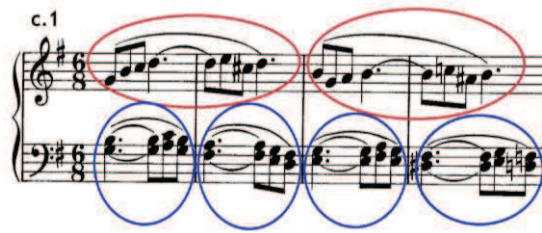


Figura 169 - Beethoven. Inflexões de articulação nos primeiros compassos da *Bagatelle* op. 126, n.º 5.

Mas sendo o rigor uma das características da escrita de Beethoven (também na revisão das provas já no prelo), uma leitura atenta conduz-nos também à observância do pormenor da inexistência de marcação das ligaduras de articulação nos compassos com fragmentos similares a anteriores que estão devidamente assinalados (Figura 170). Consideramos que esse facto sugere subtis diferenças que são solicitadas e que devem ser ouvidas.

Figura 170 - Beethoven. Comparação entre inflexões similares na *Bagatelle* op. 126, n.º 5.

A melodia expansiva, num discurso mais alargado atribuído à linha superior, interpola os momentos estabelecidos pelos c.1-4 e c.9-11, contrastando com o caráter e a similar construção destes (Figura 171).



Figura 171 - Beethoven. Expansão da linha melódica na linha superior nos c.5-8 e c.11-6 da *Bagatelle* op. 126, n.º 5.

Após a repetição da primeira secção que conclui em Si maior, a segunda parte inicia em Dó maior e tem desde logo invertido o tipo de escrita das vozes até aqui estruturado. As terceiras paralelas estão agora na linha superior, e o baixo acompanha-a num ininterrupto mas bastante tranquilo movimento rotativo (Figura 172). Conjunto que desenvolve de forma inexorável uma grande expansão melódica, e com uma tal pureza na linguagem que cria uma imagem de quadro *berceuseano* de anímica ingenuidade.



Figura 172 - Beethoven. Tipo de escrita das linhas e expansão melódica na segunda parte da *Bagatelle* op. 126, n.º 5.

O baixo contém dois detalhes, por um lado, o facto de a primeira nota de cada grupo (o Dó consecutivo) ser o ponto em que a tensão rítmica se efetiva, e por outro, o elemento melódico dado pela segunda nota, papéis que, em nossa opinião, devem ser subtilmente bem equilibrados sob pena da obtenção de um indesejado ritmo titubeante (Figura 173).



Figura 173 - Beethoven. Elemento melódico na linha inferior nos c.17-24 da *Bagatelle* op. 126, n.º 5.

A exploração da expansão da linha melódica é o aspeto mais clarividente da parte intermédia desta peça. E o recurso utilizado baseia-se na dilatação da amplitude das linhas extremas que se inicia na transição do Dó maior para o Sol maior (Figura 174). O afastamento progressivo até ao clímax da peça é simultaneamente acompanhado pela gradação da intensidade desde a ampliação do '*cresc.*' até chegar ao '*rin<sup>f</sup>*', sucedendo-se um '*dim.*' consentâneo com a compressão das linhas e o fecho da progressão, de resto, tal como referido, as únicas indicações de dinâmica explicitadas nesta peça. Pode-se observar, novamente, a intenção de Beethoven na exploração das capacidades do piano enquanto instrumento potenciador de grandes diversidades, servindo-se dos extremos do teclado e das suas colorações.



Figura 174 - Beethoven. Dilatação e compressão da amplitude das linhas e gradação de intensidade na segunda parte da *Bagatelle* op. 126, n.º 5.

A parte central é repetida, e do ponto de vista performativo e na dimensão analítico-musical, Cone considera existir uma convergência entre harmonia e ritmo no c.32, sugerindo que a execução deve ter uma dupla interpretação para as duas vezes que é executada (Figura 175).<sup>510</sup>



Figura 175 - Beethoven. Dupla interpretação do c.32 da *Bagatelle* op. 126, n.º 5, segundo Cone.

Isto é, da primeira vez em que a parte central antecede a sua repetição, as harmonias desse compasso devem ser entendidas como sendo o V do V que conduz ao V, ou seja, como duas harmonias, Ré e Sol: a dominante de Sol que conduz à dominante de Dó. Para tal, o acorde de Sol maior deve ser ouvido de forma suficientemente 'proeminente' embora esteja colocado numa parte fraca do tempo, de

510. Cone, "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles," 92-3.

maneira a poder ser identificado como sendo a dominante de Dó. Depois da repetição, o c.32 deve ser entendido como sendo a dominante de Sol, ou seja, já não como a modificação de duas harmonias, mas apenas como um prolongamento de Ré, harmonia que se deve estender durante os dois compassos de transição até ao estabelecimento da chegada definitiva do tema em Sol (c.35). Dessa maneira, a métrica do c.32 deve agora ser integralmente cumprida, com um razoável relevo nas notas Ré do baixo, e no acorde de Ré, sustendo a tensão por mais dois compassos, evitando que a irrevogabilidade do Sol do c.35 seja antecipada.<sup>511</sup>

A recuperação final do tema, após os dois compassos de transição, é efetuada numa espécie de encaixes de peças de *puzzle* desse material, transposto numa oitava acima, alcançando a tessitura mais alta da peça em ambas as mãos, conjunto que sugere uma paisagem sonora de uma pequena ‘caixa de música’ (Figura 176).



Figura 176 - Beethoven. Últimos compassos da *Bagatelle* op. 126, n.º 5.

Na opinião de Cone, embora a última secção contenha um invulgar estabelecimento da dominante, uma elevada tessitura na recuperação, e uma dimensão seccional extremamente lacónica da qual resulta proporções excecionais “||:16 :||:16 :||2+8”, esta *bagatelle* alcança um aceitável e persuasivo epílogo.<sup>512</sup>

### 3.3.1.6. Op. 126, n.º 6

Nos antípodas da peça anterior e no encerramento deste ‘ciclo’, a estranheza e a provocação marcam uma forte presença na desconcertante abertura com o carácter de fanfarra, em  $Mi\flat$  maior, que também encerra esta *bagatelle*, um recurso de introdução-coda.

Em *Presto*, *f* e *alla breve*, uma ágil incursão da linha superior, sustentada num baixo em trémulo, percorre a amplitude desde o  $Si\flat$  até ao  $F\acute{a}5$  num movimento sinuoso que, depois de descendente, se resolve cadencialmente como se tratasse de um ponto final definitivo (Figura 177). Para além da tessitura da linha superior, a

511. Cone, “Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 93.

512. *Ibid.*

amplitude entre os dois extremos demonstra novamente o trabalho exploratório de Beethoven nos registos opostos.



Figura 177 - Beethoven. *Presto* da *Bagatelle* op. 126, n.º 6.

Os seis compassos que perfazem o estonteante e vertiginoso início lideram uma inesperada surpresa sobre o discurso que lhe sucede, um *Andante amabile e con moto*, em  $\frac{3}{8}$ , com um progressivo ‘ensaio’ dissertador de instauração da melodia, em *p*, numa espécie de ‘câmara-lenta’. Nesta ação Beethoven parece recorrer a uma hipermétrica que engloba os c.7-12, transformando-os em dois grupos de três compassos cada, e com um  $\mathcal{R}d$  que abrange cada um desses dois grupos (Figura 178).



Figura 178 - Beethoven. Hipermétrica nos c.7-12 da *Bagatelle* op. 126, n.º 6.

Mas, conquanto o corte entre o *Presto* e o *Andante* seja sensorial e performativamente abrupto, parece-nos interessante observar que o material utilizado no início do *Andante*, de num absorto carácter meditativo, deriva da desconstrução do material da abertura.

O baixo, em ‘notas pedal’, resulta da contração da tónica e dominante dos trémulos (Figura 179).



Figura 179 - Beethoven. Ligação entre o *Presto* e o *Andante* através da contração das notas do baixo, na *Bagatelle* op. 126, n.º 6.

A linha superior dos c.7-9, com a textura harmônica em terceiras, está descrita na sequência das rápidas colcheias (Figura 180).



Figura 180 - Beethoven. Ligação da linha superior dos c.7-9 com os c.1-2, na *Bagatelle* op. 126, n.º 6.

E a finalização da linha superior dos c.10-12 resulta do término da linha do *Presto* em movimento contrário (Figura 181).



Figura 181 - Beethoven. Ligação da linha superior dos c.10-12 com os c.2-4-5, na *Bagatelle* op. 126, n.º 6.

A desmontagem do início da peça reverte assim para uma nova construção. E a compressão do material inicial é ainda mais clara com a marcação de dois longos *Ped.* a abranger, como já referido, cada três compassos da nova métrica (na Figura 178).

À semelhança de outras peças deste *opus*, para além dos contrastes entre os registos do piano, Beethoven recorre também nesta *bagatelle* à exploração das linhas melódicas expansivas. Desde logo nas linhas em *legato* que abrangem os c.13-8, que contêm uma inflexão ascendente e descendente sobre um baixo em movimento contrário (Figura 182).



Figura 182 - Beethoven. Linhas melódicas expansivas dos c.13-8, na *Bagatelle* op. 126, n.º 6.

Com a instituição da dominante no c.19, é estabelecido um padrão rítmico materializado pela tercina em semicolcheias, que veicula uma grande parte do discurso melódico e harmónico da *bagatelle*. Mas antes da progressão desse discurso, Beethoven indicou a repetição do *Andante* até ao c.21 regressando novamente à tónica. Para além desta função, a repetição concretiza aqui um corte no fluxo discursivo fazendo-o regressar novamente à contemplação, numa atmosfera imbuída pelos dois longos *Red.* e *tenute*, absolutamente contrastante com a rápida figuração rítmica e o carácter do baixo *staccato* seguintes (Figura 183).



Figura 183 - Beethoven. Comparação entre o final da *prima volta*-repetição, e o final da *seconda volta*-prosseguimento da *Bagatelle* op. 126, n.º 6.

Este material rítmico é utilizado no desenvolvimento da expansão do discurso que percorre sensivelmente a mesma amplitude da linha do *Presto*, desaparecendo o *staccato* do baixo que se torna mais profundo em concordância com a intensificação do conteúdo melódico-frásico. Conjunto que depois de atingir a extremidade máxima (c.26-7), comprime-se gradualmente até à chegada a Ré $\flat$  maior que antecede a recuperação do início do *Andante* na subdominante de Mi $\flat$  maior (Lá $\flat$  maior) no c.33, (Figura 184). É, novamente, visível a exploração de Beethoven nos extremos dos registos do piano, e também numa tão curta diferença de espaçamento métrico.



Figura 184 - Beethoven. Extremos dos registos, dinâmica e transição para a recuperação temática do *Andante* na subdominante, na *Bagatelle* op. 126, n.º 6.

O motivo rítmico das tercinas em semicolcheias, até aqui somente presente na linha superior, transfere-se para o baixo, motivo esse ininterrupto durante dezoito compassos. E há um equilíbrio entre a sustentação harmónica desses doze primeiros

compassos (c.33-44) que oscila entre a novas tónica e dominante, com a mesma oscilação no *Presto* e no começo do *Andante* a perfazer o igual número de compassos.

Conhecido o seu despreço pelas conjunturas de tipo fácil, a atenção e o interesse de Beethoven pela 'domesticação' da subdominante estão evidenciados em várias obras da mesma fase composicional deste *opus*, e a situação patente nesta peça é considerada por Cone como, provavelmente, o exemplo da recapitulação na subdominante mais profundamente representado em Beethoven.<sup>513</sup>

Parece-nos interessante observar a maneira como Beethoven manipula o material previamente exposto na construção da recuperação temática na subdominante, num registo completamente distante do inicial, e num encaixe de três contra dois. Primeiro usa a descrição dos seis compassos da abertura do *Andante* (Figura 185).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'c.7' and the bottom staff is labeled 'c.33'. A red arrow points from the top staff down to the bottom staff, indicating a thematic recovery. The music is in 3/8 time and B-flat major. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Figura 185 - Beethoven. Primeira relação entre a tematização inicial do *Andante* e a recuperação, na *Bagatelle* op. 126, n.º 6.

Depois interpõe substância derivada do *Presto* (Figura 186);

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'c.1' and the bottom staff is labeled 'c.39'. A red arrow points from the top staff down to the bottom staff, indicating thematic recovery. The music is in 3/8 time and B-flat major. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff includes a 'p crescendo' marking and a fermata over the final measure.

Figura 186 - Beethoven. Segunda relação entre o material inicial e a recuperação, na *Bagatelle* op. 126, n.º 6.

513. Cone, "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles," 97.

Prossegue com a procedência da linha melódica dos c.13-8 do *Andante*, em oitavas até Mi $\flat$  maior (Figura 187).



Figura 187 - Beethoven. Terceira relação entre o material inicial e a recuperação, na *Bagatelle* op. 126, n.º 6.

E, por último, nos três compassos seguintes, utiliza o material melódico dos c.19-21 que constitui também o momento sequencial da repetição de toda a secção intermédia (Figura 188).

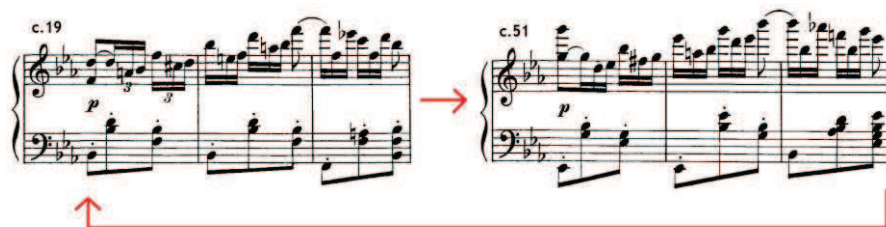


Figura 188 - Beethoven. Quarta relação entre o material inicial e a recuperação na *Bagatelle* op. 126, n.º 6.

Após a repetição de toda a parte intermédia, continua o discurso da linha melódica do c.51, com o padrão motivico das tercinas em semicolcheias, atingindo o ponto mais alto e o 'teto' da peça no c.55, com o Dó $\flat$  em *sf*, momento a partir do qual se inicia o delineamento da transição para o final do *Andante* (Figura 189).



Figura 189 - Beethoven. Ponto mais alto da *Bagatelle* op. 126, n.º 6.

A peça conclui num movimento inverso ao da abertura, primeiro com a utilização de material dos c.10-2 do *Andante*, iniciada na dominante de Mi $\flat$ , e depois com a inusitada reentrada do *Tempo I*, uma repetição textual do *Presto*, como referido, um recurso de introdução-coda (Figura 190).



Figura 190 - Beethoven. Final do *Andante* e encadeamento para o *Tempo I* na *Bagatelle* op. 126, n.º 6.

Em nossa opinião, o caráter frenético, ironicamente humorístico, que prevalece sobre a contemplação sobrepondo-lhe para o epílogo deste «*Ciclus von Kleinigkeiten*» para piano, suscita um elevado grau de curiosidade sobre a génese da motivação.

### 3.4. *Bagatelles* op. 126 - proximidade motivacional, categorização integral possível e efeitos na performance

No decurso da análise das *Bagatelles* op. 126, do levantamento da sua contextualização evolutivo-composicional, e da investigação sobre o processo criativo em Beethoven, várias questões de reflexão foram-nos emergindo. A que estatuto pertence as peças que constituem este *opus* no âmbito das formas livres? Trata-se de um meio experimental em Beethoven, isto é, cada peça constitui apenas um 'ensaio' de testagem? Ou, trata-se de uma obra que assinala o estilo 'tardio' em Beethoven e como tal com uma linguagem própria indissolúvel desse estilo e um paradigma a reter? Apesar da sua dimensão, as *Bagatelles* op. 126 contêm a complexidade de conteúdo semelhante à das obras da 'última fase'? *Bagatelles*, *Kleinigkeiten*, ou *Trifles*, de maneira irónica-humorística auto deliberada? Que tipo de ciclicidade está associado ao op. 126? Porquê a escolha do piano na operacionalização do seu processo criativo?

Através da comparação das peças do op. 119 e do op. 126, cronologicamente mais próximas, parece-nos ser pouco assertivo substantivar as últimas como 'miniaturas'. No entanto, o mesmo não se reporta ao op. 119 com peças formais e dimensionalmente mais pequenas, nomeadamente os n.ºs 4, 7, 8, 9, e 10, onde é

manifesta a mestria na depuração da ‘miniatura’. Embora delimitadas no seu interior, elas contêm, na maior parte dos casos, períodos diferentes e não ‘partes’ ou ‘secções’ demarcadas, ou seja, há uma elaboração mínima no material por si só reduzido, miniaturista, onde a fugacidade é acentuada.

No caso do op. 126 a amplitude formal e a dimensão das peças são maiores. Embora ‘comprimido’, o material utilizado é mais elaborado e diversificado. Os momentos possuem transições menos extinguíveis, e a quantidade e a sucessão das sutilezas encontram um espaço irrepreensível para a sua materialização e consolidação, descabendo o lugar à efemeridade. Neste sentido, consideramos que as peças do op. 126 podem ser apreciadas como pertencendo às formas pequenas, e, portanto, a conter estruturas com um arco arquitetónico de pequena dimensão embora não miniaturizado.

Philip Radcliffe reporta-se às *Bagatelles* op. 119 n.ºs 4, 8 e 11 utilizando a terminologia ‘miniatura’, “[they] *are among the most perfect miniatures Beethoven even wrote*,”<sup>514</sup> mas sem empregar o mesmo tipo de referência às *Bagatelles* op. 126, “*similar in general style but on a larger scale.*”<sup>515</sup> De maneira idêntica, Charles Rosen menciona Beethoven como um dos compositores que mais notavelmente compôs ‘miniaturas’, embora se refira ao último conjunto da seguinte maneira, “*is a true cycle, but the individual pieces are no longer miniatures.*”<sup>516</sup>

Solomon é ainda mais ‘abrangente’ na sua leitura ao estabelecer um paralelismo entre as Variações ‘*Diabelli*’ e o meio composicional das *bagatelles* ao afirmar “*it is, perhaps, preferable to regard the Diabelli Variations as a gigantic cycle of bagatelles, covering the full range of Beethoven’s fantasy and inventions.*”<sup>517</sup> Para Solomon, o resultado do processo criativo no conjunto operacional das Variações ‘*Diabelli*’ com as *Bagatelles* op. 126 constitui uma elevada consagração nesse domínio composicional, declarando sobre essa característica a seguinte afirmação, “[Beethoven] *became a master miniaturist, capable of sketching a variety of emotional states in a few quick tone strokes.*”<sup>518</sup>

Relativamente ao conceito de ‘forma cíclica’, Rosen considera ser dúbia e vaga a terminologia. Isto é, para além da usual definição de constituir um conjunto de peças aparentemente independentes que deve ser compreendido e performativamente interpretado como partes de um todo, contém outro significado associado à nomenclatura.<sup>519</sup> O de estar também frequentemente incluído no entendimento de uma obra de grande dimensão na qual o material de um andamento reaparece como

---

514. Philip Radcliffe, “Piano Music,” in *New Oxford History of Music: The Age of Beethoven, 1790-1830*, ed. Gerald Abraham (London: Oxford University Press, 1982), 8:353.

515. Ibid.

516. Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998), 87-8.

517. Solomon, *Beethoven*, 422.

518. Ibid., 423.

519. Rosen, *The Romantic Generation*, 88.

parte de um andamento posterior, prática invulgar até ao final da década de 1820 embora com alguns exemplos ensaísticos em Mozart, Haydn e Beethoven.<sup>520</sup> Para Rosen a forma cíclica é um 'distúrbio' de uma forma estabelecida, não constituindo, de todo, uma forma em si, considerando que um retorno não é cíclico se for tradicionalmente esperado, aguardado, ou seja, para que efetivamente possa ser encarado como um 'retorno cíclico' tem de ser inesperado, e, portanto, conter o fator surpresa.<sup>521</sup> Há formas estabelecidas que requerem um retorno de material prévio, mas, por isso mesmo, esse retorno não constitui um distúrbio na forma, como é o caso da recapitulação na sonata, ou da *aria da capo*, ou do minueto com *trio* ou da reposição do tema no final da série de variações.<sup>522</sup> Na conceção de Rosen, o centro da questão reside na forma como o elemento que surpreende é habilmente integrado no ponto de junção, e, por isso, se efetiva como inesperado, afirmando o seguinte,

A cyclical form makes an earlier movement intrude on a domain of a later one. It is in this dislocation of an accepted form which had such an appeal to the Romantic composer: it enabled him to use a traditional form but give it a more personal urgency. In a cyclical form the return may be unjustified by traditional formal requirements, but nevertheless be justified by the context and by the musical material: it must appear to be not rhetorical but organic. This double aspect - a disruption of a standard form which seems to grow out of the music, to be necessary more for reasons of sensibility and inner development than of tradition - had a natural aptness for an aesthetic of the fragment: the return is both an intruder from outside the new movement and a necessary part of its inner logic.<sup>523</sup>

A maneira inesperada como as intrusões do material prévio são organicamente reintroduzidas em cada peça do op. 126 provocando estranhezas, agudizando nessa ação o fator surpresa, pode ser a característica que circunda a estrutura de todo o conjunto, e sob este ponto de vista entendida na atualidade como perfazendo um 'ciclo' na sua associação.

Consideramos também que a hipótese apresentada por Solomon de que os primeiros esboços das *Bagatelles* op. 126 possam ter sido antecipadamente idealizados até como um original da estrutura na forma de multiandamentos de vários dos últimos quartetos de Beethoven,<sup>524</sup> face à contextualização do processo evolutivo-composicional, parece ser plausível.

Da mesma maneira que se verifica ligações diretas entre as *Bagatelles* op. 119 e as Variações '*Diabelli*', no sentido em que algumas peças do op. 119 certamente prenunciam técnicas que estão aplicadas no op. 120, as *Bagatelles* op. 126 também contêm uma previsão do estilo e de técnicas dos últimos quartetos.<sup>525</sup>

---

520. Rosen, *The Romantic Generation*, 88.

521. *Ibid.*

522. *Ibid.*

523. *Ibid.*, 88-9.

524. *Ibid.*, 88.

525. Cone, "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles," 85.

E as últimas sonatas para piano (opp. 109-111) envolvem igualmente situações de caráter técnico-composicional que foram previamente utilizadas, mas depuradas nas *Bagatelles* op. 119 e 126 e, assim, posteriormente aplicadas nos últimos quartetos, sobretudo nos opp. 127, 131, 132 e 135.<sup>526</sup>

Mas para além deste tipo de ligações, algumas partes (andamentos) de obras, tal como hoje as conhecemos, foram precedentemente criadas, destinadas, pensadas como *bagatelles*. Segundo Kinderman, o primeiro andamento da Sonata op. 109, em Mi maior, *Vivace ma non troppo - Adagio espressivo*, foi originalmente concebido com a intenção de ser uma *bagatelle*, e, anterior a esta, o terceiro andamento da Sonata op. 7, em Mi♭ maior, *Allegro*, com o *Minore*, terá sido inicialmente esboçado como uma *bagatelle* ‘independente’ sem ligações à sonata.<sup>527</sup> E estes não são os únicos vínculos existentes. Do mencionado *portfolio* de *bagatelles* há, pelo menos, três casos com junções a diferentes *opus*. Trata-se das peças WoO 52 e WoO 53, ambas em Dó menor, que, de forma inversa aos exemplos referenciados, foram primeiramente concebidas como partes da Sonata op. 10 n.º 1, em Dó menor; e da peça WoO 81 (*Allemande*), em Lá maior, parcialmente agregada ao Quarteto op. 132, em Lá menor.<sup>528</sup>

Também parece haver uma unidade estilística caracteristicamente própria no op. 126 semelhante àquela que envolve as últimas composições de Beethoven. Mas embora possa ser analisada sob o ponto de vista da experimentação, consideramos não constituir apenas um meio, mas conjuntamente um fim. Talvez não tenha sido casualmente, ou por motivos de concretização comercial, que Beethoven se referiu a este conjunto como ‘talvez as melhores (*bagatelles*) que tenha escrito’. E a contradição entre a sua avaliação e a intitulação que atribui, ‘*Kleinigkeiten*’, é reveladora do auto caráter irónico-humorístico sobre um género inovador, até então, praticamente inexistente.

Do ponto de vista de Cone, as *bagatelles* podem ter instituído um ‘meio experimental’ ensaístico em Beethoven. Mas no contexto de todo o seu processo criativo-composicional a característica da exercitação no rompimento com as fronteiras tradicionais, na aplicação de novas técnicas em modelos formais pré-estabelecidos e na criação de novos ‘modelos’, numa rutura com o classicismo, e na atenção que dedicou ao fator surpresa, ao inesperado, parece ter estado permanentemente latente em Beethoven. Neste sentido, as *Bagatelles* op. 126 para piano estão muito mais além do que num único patamar de experimentação. Embora contendo aspetos de testagem e de prova técnica, de resto como quase qualquer obra

---

526. Cone, “Beethoven’s Experiments in Composition: The Late Bagatelles,” 86-102.

527. William Kinderman, “The piano music: concertos, sonatas, variations, small forms,” in *The Cambridge Companion to Beethoven*, ed. Glenn Stanley (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 125. Para mais detalhes sobre a conceção do primeiro andamento da Sonata op. 109 originalmente como *bagatelle* ver Kinderman, *Beethoven*, 218-9.

528. Kinderman, “The piano music: concertos, sonatas, variations, small forms,” 126.

pode envolver, parecem constituir um paradigma com uma linguagem estilisticamente particular da última fase de Beethoven e que instiga as peças de caráter do séc. XIX, como refere Winter,

He took his leave from the piano with his third cycle of (as Beethoven referred to them) Bagatelles op.126, which not only served as an experimental laboratory for the late quartets but also anticipated the character-pieces of the Romantics.<sup>529</sup>

Consideramos igualmente não haver dúvidas relativamente à importância atribuída por Beethoven às *bagatelles* como tendo sido um solo fértil capaz de produzir notáveis recoltas, e, portanto, um meio peculiar conducente à realização do seu processo criativo-composicional, sobretudo com um elevado grau permissivo à liberdade na expressão. Conquanto Beethoven tenha, possivelmente, ‘abandonado’ a escrita de *bagatelles* depois do op. 126, com a exigência advinda dos quartetos e da ‘exclusiva’ atenção que lhes dedicou, acrescentando ainda o periclitante estado de saúde e a consequente escassez de tempo de vida, visionou, por um lado, a qualidade do material existente em peças do seu *portfolio* de *bagatelles*, e, por outro, a sua utilidade na possível articulação com a integração em obras que estava a compor.

Perspetivas que manifestam o interesse intrínseco e a atenção de Beethoven pelo conteúdo das ‘pequenas’ *bagatelles* e pelas propriedades envolvidas nesse material musical. Na verdade, Beethoven devia sentir algo de muito ‘especial’, de ordem criativo-racional (e possivelmente também de caráter afetivo-emocional) com as *bagatelles*, tendo estabelecido uma depurada forte proximidade com estas obras e sem esquecer as que não tinham sido publicadas. De outra forma como se explica, por exemplo, a integração da primeira parte da *Allemande*, WoO 81, na secção do *trio* do segundo andamento, *Allegro ma non tanto*, do Quarteto op. 132, embora, como refere Cooper, com adequações e alterações estruturais e rítmicas?<sup>530</sup> Ou, ainda, as ligações da incorporação do motivo de abertura da *bagatelle* WoO 52 num dos últimos esboços de Beethoven, e que Cooper considera como plausível tratar-se da possível intenção de Beethoven em integrar esse motivo no quinteto para cordas,<sup>531</sup> obra que não teve a oportunidade de terminar. A publicação da introdução lenta do primeiro andamento desse quinteto, adaptada num arranjo para piano, hoje conhecido como peça WoO 62, foi postumamente editada por Anton Diabelli sob o título «*Ludwig van Beethoven's letzter musikalischer Gedanke aus dem Original Manuscript im November 1826*».<sup>532</sup>

---

529. Winter, et al, “Keyboard music,” in *Grove Music Online*, Oxford University Press.

530. Cooper, “Creation in Three Phases: Late Bagatelles,” 278.

531. Ibid.

532. Julia Ronge, “Things worth knowing: Expensive fragments,” Beethoven-Haus Bonn Digitales Archiv, acessado 23 agosto, 2012, [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite\\_digitales\\_archiv\\_de&wm113](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&wm113).

O facto de ser uma obra de dimensão reduzida em tamanho, pode, de certa forma, ter desviado as atenções dos académicos, no sentido em que a sua focalização centrou-se na atração pelas obras de ‘grande dimensão’ da última fase de Beethoven e na curiosidade advinda da análise do estilo ‘tardio’, principalmente nas dissertações resultantes da examinação dos últimos quartetos. Mas, estilisticamente, as *Bagatelles* op. 126 podem, em nossa opinião, ser consideradas como pertencendo ao mesmo nível dos últimos quartetos, para citar apenas as últimas obras ‘emblemáticas’, e, portanto, com idiosincrasias semelhantes, com a mesma grandeza na substância, embora com outro ‘comprimento’, mas, por isso, compactada.

A eleição do piano como o instrumento capaz de veicular a materialização das suas ideias constitui também, em nossa opinião, um fator na concretização e conjugação da premissa da liberdade experimental. Como pudemos observar, nas peças do op. 126 há uma especial atenção por parte de Beethoven na exploração dos extremos dos registos, das capacidades dinâmicas, dos efeitos do pedal, da manipulação das texturas e das expressividades. Testemunhos confirmam a decepção de Beethoven, na fase composicional que compreende o op.126, sobre a qualidade dos pianos perante as suas exigências criativo-performativas considerando-a incapaz de operacionalizar a sua intenção nas sonoridades. Como cita Rosenblum, Beethoven ter-se-á referido sobre esse desajuste a Johann Andreas Stumpff, fabricante de harpas, no ano da conclusão deste *opus*, “*the inadequacy of the grand piano, on which, in its present state, one could not play with strength and effectiveness.*”<sup>533</sup> A propósito das *Bagatelles* op.126, Solomon também menciona a expansão da criatividade de Beethoven no domínio do piano “*it would not be the first time that the piano, with all its inadequacies (‘clavicembalo miserabile’) had opened the way toward new creative possibilities.*”<sup>534</sup>

Consideramos que o contexto que envolve o op. 126 esclarece paradigmaticamente as motivações que permeiam o processo criativo de Beethoven no domínio das formas composicionais pequenas para piano, um meio duplamente livre e conducente à descompressão do trabalho despendido, das responsabilidades e das expectativas associadas com a Missa *Solemnis*, as Variações ‘*Diabelli*’ e exponencialmente exaustivo com a Sinfonia n.º 9, proporcionando a expressão na vertente da concisão aforística. A perspetiva estético-filosófica de Adorno sumariza essa essência e a significância das *Bagatelles* op. 126,

And as the geologist can discover the true composition of whole strata from tiny, scattered particles of matter, the splinters bear witness to the landscape from which they come: the crystals are the same. Beethoven himself called them bagatelles. Not only are they splinters and documents of the mightiest productive process in music, but their strange brevity reveals at the same time the curious contraction, and the tendency towards the inorganic, which give access to the

---

533. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*, 51-2.

534. Solomon, *Beethoven*, 423.

innermost secret not only of late Beethoven but perhaps of every great late style.<sup>535</sup>

Relativamente à experiência direta na *performance* de cada uma das peças, conquanto a quantidade de informação individualmente contida seja substancial reconhecemos constituir para nós um elemento facilitador da memorização menos turbulenta. Contudo, a presença mais acentuada de material homogêneo nas peças n.ºs 4, 5 e 6 provoca alguma agitação na condução da lembrança.

Se, por um lado, as compactadas inusitações em caráter, dinâmica, expressividade, tempo e registos resultam da explosão criativa mais insólita favorecida pela forma livre e pequena, por outro, essa provocação constitui o maior desafio colocado à nossa *performance*, o de a operacionalizar 'livremente' numa área que sucessivamente transporta diversos constrangimentos.

---

535. Theodor W. Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, trad. Edmund Jephcott (Cambridge: Polity Press, 1998), 130.

## Capítulo 4 - Dois paradigmas de estruturas livres nos antípodas das formas de grande arquitetura e das formas miniaturizadas

### Prólogo

Como referimos na introdução, a escolha das obras objeto deste estudo foi desprovida de pré-conceitos estabelecidos, antes intuitiva e relacionada com o interesse e o gosto pessoais, mas que contivesse formas de grande arquitetura e formas curtas no contexto do resultado composicional pianístico e das possibilidades criativas proporcionadas por esses paradigmas.

Neste âmbito, as peças *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I* de Liszt (1811-1886) e o conjunto *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19 de Schönberg (1874-1951) constituem dois casos com estruturas formais livres e arcos de dimensões antagónicas, duas obras distintas, oriundas de dois compositores de diferentes épocas históricas.

Porém, *a posteriori* tomámos consciência de que estes paradigmas contêm um aspeto comum. Embora formal e estilisticamente nos antípodas, é no sentido da elevada liberdade composicional que o conceito da peça para piano atingiu no romantismo, aqui particularizado através de *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I* de Liszt, que é utilizado na conceptualização de Schönberg. E, curiosamente, sob o ponto de vista biográfico envolvem situações de fases similares de inquietação existencial nos autores. Razões pelas quais optámos não só pela sua inserção no mesmo capítulo, mas também por uma dissertação estilisticamente mais livre e poeticamente pessoal à nossa aproximação e perspetiva.

### 4.1. *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie (I)*, Liszt

#### 4.1.1. Contextualização no âmbito de *Années de pèlerinage, troisième année*

A peça *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I* faz parte do terceiro e último volume de *Années de Pèlerinage* composto entre 1867-1877, e publicado pela primeira vez em 1883 pela firma *B. Schotts Söhne*. Ao contrário dos outros dois volumes para piano, que refletem as primeiras viagens à Suíça e a Itália, o volume três, aproximadamente com trinta anos de distância daqueles dois, espelha a interior peregrinação religiosa com três peças e as elegíacas lamentações com quatro peças.

O manuscrito autografado é inexistente e, como refere o editor Ernst Hertrich, a edição original constitui a principal fonte de consulta.<sup>536</sup>

O título refere-se ao palácio *Villa d'Este* do séc. XVI conhecido pelo desenho do jardim com ancestrais ciprestes, cascatas, jogos de água e fontes situado em Tivoli, perto de Roma, classificado pela UNESCO, desde 2001, como Património Mundial da Humanidade.

Na sequência do convite do Cardeal Hohenlohe, residente em *Villa d'Este*, Liszt inicia, em 17 de novembro de 1867, a estadia de um mês nesse paraíso artístico numa conjuntura de necessidade de recolhimento para a sua criatividade,<sup>537</sup> um local emblemático para o trabalho dos últimos anos e que frequentou assiduamente tendo aí permanecido por períodos mais e menos longos.

É numa das recorrências de estados de alma de profunda melancolia que, no final de agosto de 1877, Liszt regressa a *Villa d'Este* (Figura 191).<sup>538</sup> A atmosfera da beleza circundante operou como uma experiência tranquilizadora na contemplação tendo sido neste contexto que compôs, nesse ano, as duas peças para piano *Aux Cyprès de la Villa d'Este* (respetivamente, *Andante*, em  $\frac{3}{4}$  e *Andante non troppo lento*, em  $\frac{4}{4}$ ).<sup>539</sup>

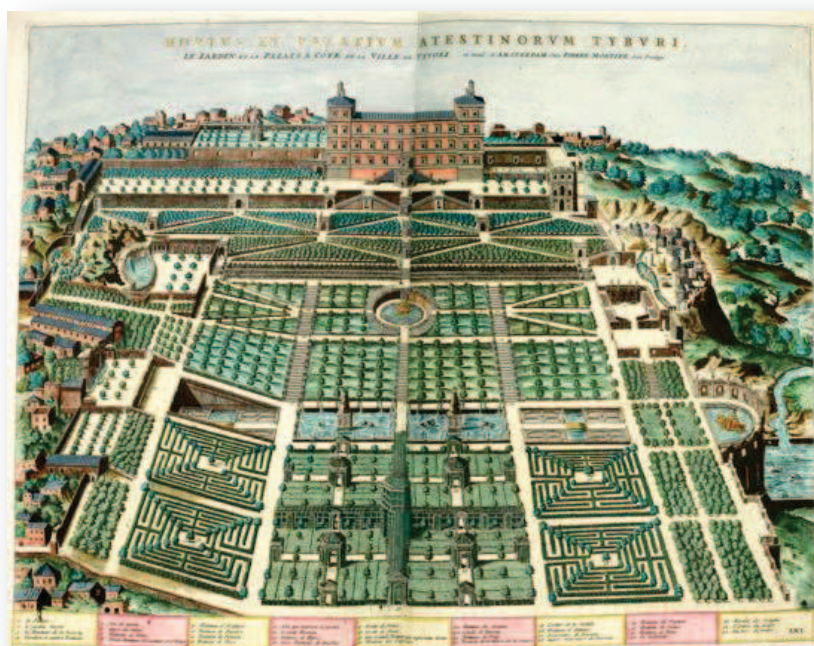


Figura 191 - Mapa de *Villa d'Este*, da autoria do pintor Étienne Dupérac (1575).

---

536. Ernst Hertrich, ed., prefácio a *Années de Pèlerinage, Troisième Année*, de F. Liszt (Urtext Edition, München: G. Henle Verlag, 1980), II.

537. Alan Walker, *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886* (Ithaca: Cornell University Press, 1997), 164-5.

538. *Ibid.*, 369.

539. *Ibid.*, 370.

Nesse período, Liszt expôs as inquietações que envolveram esta criação, referindo-se inicialmente à primeira peça (o objeto do nosso estudo) da seguinte maneira,

I have just written a hundred or so measures for the piano. It is a fairly gloomy and disconsolate elegy; illumined towards the end by a beam of patient resignation. If I publish it, the title will be *Aux cyprès de la Villa d'Este*.<sup>540</sup>

Pouco tempo depois verbaliza a intenção de substituir a palavra 'elegia' por outra ainda mais pesarosa, mencionando já a segunda peça,

For the last two weeks I've been absorbed in *cypresses*. I have composed two *groups* of cypresses, each of more than two hundred bars, plus a *postludium*, to the cypresses of the Villa d'Este. These sad pieces won't have much success and can do without it. I shall call them *Threnodies*, as the word *élegie* strikes me as too tender, and almost wordly.<sup>541</sup>

E em 9 de novembro do mesmo ano expressa o estado de desassossego e de desconsolo perante o resultado destas obras,

A few more leaves have been added to the cypresses – no less boring and redundant than the previous ones! To tell the truth I sense in myself a terrible lack of talent compared with what I would like to express; the notes I write are pitiful. A strange sense of infinite makes me impersonal and uncommunicative.<sup>542</sup>

#### 4.1.2. Perspetiva analítico-conceptual na esfera performativa

As particularidades da primeira *Threnodie* estão assim prévia e explicitamente definidas pelo próprio Liszt, uma dolorosa lamentação.

A música e a vida de Liszt estão intrinsecamente ligadas, representando um autêntico ícone da música do romantismo. E esta peça de caráter para piano constitui um exemplo dessa existência, a personalidade do compositor explica a própria obra.

Parece-nos, pois, previsível que tenha optado por uma forma livre para a materialização das suas ideias. E, no âmbito dessa estrutura formal livre, a arquitetura escolhida aproxima-se, em nossa opinião, à da sonata com um arco de amplitude considerável. Ponderamos, assim, haver uma coerência entre a decisão por uma forma de grande arquitetura, com aquelas características, e a ideia, finalidades musicais associadas, no contexto do romantismo tardio.

---

540. Liszt citado em Walker, *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886*, 370.

541. Liszt citado em Walker (ibid.).

542. Liszt citado em Walker (ibid.).

A leitura que efetuamos é quase concordante à análise de Baker, contém uma introdução (c.1-32), uma exposição do primeiro e do segundo temas (respectivamente, c.33-48 e c.49-62), um desenvolvimento (c.63-130), uma recapitulação apenas do segundo tema (c.131-190),<sup>543</sup> e, em nossa opinião, uma coda (c.191-214).<sup>544</sup>

Embora o desenho estrutural desta peça se aproxime ao da sonata, consideramos que o tratamento desenvolvido, não convencional, não tradicional, confere-lhe, sob este ponto de vista, perfis de iconoclastia. A ausência da recapitulação do primeiro tema reverte para uma alegoria à conceptualização da forma sonata chopiniana muito usual no romantismo.

O baixo *ostinato* presente em toda a introdução funciona como estabelecedor das frequentes transformações de maior para menor. E a recorrência destas mutações pode ser entendida como veiculadora da perturbante inquietação que dificilmente alcança um estado tranquilizador, pacificador.

Para traduzir a lamentação, Liszt escolheu uma tonalidade inicial condizente, Sol menor, em *Andante* e  $\frac{3}{4}$ . A introdução inicia-se com um baixo isolado numa quarta diminuta, Sib-Fá#, que narra o percurso da angústia latente desde o longínquo, aproximando-a como uma verdade consolidada (Figura 192).



Figura 192 - Liszt. Início da introdução de *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.*

A exploração do registo mais grave do piano é amplamente utilizada ao longo da peça, numa adequação que focaliza o caráter pesado, austero e sério (Figura 193).



Figura 193 - Liszt. Exemplos da exploração do registo mais grave, em *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.*

543. James M. Baker, "Liszt's late piano works: larger forms," in *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. Kenneth Hamilton (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 138.

544. A nossa análise estrutural baseia-se no texto musical da partitura publicada pela *G. Henle Verlag* e editada por Ernst Hertrich.

A maneira como os temas melódicos são acompanhados e desenvolvidos parece evidenciar as características improvisacionais de Liszt como pianista, e remete simultaneamente para um tratamento orquestral com colorações e potências sonoras diversas.

Na exposição do primeiro tema, um importante detalhe rítmico da linha da mão esquerda (contratempo e síncopa) que acompanha o motivo melódico temático de quatro notas, acentua a suspiração soluçante da dor (Figura 194).



Figura 194 - Liszt. Ritmo da linha inferior que acompanha a exposição do 1.º tema, em *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.*

A exaltação elevada ao expoente máximo do romantismo reflete-se nas arrebatadoras inflexões de dinâmica que acompanham o discurso. A transição da exposição do primeiro tema para a exposição do segundo tema reflete a sublimação apaixonada que é posteriormente reiterada aquando da sua recapitulação (Figura 195).



Figura 195 - Liszt. Antecâmara do *Appassionato* para a exposição do segundo tema, em *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.*

Na antecedência do desenvolvimento, o caráter *appassionato* contém-se para dar lugar a uma atmosfera profundamente íntima (Figura 196).



Figura 196 - Liszt. Contenção do *appassionato* que antecede o desenvolvimento em *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.*

Um *ténue tranquillo* em *p* e *sotto voce* inicia, assim, o desenvolvimento num discurso mantido em simultâneo entre a linha superior e inferior, mas com a angústia sempre latente (Figura 197).



Figura 197 - Liszt. Discurso entre as linhas opostas no desenvolvimento de *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.*

O jogo de texturas e a correspondência no tipo de escrita constituem um recurso muito elaborado na operacionalização dos contrastes, numa construção em blocos de acordes, de melodia com acompanhamento, de acordes arpejados, de linhas arpejadas ascendentes e descendentes e de trémulos.

O texto musical desta obra contém sinalizadas substanciaosas indicações que abrangem a articulação, a dinâmica e o carácter, extremamente úteis para a compreensão e a interpretação da ideia do compositor, como se pode observar nos exemplos ilustrados na Figura 198.

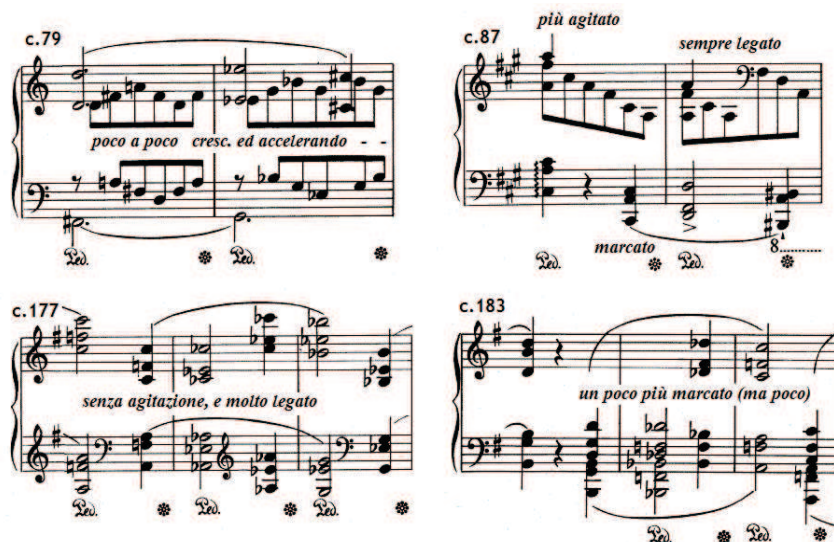


Figura 198 - Liszt. Exemplos de sinalizações indicadas em *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I.*

O momento mais arrebatador da libertação emotiva da inquietação que permeia esta peça, situa-se no desenvolvimento. Previamente preparado, gradualmente construído, consideramos representar a circunstância que exhibe a maior dificuldade

técnica performativa da obra. A indicação de *ossia* e o respetivo texto de versão a abranger dez compassos, corresponde a uma alternativa simultaneamente mais interessante e de execução mais difícil (Figura 199).

Figura 199 - Liszt. Texto alternativo a partir do c.117, em *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I*.

As manipulações das sonoridades pianísticas são exploradas até ao limite, utilizando as potencialidades do instrumento como geradoras de uma ampla paleta orquestral, com o uso constante, e por vezes extenso, do pedal. O recurso aos potentes trémulos, permanentemente no registo mais grave do piano, avoluma a violenta agitação do estado discursivo tempestuoso.

A recuperação do segundo tema é construída em Mi menor. E na parte que consideramos ser uma transição entre esse tema e a coda inicia-se uma textura arquitetada em blocos de acordes que permanece até ao fim da peça abrangendo aproximadamente sessenta e três compassos. É nesta secção que, pela primeira vez, Liszt utiliza conjuntos de vácuos suspensivos provocados pelas pausas, interrupções que interpolam inflexões discursivas quase de luta dialogante interior entre a resignada lamentação e um alento pacificador (Figura 200).

Figura 200 - Liszt. Vácuos que interpolam as inflexões na transição para a coda, em *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I*.

A transfiguração para o final ocorre em Sol maior e, como supracitado, o próprio Liszt explica a sua compreensão, “*illuminated towards the end by a beam of patient resignation.*”<sup>545</sup>

A mutação não é só no modo, mas também na métrica do preponderante  $\frac{3}{4}$  para C, com a utilização de blocos de acordes intermediados por acordes arpejados durante aquela permanência, num jogo de texturas de diferentes timbres em diferentes registos, iniciado tenuemente e lentamente construído até alcançar a máxima resolução de amplitude (Figura 201). Sob o ponto de vista da simbologia iconográfica, a harpa é um instrumento associado à imagem angelical, uma alusão que consideramos absoluta e persuasivamente aplicável para este momento de arpejos.



Figura 201 - Liszt. Construção final com blocos de acordes e arpejos, em *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I*.

A finalização conclui com a linha descendente dos blocos de acordes, que percorrem progressivamente o registo agudo, em aumentação de valor, até ao término num registo oposto, grave, com a tríade completa de Sol maior (Figura 202).



Figura 202 - Liszt. Últimos compassos de *Aux Cyprès de la Villa d'Este - Threnodie I*.

545. Liszt citado em Walker, *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886*, 370.

O pormenor do vácuo suspensivo provocado pelas pausas no c.210, delimita concludentemente um caminho que aparenta ser inconclusivo.

Este final não deve ser, portanto, entendido como um término otimista da lamentação no verdadeiro sentido anímico da palavra. Concordamos, assim, com a análise de Baker que considera ser, numa similitude ao estilo tardio de Beethoven, uma ‘aceitação transcendental do destino.’<sup>546</sup> As palavras de Liszt são reveladoras desse estado, ‘um feixe de paciente resignação’, na nossa leitura, no sentido religioso cristão, o acolhimento espiritual da aquiescência do sofrimento.

Sob o ponto de vista composicional, a forma extensa desta obra parece constituir um desafio na concretização materializada do intangível, e onde tudo parece ser possível e fazer sentido numa ordem sequencial oposta à desordem inquietante do âmago. Uma introdução que insere a atmosfera plangentemente existencialista, uma exposição de dois emocionantes temas subsequentes, um desenvolvimento inicialmente murmurativo e que exclama numa explosão gritante as profundidades da inquietação, uma recapitulação temática da latente lamentação, e um epílogo de aceitação aos desígnios da existência.

Consideramos ser também este o desafio e a responsabilidade performativas na incursão a esta viagem noturna no sentido figurado das deambulações por entre as sombras dos ancestrais ciprestes. Um trajeto não rígido mas livre no sentido da ampla variedade que o auge do pianismo romântico possibilita ao imaginário emotivo, num instrumento consolidadamente potenciador de vastíssimas capacidades tímbricas e expressivas.

## **4.2. *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19, Schönberg**

### **4.2.1. Circunstâncias**

Das peças que perfazem a série *Sechs Kleine Klaviersctücke* op. 19, as cinco primeiras foram compostas num só dia, em 19 de fevereiro de 1911, e a última em 17 de julho do mesmo ano, tinha o autor 36 anos de idade.

Biograficamente, parece existir uma ligação de causa-efeito entre a morte e o funeral de Mahler, respetivamente, em 18 e 21 de maio, e a escrita da última peça da série, como sendo uma espécie de homenagem elegíaca ao amigo e mentor.<sup>547</sup> O

---

546. Baker, “Liszt’s late piano works: larger forms,” 138.

547. Therese Muxeneder, “Sechs kleine Klavierstücke [Six little piano pieces] op. 19, Introduction,” Arnold Schönberg Center, acessado 21 abril, 2013, [http://www.schoenberg.at/index.php?option=com\\_content&article&id=188&363&en](http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&article&id=188&363&en).

próprio Schönberg representou esse momento circunstancial em tela (Figura 203). E o primeiro parágrafo que inicia o seu ensaio *In Memoriam*, de 1912, expressa o elevado grau de consideração pela pessoa de Mahler, “*Gustav Mahler was a saint.*”<sup>548</sup>



Figura 203 - Schönberg. *Begräbnis von Gustav Mahler*. Óleo sobre tela, 43x34 cm (depois de maio de 1911).  
Cortesia do Arnold Schönberg Center.

O pianista Egon Petri foi o responsável pela primeira *performance* privada desta obra para Schönberg, em Berlim, 22 de janeiro de 1912, e a estreia pública, efetuada por Louis Closson, realizou-se na mesma cidade em 4 de fevereiro de 1912, no *Harmonium-Saal*.<sup>549</sup>

A firma vienense *Universal Edition* edita a primeira publicação impressa da obra, em outubro de 1913.<sup>550</sup>

---

548. Arnold Schoenberg, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein (Berkeley: University of California Press, 2010), 447.

549. Muxeneder, “Sechs kleine Klavierstücke [Six little piano pieces] op. 19, Introduction,” Arnold Schönberg Center, <http://www.schoenberg.at/>.

550. Ibid.

Os manuscritos do primeiro esboço e da versão final autografada da série op. 19, de escrita nítida, encontram-se depositados em Viena no *Arnold Schönberg Center* (Figura 204).



Figura 204 - Schönberg. Manuscrito autografado do esboço da Peça I *Leicht, zart* op.19. Cortesia do *Arnold Schönberg Center*.

Quatro obras de referência antecedem a série do op. 19, respetivamente, *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1909), o monodrama *Erwartung* op. 17 (1909), *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909) e o drama com música *Die glückliche Hand* op. 18 (1910-13). E precede duas outras obras de menção, *Herzgewächse* op. 20 (5-9 de dezembro de 1911) e *Pierrot lunaire* op. 21 (1912).

O piano não foi o instrumento ‘eleito’ como alvo principal da produção artística de Schönberg. Como refere Andrés Wilhelm, a música para piano em geral não constituiu uma das categorias mais importantes deste compositor, contudo, foi precisamente nos momentos decisivos da sua mudança estilística que compôs uma ou mais peças para piano.<sup>551</sup>

551. Andrés Wilhelm, prefácio a *Klavierwerke*, de Arnold Schönberg (Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m.b.H. & Co., K.G., 1980), V.

É neste contexto de circunstâncias de resolução problemática sobre a direção e a renovação da sua linguagem musical estilística que Schönberg recorreu às peças para piano, um meio flexível e formalmente polivalente na procura de novos meios de expressão.<sup>552</sup>

Neste âmbito circunstancial, *Drei Stücke für Kammerensemble* de 1910, sem número de *opus*, a primeira e a segunda peça completas e a terceira em fragmento, com a duração aproximada de dois minutos, é a obra comparável e emblematicamente mais próxima das seis pequenas peças para piano op. 19, na característica aforística da sua brevidade extrema, no caráter lírico e plástico dos contornos que envolvem as duas obras, e na problemática fase pessoal artística que as permeia (Figura 205).



Figura 205 - Schönberg. Manuscrito autografado da Peça II, *Mäßige* de *Drei Stücke für Kammerensemble*.  
Cortesia do Arnold Schönberg Center.

As três peças para ensemble de câmara, assinalam, como refere Simms, 'o início de uma grande crise composicional em Schönberg, uma fase em que sentiu ter perdido o seu caminho, confrontado com uma enorme dúvida pessoal e desassossego artístico, de tal maneira que foram poucas as peças iniciadas e ainda menos as terminadas.'<sup>553</sup>

552. Wilhelm, prefácio a *Klavierwerke*, de Arnold Schönberg, V.

553. Bryan R. Simms, *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923* (New York: Oxford University Press, 2000), 84.

O facto de Schönberg não ter retomado o trabalho de *Drei Stücke für Kammerensemble*, uma obra ‘incompleta’, pode ser a razão pela qual compôs as peças para piano op. 19, estilisticamente semelhantes mas numa versão acabada.

Como expõe Rosen, ‘paralelamente à violência da expressão e à variedade das texturas e das sonoridades sem precedentes,’ Schönberg faz emergir ‘o desenvolvimento das formas em miniatura e conseqüentemente as miniaturas mais curtas da história da música.’<sup>554</sup> Neste contexto, e no âmbito da escrita para piano, Schönberg é o seu precursor, sendo que as *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19, livremente atonais, constituem não só o paradigma da elevada e radical concisão aforística para piano neste compositor em particular, mas também na história da música das peças para piano em geral. Um estilo aforístico imediatamente desenvolvido por Webern também no teor das peças para este instrumento (*Kinderstück*, de 1914).

Uma série num idioma que, como refere Taruskin, ‘finalmente purgou todas as referências tonais,’ uma linguagem pessoal que parece ter abolido todo o léxico convencional da música, embora com indícios de sintaxe habitual.<sup>555</sup> Pela primeira vez desde o seu período atonal, com as seis pequenas peças para piano op. 19, Schönberg ‘não experimenta ou estende o seu idioma, antes, consolida-o.’<sup>556</sup>

Schönberg também não particularizou a sua ação no domínio pessoal do pianismo, e sob este ponto de vista está nos antíctones de todos os autores das obras do objeto do nosso estudo, perspectiva que agudiza o nosso interesse sobre a análise da sua escrita e a conceção para este instrumento como materializador das ideias musicais, particularmente na obra em causa.

A peculiaridade do op. 19 está não só ligada à consolidação de uma linguagem atonal experimental anteriormente testada por Schönberg, mas igual e intrinsecamente adjunta a uma recente prática na utilização do piano como um instrumento potenciador de novas técnicas e sonoridades. Apesar da distância cronológica que separa esta série em mais de um século da era atual, consideramos constituir um desafio performativo exemplificador da atemporalidade desse idioma. Não causa surpresa que Schönberg, para além de ter podido presenciar a execução da sua obra, tivesse o contentamento na oportunidade de testemunhar *in situ* tal como a edificou, e registado esse momento no seu diário a propósito da *performance* privada de Egon Petri,

I said to Webern: for my music you must have time. It does not suit people who have other things to do. But it is in any case a great pleasure to hear one's

---

554. Charles Rosen, *Schönberg*, trad. Pierre-Étienne Will (Paris: Éditions de Minuit, 1979), 57.

555. Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century* (New York: Oxford University Press, 2010), 321.

556. Simms, *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*, 84.

pieces played by somebody who has fully mastered them from a technical viewpoint.<sup>557</sup>

#### 4.2.2. Aproximação conceptual no enquadramento da *performance*

Com uma duração aproximada de cinco minutos, a série das seis peças é sequencial mas entre cada uma deve existir uma extensa pausa para evitar a fusão e a mistura, indicação bem precisa pelo compositor no final da Peça I, “*Nach jedem Stück ausgiebige Pause; die stücke dürfen nicht ineinander übergehen!*”<sup>558</sup>

A quantidade, a precisão e o detalhe das marcações de carácter, de tempo, de dinâmica, de articulação e de palavras (em vernáculo) é uma presença constante neste conjunto aforístico de miniaturas, reveladora do cuidado e atenção prestados à transmissão da intenção musical da maneira mais explicitadora possível. Miniaturas que evidenciam grandes contrastes entre e dentro de cada uma, embora contenham correspondências de significado relacionado com o contexto. Os elementos motivicos constituem nódulos, na própria linguagem processual de Schönberg, “*working with tones of the motif.*”<sup>559</sup>

O material orgânico é intuitiva e plasticamente moldado num conjunto de manifestação criativa e de consolidação experimental ao nível composicional e pianístico, em que cada compasso transporta-nos para uma história no sentido da narração do imaginário.

##### 4.2.2.1. Peça I - *Leicht, zart*

De toda a série, a Peça I é a mais longa, mas apenas com dezassete compassos, a que contém uma escrita mais complexa, densa, mais contrastes e uma maior quantidade de material. A Peça I é também a única que contém alterações na métrica, numa variedade tão condensada ( $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ) que chega a abranger um único compasso (c.6) no total dos dezassete.

O âmbito da tessitura do piano é convenientemente utilizado no carácter leve, suave, fluido e lírico desta peça com contornos de filigrana delicadeza.

---

557. Schönberg citado em Muxeneder “Sechs kleine Klavierstücke [Six little piano pieces] op. 19, Introduction,” Arnold Schönberg Center, <http://www.schoenberg.at/>.

558. Arnold Schönberg, “Sechs Kleine Klavierstücke op. 19,” in *Klavierwerke*, ed. Eduard Steuermann e Reinhold Brinkmann (Wien: Wiener Urtext Edition, 1980), 11. A nossa análise estrutural baseia-se nesta publicação.

559. Schoenberg, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, 248.

As secções são claramente distintas e estão definidas por blocos de núcleos autónomos. Uma partícula motívica de rápidas e cristais notas, sempre com geometrias diferentes, infiltra-se em quase todo o discurso efetivando desde o início o contraste entre a linha melódica dos núcleos, globalmente longa e expressiva, e a volátil fugacidade quase numa intromissão satírica de um gesto rítmico (Figura 206). De salientar o carácter “algo hesitante” da linha superior do c.2.

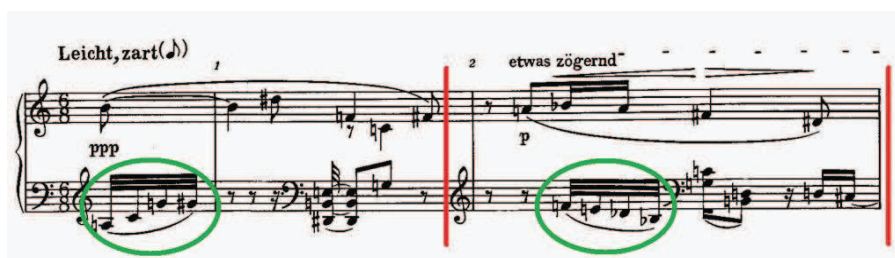


Figura 206 - Schönberg. 1.º e 2.º núcleos com a partícula motívica na Peça I op.19.

Schönberg recorre às ancestrais técnicas do contraponto com especial evidência nos c.4-6, numa excessiva compactação de cada linha e dos seus contornos e com indicações precisas das inflexões de correspondente dinâmica, fazendo destacar o carácter expressivo da linha imediatamente acima do baixo (Figura 207).

Figura 207 - Schönberg. Compactação contrapontística nos c.4-6 da Peça I op.19.

O bloco do c.7 é o único que incorpora o elemento da fugaz transitoriedade em simultâneo na linha inferior e superior, respetivamente, com rápidos disparos de leves notas espinhadas muito curtas, em *staccato*, e dois arpejos em flecha, materializando grandes contrastes entre os blocos precedente e posterior (Figura 208).



Figura 208 - Schönberg. Bloco com elementos fugazes simultâneos no c.7 na Peça I op.19.

A densidade provocada pelos trémulos quase patéticos do bloco seguinte localiza a zona de maior amplificação sonora da peça (Figura 209).

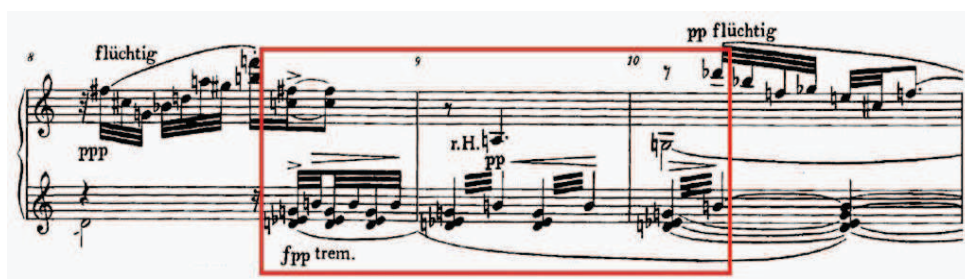


Figura 209 - Schönberg. Bloco com trémulos na Peça I op.19.

Nos últimos sete compassos a escrita e a expressão musical filigranada são progressivamente deslaxadas num alargamento de durações mais longas com sucessivos *ritardandos* cada vez mais ampliados e que se estende até ao termo (Figura 210).



Figura 210 - Schönberg. Descompressão nos últimos compassos da Peça I op.19.

O elevado grau de compactação e de contrastes pode ser observado entre os blocos que contêm os trémulos com a infiltração da fugaz partícula motívica de ‘cristais’, e os blocos subsequentes finais, onde está presente a linha melódica, “com som”, mais longa da peça iniciada no c.13, assistida com o primeiro e único *mf*, que abrange os cinco últimos compassos e termina num meio-tom cromático descendente, Sib, do inicial Si. No final, o jogo efetuado entre as infiltrações das linhas melódicas sobrepostas ao alongamento do Sib confluem no seu término como uma espécie de resposta em jeito de eco, Fá#-Fá# e Sib-Sib.

#### 4.2.2.2. Peça II - Langsam

A Peça II, em C, desfruta as terceiras como *leitmotiv*. A obstinação deste elemento orgânico, preciso na sua assimetria rítmica, reverte para um engenho metronómico, quase sempre materializado em notas “extremamente curtas”, maioritariamente no registo médio do piano, em *pp* e com a terceira maior Sol-Si como núcleo principal (Figura 211).



Figura 211 - Schönberg. *Leitmotiv* da Peça II op.19.

A peça envolve dois momentos com intromissões de linhas melódicas expansivas e insinuantes. A primeira, mais longa, com o *leitmotiv* que parece surgir ‘do nada’ na inicial colcheia, num registo mais distante, começa a trajetória de aproximação deslizante e expressiva rente às terceiras em *ostinato*, até ao registo circundante imediatamente inferior (Figura 212).



Figura 212 - Schönberg. Primeira linha expansiva na Peça II op.19.



No espaço que medeia o final da primeira linha e o início da segunda linha, há uma fratura dupla no elemento obstinado Sol-Si para Dó-Mi $\flat$  que recolhe elasticamente para o preponderante Sol-Si. E a segunda ocorrência similar contém dois ariscos elementos que lhe sobrepõem, personificados, respetivamente, num curto e acentuado arpejo e na igualmente curta terceira Fá $\sharp$ -Lá $\sharp$ , em registos distantes (Figura 215).



Figura 215 - Schönberg. Fratura no *ostinato* Sol-Mi e elementos intermitentes nos c.4-5 da Peça II op.19.

Após o mais longo repouso vibrátil existente no interior da peça com o c.6, regressa o *ostinato* Sol-Si ritmicamente assimétrico, num jogo com curtas terceiras maiores descendentes, Fá-Lá, Mi $\flat$ -Sol, Ré $\flat$ -Fá e Dó-Mi, “bem no compasso”, e de reduzida intensidade sonora (Figura 216). O acorde final é uma aglutinação de material prévio. Ao Sol-Si é associado a primeira terceira da linha expansiva, embora o Si passe a Si $\flat$ , e as duas notas seguintes (Mi $\flat$  substitui Ré $\sharp$ ).

Figura 216 - Schönberg. Correlações no final da Peça II op.19.

A economia do material utilizado é o aspeto que consideramos manifesto na expressão desta lacónica miniatura.

#### 4.2.2.3. Peça III - *Sehr langsame*

A Peça III, em C, é a que utiliza o registo grave do piano de forma consecutiva e contém as linhas mais amplas, volumosas e expansivas, num contraste diametralmente antagónico com a peça anterior. De carácter lírico, contracena com o romantismo tardio na exasperação discursiva. A oposição entre o desempenho da mão esquerda e da mão direita está claramente indicada por Schönberg no texto colocado em adição aos primeiros compassos, “*In dem ersten 4 Takten soll die rechte Hand durchaus **f**, die linke durchaus **pp** spielen,*”<sup>560</sup> (Figura 217).

Figura 217 - Schönberg. Complexo das linhas melódicas, articulações e dinâmicas nos c.1-4 da Peça III op.19.

Ao nível performativo, consideramos que essa conjuntura que envolve os quatro primeiros compassos é a mais desafiadora da peça, pela conjugação da longínqua linha oitavada do baixo em **pp** e as inflexões no âmbito dessa dinâmica, com a diferenciação de papéis distintos nas próximas e possantes vozes dos tetracordes e das tríades da linha da mão direita em **f** e as respetivas inflexões de dinâmica no seu interior, acrescida, ainda, à articulação do conjunto.

O recurso à pujante e arrastada sonoridade dos blocos de acordes evidenciado nesta peça é único no interior do op. 19.

Depois do cenário exposto pelos quatro primeiros compassos, concluído com uma inflexão de perfil ‘romântico’, a suspensão criada pelas pausas que antecedem a

560. Schönberg, “Sechs Kleine Klavierstücke op. 19,” 13.

incursão seguinte provoca não só um prolongamento da memória contemplativa anterior, mas também uma rutura na densidade e na textura do primeiro cenário (Figura 218).



Figura 218 - Schönberg. Linha do c. 4 e rutura suspensiva seguinte na Peça III op. 19.

E a nova textura fina sequencia os cinco e últimos compassos. Primeiro com uma ampla linha expressiva em *p* com várias inflexões de dinâmica a acompanhar a sua orla, próxima ao canto na parte superior, e a assistência de um baixo gentil que recolhe, depondo as iniciais notas em oitava perfeita para dar lugar, respetivamente, às 7.<sup>as</sup> menores, à 6.<sup>a</sup> menor e à 5.<sup>a</sup> diminuta, conjunto todo articulado em *legato* (Figura 219).

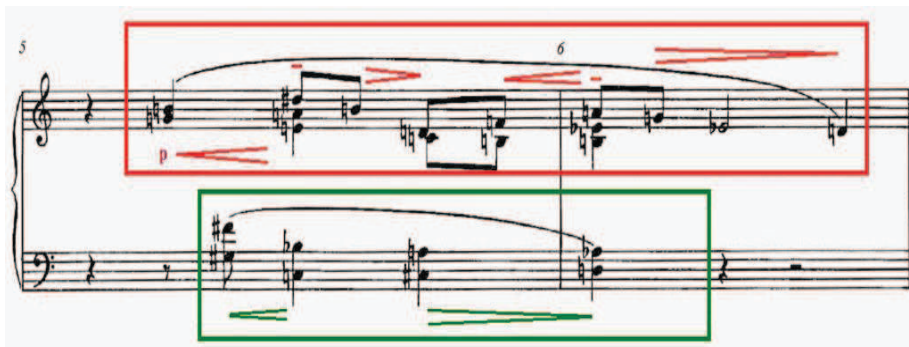


Figura 219 - Schönberg. Textura e interação das linhas e das inflexões de dinâmica nos c. 5-6 da Peça III op. 19.

Em contraste absoluto com o início da peça, a textura fina atinge o ponto máximo do seu estiolamento nos três últimos compassos com a manipulação de material abreviado, numa espessura sonora de dinâmica cada vez mais reduzida, e a interpolação de curtas articulações e lacónicas notas (Figura 220).

Consideramos que o principal elemento no equilíbrio das miniaturas do op. 19 consiste no forte carácter inusitado intra e entre peças que acompanha toda a série. E é nesta equilibrada sequência de sucessivas e insólitas surpresas que, também, a Peça IV se enquadra, com o antes, o durante e o após.

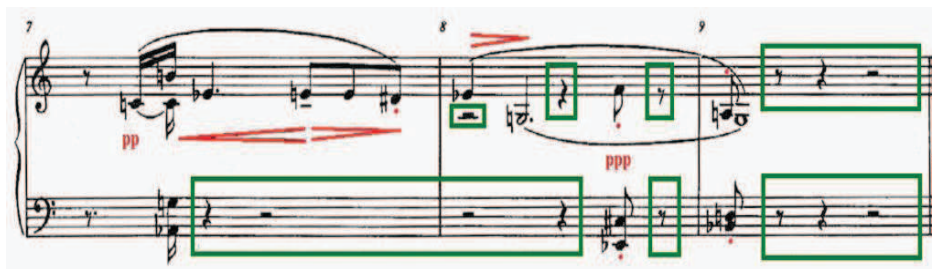


Figura 220 - Schönberg. Manipulação de material abreviado no estiolamento do final da Peça III op. 19.

#### 4.2.2.4. Peça IV - *Rasch, aber leicht*

Na nossa opinião, a Peça IV, em  $\frac{2}{4}$ , com notas rápidas e uma substancial variedade na articulação, tem proximidades com o *Scherzo*, “vivo, mas leve”. Desde logo com a monódica e jocosa linha inicial no registo agudo do piano, em *p*, e a surpreendente, intrusa, curtíssima, mas definida díade aumentada Fá-Si, em *f* (Figura 221).



Figura 221 - Schönberg. Linha inicial monódica e intrusão da 4.<sup>a</sup> aumentada na Peça IV op. 19.

Esta linha contém um período no sentido formal do termo, os dois primeiros compassos com o antecedente e os dois seguintes com o consequente (Figura 222).



Figura 222 - Schönberg. Antecedente e consequente do período inicial da Peça IV op. 19.

O carácter monódico que permeia o discurso da peça raramente é quebrado. Para além da referida intrusão da lacónica díade, o primeiro momento em que há uma situação de ‘acompanhamento’ à direção surge apenas no c.4, e em cânone rítmico com a linha superior, numa mistura de sonoridades provocada pela inserção do pedal (Figura 223).

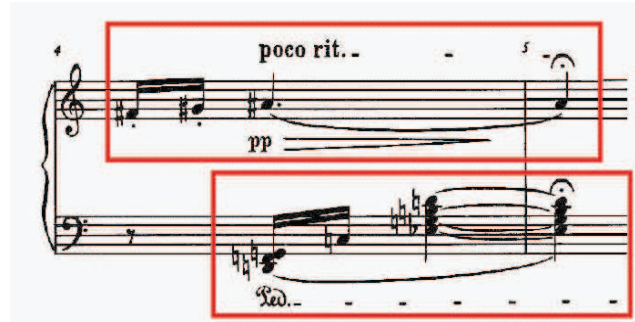


Figura 223 - Schönberg. Cónone rítmico no c.4 da Peça IV op.19.

O segundo momento acontece em monorritmia com a linha superior, no c.6 (Figura 224).

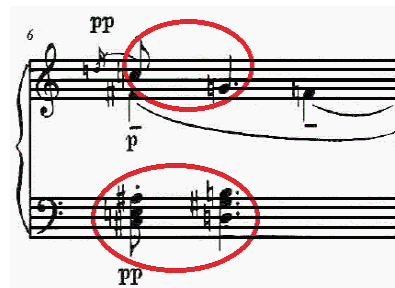


Figura 224 - Schönberg. Momento monorrítmico no c.6 da Peça IV op.19.

O terceiro, o quarto e o último momento, respetivamente, nos c.8, 11 e 12, nos quais é reutilizado o mesmo tipo de material lacónico intrusivo do c.2, numa diminuição contrativa do valor inicial de fusa para semicolcheias e colcheias (Figura 225). As duas primeiras vezes ritmicamente em simultâneo nas linhas opostas, novamente com um trítono no c.8, Sol-Dó#. E na última vez, também monorritmicamente, entre as linhas inferior e média. Destacamos o detalhe da geometria dos registos utilizados neste material desde o c.2 até ao c.12.



Figura 225 - Schönberg. Reutilização do material lacónico intrusivo nos c.8, 11 e 12 da Peça IV op.19.

Retomando a inicial linha do primeiro período, são os compassos que lhe seguem que realizam o contraste com uma linha expansiva introduzida por duas “leves” colcheias, completamente articulada em *legato* e com valores mais longos (Figura 226). De notar a conjugação dos subtis detalhes do c.6 na diferença de articulação e de dinâmica entre os extremos e a linha intermédia.

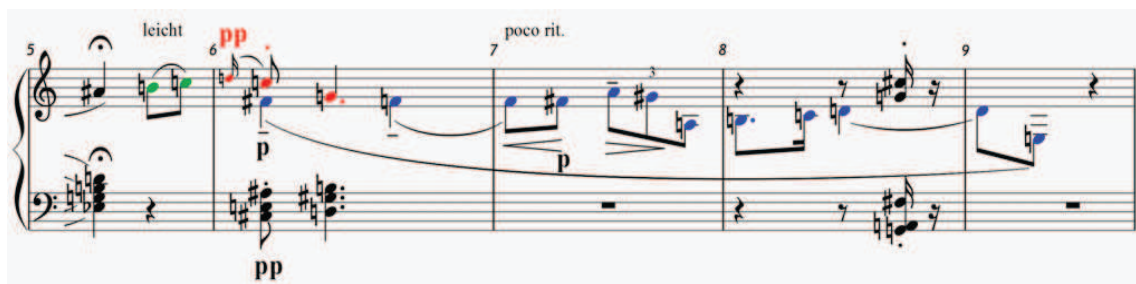


Figura 226 - Schönberg. Linha expansiva dos c.6-9 na Peça IV op.19.

Para o término da peça Schönberg insere novamente o fator insólito. Um súbito e inesperado *f martellato* em fusas, arrebatador na sua explosiva dinâmica e articulação, e desconcertante na exatidão matemática conclusiva opositora à plasticidade da linha antecedente.

O material inicial utilizado no c.1 é reutilizado numa oitava abaixo, e o trítone Fá-Si do c.2 é invertido para a quinta diminuta Si-Fá (Figura 227). Para a efetivação do prolongamento do Fá# (c.11) e do Sib (c.12) pode ser utilizado o pedal tonal.



Figura 227 - Schönberg. *Martellato* nos últimos compassos e ligações com o material inicial da Peça IV op.19.

Do conjunto da série do op. 19, a Peça IV é a única que utiliza não só a maior potência sonora, mas também a mais extensa amplitude desde o *pp* ao *fff*.

#### 4.2.2.5. Peça V - *Etwas rasch*

O caráter e a métrica da Peça V sugerem reminiscências da valsa vienense esteticamente enquadrada na linguagem expressionista. O balancear dançante da oscilação do  $\frac{3}{8}$  envolve a delicadeza das linhas expansivas da peça num movimento “algo vivo”.

A circunscrição é clara, sendo também a única peça da série que contém a sinalização de respiração.

Começa com a mesma nota Fá da abertura da Peça IV, seguindo-se a contração entre a primeira linha expansiva coreográfica e a linha do baixo, em *p*, “delicado, mas cheio” (Figura 228).

Figura 228 - Schönberg. Linha inicial expansiva e contração com o baixo na Peça V op.19.

A segunda linha é bastante mais longa mas expande-se apenas no âmbito intervalar de quarta, e nos momentos em que o som vive do prolongamento da sua duração é simultaneamente inserido um dançante motivo rítmico variado, conjunto preenchido de inflexões de dinâmica nos contornos do *p* (Figura 229). Para a concretização mecânica no piano da sustentação do Lá nos c.6-8, utilizamos o pedal tonal.

Figura 229 - Schönberg. Segunda linha expansiva e motivo rítmico nos c.4-8 da Peça V op.19.

O contraste seguinte é estabelecido através da compressão da linha, e as terceiras maiores no baixo, em *staccato*, diferenciam a distinção entre as ações superior, inferior e a anterior (Figura 230). As interrupções entre os dois fragmentos e o material seguinte do c.12, corporalizadas pelas pausas, demarcam o seu caráter suspensivo-transicional, e que pode ser visto como semelhante às suspensões coreográficas entre gestos-passos.

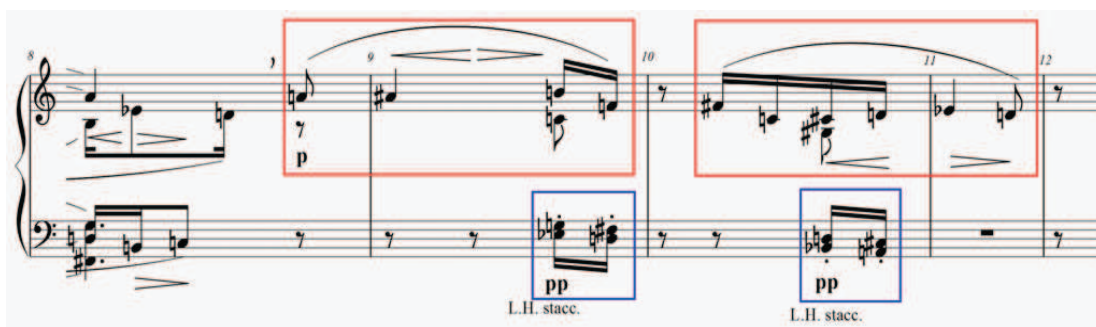


Figura 230 - Schönberg. Linhas comprimidas nos c.9-11 e contraste de articulação na Peça V op.19.

Posteriormente à expressiva delicadeza permeada com sonoridades de diminuto volume que envolve os onze primeiros compassos, Schönberg conclui com um gigantesco *f* e desmedidas acentuações num denso jogo rítmico que é surpreendentemente deslassado na velocidade, no âmbito do registo e na corpulência.

A efemeridade do elemento das terceiras dos anteriores c.9-10 transfigura-se para dar lugar à sua firme afirmação, primeiro com terceiras maiores no c.12, depois com terceiras menores no c.13, e, por último, com terceiras maiores na finalização (Figura 231).



Figura 231 - Schönberg. Últimos quatro compassos com a afirmação das terceiras na Peça V op.19.

Todos os detalhes da meticolosa escrita de Schönberg são cruciais na análise performativa. O pormenor da indicação de *staccato* no penúltimo acorde com a volátil intenção associada, opoente ao estabelecimento e repouso do último acorde, constitui um dos imensos exemplos ilustrativos da sua microscopia.

#### 4.2.2.6. Peça VI - *Sehr langsam*

A Peça VI, em  $\frac{4}{4}$ , é a mais intimista.

Na relação causa-efeito entre a morte, o funeral de Mahler e a escrita desta peça, a deambulação pela paisagem sonora é mais intuitiva e emotiva. O facto de iniciar no tempo fraco da métrica é relevante para o carácter vinculado.

A economia de material utilizado, onde é evitado o supérfluo, é valiosa.

Os seis primeiros compassos vivem principalmente da paulatina ondulação sonora de longos e finos acordes que flutuam entre a linha superior e a linha inferior, como distantes, profundos, sinos interiores.

A primeira pontuação é realizada por uma longínqua, contida, mas dilacerante linha, circunscrita ao ecoante meio-tom cromático Ré#-Mi ascendente e descendente num registo agudo e em *pppp* (Figura 232). Na sua antecipação, recorreremos ao pedal tonal para efetivar o prolongamento das sonoridades dos acordes sustentados.

The image shows a musical score for Schönberg's Piece VI, measures 1-4. The score is in 4/4 time and features a piano (pp) dynamic. The first measure (1) shows a piano (pp) dynamic. The second measure (2) shows a piano (pp) dynamic. The third measure (3) shows a piano (pp) dynamic. The fourth measure (4) shows a piano (pp) dynamic. The score is annotated with red and blue circles highlighting specific notes and dynamics.

Figura 232 - Schönberg. Deambulações sonoras nos c.1-4 da Peça VI op.19.

A segunda inflexão melódica, de carácter mais profundo no sentido mecânico do pianismo, surge nos c.5-6, e reporta para uma certa resignação conclusiva em suave pincelada e carícia sonora, numa incorporação apoiada por um pedal inteiro até à remota extinção (Figura 233). À semelhança da Peça IV, o primeiro momento e esta

circunstância aludem para a constituição de um período, aquele estabelece o antecedente e este o conseqüente.



Figura 233 - Schönberg. Segunda incursão melódica nos c.5-6 da Peça VI op.19.

Três circunstâncias diferentes circunscrevem os três seguintes e últimos compassos da Peça VI.

Uma única expressiva linha monódica que descende do Ré4 para o Dó#2 determina a primeira e nova circunstância no c.7 (Figura 234). Uma linha inundada de significado à qual Schönberg acrescenta “com expressão muito delicada”.

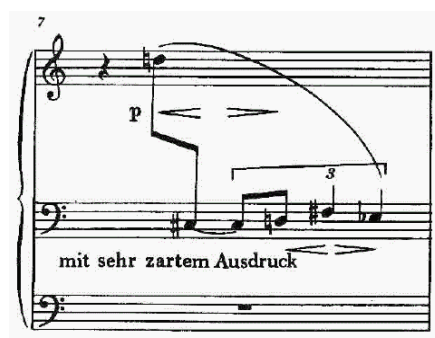


Figura 234 - Schönberg. Linha monódica expressiva no c.7 da Peça VI op.19.

Em nossa opinião, este ‘voo’ em *legato*, e as notas subsequentes, deve ser performativamente realizado apenas por uma mão no sentido da utilização gestual como um meio vincutivo da intenção sonora desejada.

A segunda circunstância, no c.8, utiliza a verticalidade de suavíssimos mas profundos acordes pela primeira vez em simultâneo, mediados pela sequencial e delicada inflexão descendente e ascendente de meio-tom cromático, Mi $\flat$ 3-Mi $\flat$ 3 e

Fá#2-Sol#2, conjunto de grande efemeridade “exatamente no tempo do compasso” (Figura 235).

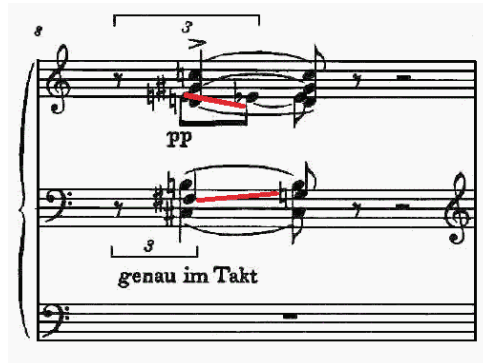


Figura 235 - Schönberg. Acordes em simultâneo e inflexões do meio-tom cromático no c.8 da Peça VI op.19.

A última circunstância, e que finaliza a obra, recupera o material dos acordes iniciais, suspensivos e em *ppp*. Quase como o último toque dos ‘sinos’. Numa atmosfera envolvente ampliada emotivamente por uma comovedora linha de ‘apenas’ duas notas *pppp* em *legato* no registo grave, Sib1 e Lá $\flat$ -1, que no seu desolado percurso contém igualmente uma suspensão (Figura 236). Conforme indica Schönberg, “como um sopro”.

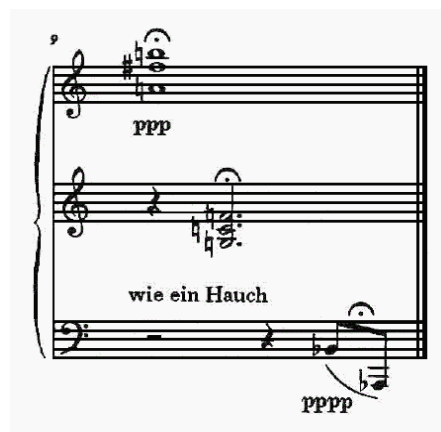


Figura 236 - Schönberg. Compasso final da Peça VI op.19.

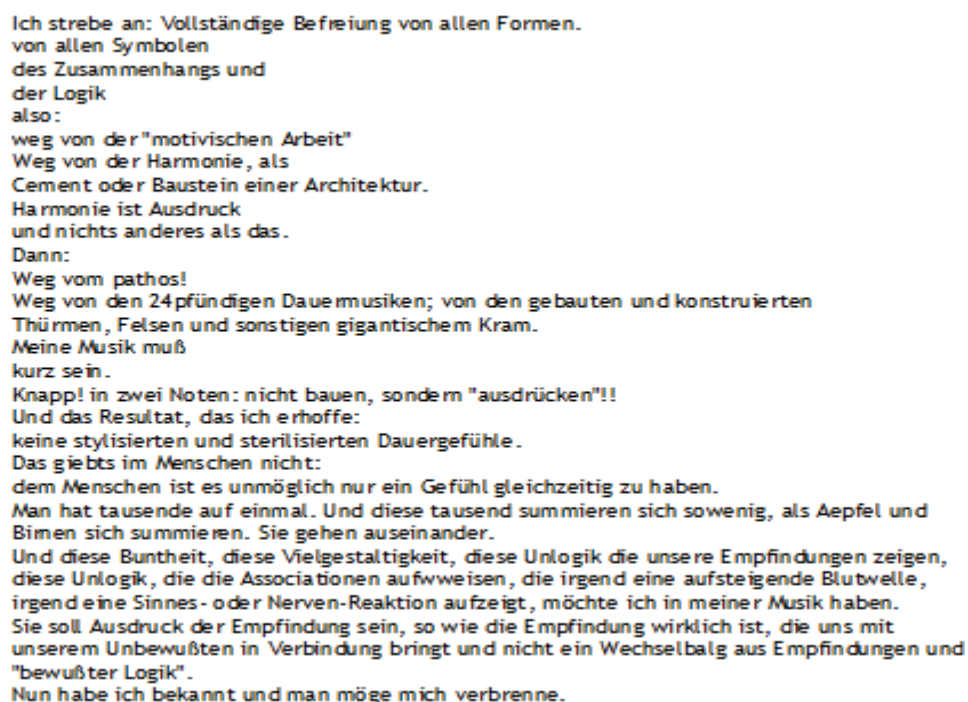
### 4.2.3. Epílogo aforístico

Uma visível dicotomia existe entre a quantidade de texto que escrevemos (e que omitimos) e a extraordinária brevidade da série do op. 19.

No fundamento justificativo deste antagonismo está o facto de individual e contiguamente conter, na emoção e na ideia, material variado, de um extremo poder expressivo, muito fragmentado e compactado em miniaturas. A mesma razão pela qual consideramos ser, na nossa experiência, facilitadora da memorização não turbulenta para a *performance*.

Moldagens possíveis num meio fértil, o das peças para piano com a liberdade e a amplitude elástica formal associadas. Um terreno, assim, eleito por Schönberg para a consolidação de novas expressões. Uma conceptualização estética que o próprio manifestou em 1909 em carta a Busoni,<sup>561</sup> aproximadamente dois anos antes de ter composto as *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19 (Figura 237).

Contornos e formas que nos aproximam e atraem à *performance* desta linguagem expressionista fortemente plástica de atmosferas e paisagens sonoras. Uma linguagem emotivamente psíquica e simultaneamente cerebral.



Ich strebe an: Vollständige Befreiung von allen Formen.  
von allen Symbolen  
des Zusammenhangs und  
der Logik  
also:  
weg von der "motivischen Arbeit"  
Weg von der Harmonie, als  
Cement oder Baustein einer Architektur.  
Harmonie ist Ausdruck  
und nichts anderes als das.  
Dann:  
Weg vom pathos!  
Weg von den 24pfündigen Dauermusiken; von den gebauten und konstruierten  
Thürmen, Felsen und sonstigen gigantischem Kram.  
Meine Musik muß  
kurz sein.  
Knapp! in zwei Noten: nicht bauen, sondern "ausdrücken"!!  
Und das Resultat, das ich erhoffe:  
keine stylisierten und sterilisierten Dauerempfindungen.  
Das giebt's im Menschen nicht:  
dem Menschen ist es unmöglich nur ein Gefühl gleichzeitig zu haben.  
Man hat tausende auf einmal. Und diese tausend summieren sich sowenig, als Aepfel und  
Birnen sich summieren. Sie gehen auseinander.  
Und diese Buntheit, diese Vielgestaltigkeit, diese Unlogik die unsere Empfindungen zeigen,  
diese Unlogik, die die Associationen aufweisen, die irgend eine aufsteigende Blutwelle,  
irgend eine Sinnes- oder Nerven-Reaktion aufzeigt, möchte ich in meiner Musik haben.  
Sie soll Ausdruck der Empfindung sein, so wie die Empfindung wirklich ist, die uns mit  
unserem Unbewußten in Verbindung bringt und nicht ein Wechselbalg aus Empfindungen und  
"bewußter Logik".  
Nun habe ich bekannt und man möge mich verbrenne.

Figura 237 - Schönberg. Manifesto em carta a Busoni de 13? de agosto de 1909.  
Cortesia do Arnold Schönberg Center.

561. Arnold Schönberg Center, "Correspondence," in *Archive*, acedido 30 abril, 2013,  
[http://www.schoenberg.at/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=108](http://www.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=108).

Eu esforço-me para: a isenção total de todas as formas.  
de todos os símbolos  
do contexto e  
da lógica  
isto é:  
longe do "trabalho motivico"  
Longe da harmonia, como  
cimento ou blocos de arquitetura.  
A harmonia é expressão  
e nada mais do que isso.  
Então:  
Longe do pathos!  
Longe da prolongada música de pesadas partituras; projetada  
e construída pelas  
torres, rochas gigantescas e outras tretas massivas.  
A minha música tem de ser  
breve.  
Num ápice! em duas notas: não construir, mas "expressar"!!  
E o resultado, assim o espero:  
sem sentimentos de duração estilizados e estéreis.  
As pessoas não são assim:  
é impossível que as pessoas tenham apenas  
um só sentimento num momento.  
As pessoas têm milhares de sentimentos de uma só vez. E a esses milhares  
não podem ser adicionados  
mais do que uma maçã e uma pera. Eles divergem.  
E esta variedade, esta diversidade que mostra a falta de lógica das nossas  
sensações,  
a ilógica apresentada nas suas associações, interações,  
estabelecida por uma qualquer apressada e crescente onda de sangue,  
ou por uma qualquer reação de nervo sensorial, isto é o que eu gostaria de  
ter na minha música.  
Deve ser uma expressão ou sensação, como as nossas sensações o são  
realmente,  
o que nos transfere em contacto com o nosso subconsciente, e não falsas  
sensações e  
"lógica consciente".  
Agora que confessei, podem-me queimar.<sup>562</sup>

---

562. Tradução nossa, com a colaboração de Frank Reich, do manifesto de Schönberg em carta a Busoni de 13? de agosto de 1909.

## Explicitações finais

A intensa curiosidade e interesse na produção de conhecimento constituíram a pedra de toque nos procedimentos a esta submersão.

Como expusemos na introdução, a escolha dos compositores e das obras foi concomitantemente intuitiva e refletida. Um grupo que, no conjunto e individualmente, nos transmitisse aprazimento na análise e estudo performativo desprovidos de qualquer preliminar interpretação e investigação por nós realizada, mas equilibrado na sua delimitação a uma fração representativa que simultaneamente contivesse formas de grande arquitetura (que não a pré-conceituadamente simbólica forma sonata) e formas pequenas, numa considerável amplitude cronológica abrangente de autores emblemáticos da história da música e do repertório pianístico.

As etapas do trabalho foram assim desenvolvidas nas vertentes da análise e do estudo interpretativo para a execução performativa, em paralelo com a dimensão da investigação para a dissertação. Uma construção colateral de completção no círculo de ação dos nossos objetivos.

Perante a grande diversidade estética e estilística que permeia os compositores e o conteúdo da nossa amostra, fomos construindo possíveis conclusões em cada capítulo desenvolvimentista do trabalho por considerarmos ser a maneira explicitamente mais assertiva de agir no contexto exposto, face ao caminho percorrido da tentativa de encontrar respostas para as questões enunciadas na introdução, condensadamente explicitadas neste término.

A tematização desta investigação centrou-se na principal problemática da razão pela qual, no âmbito das obras analisadas, o compositor optou pelas formas de maior ou de menor amplitude, o que esteve na gênese da decisão, ou, que motivações terão determinado nos autores a escolha do grau da arquitetura formal destas composições.

Mas, analogamente foram examinadas outras ramificadas questões decorrentes da principal problemática, inseridas e enquadradas na área de especialização performativa em piano que circunscreve o nosso plano de estudos. Respetivamente, o porquê da eleição deste instrumento (cravo, pianoforte e piano) por parte dos compositores na materialização das suas ideias; o tipo de contributo adjacente para a manifestação das potencialidades sonoras e técnicas, e para o seu desenvolvimento; e, na perspectiva da nossa análise e *performance*, as implicações diretas, relacionadas

com os constrangimentos, as liberdades, as amplitudes e as inusitações, que refletem os aspetos formais composicionais, estilísticos e estéticos.

Na nossa aproximação às obras enquanto propriedade material da criação, procuramos acercar-nos, tanto quanto possível, dos contornos históricos e da esfera biográfica do ateliê oficial dos autores, dos manuscritos autografados, dos esboços, e de outras fontes primárias, da autoria de copistas, consideradas relevantes, num gesto intuitivamente obrigatório da nossa parte, bem como do conhecimento de primeiras edições e de publicações *Urtext* acedidas, não só no sentido da agnição, mas para tornar possível o cruzamento da maior quantidade de informação e obter as deduções resultantes, conjuntamente fundamentada na teoria e amplamente ilustrada com exemplos contíguos ao texto escrito.

Como princípio pessoal, defendemos uma atitude da observação da obra como uma na sua identidade, e, nesse sentido, verificámos que os seus contornos demonstram a dubiedade contida nas fronteiras estabelecidas pelas conceptualizações generalistas e categorizações estandardizadas, e a complexidade da sua teórica exploração.

Preambulámos os três primeiros capítulos com um levantamento histórico das origens e da evolução das formas associadas a cada uma das obras analisadas até à data da sua composição, num estreitamento direccionado à música para teclado (que não o órgão). Na razão para esta abordagem esteve o facto de termos considerado necessário a obtenção de dados concretamente precisos para aferir primeiramente a existência, ou a ausência, de possíveis ligações entre a decisão do compositor e as práticas da época.

No caso da *Aria variata* BWV 989 em Lá menor, parece existir uma ligação causa-efeito entre o estabelecimento da forma variações no período barroco, decorrente do manancial evolutivo, e a opção de Bach por essa estrutura, uma obra enquadrada na fase composicional da sua juventude e, portanto, fortemente permeada por uma grande captação e absorção das tendências dos autores consagrados da época.

Embora as variações estejam circunscritas à temática da *aria*, não deixam de constituir, no ato de criar, um exercício de liberdade na dimensão improvisatória. Sob esta perspetiva acresce a criatividade de Bach na eminente capacidade de improvisação.

Relativamente à delimitação da *Aria variata* no âmbito das formas composicionais grandes ou das formas pequenas, concluímos pertencer a uma forma arquitetonicamente apoiada em miniaturas mas com um amplo arco definido pela recuperação de material prévio da *aria* na última variação.

Numa época de afirmação do repertório para instrumentos de tecla, Bach elege o cravo na materialização da *Aria variata*, uma escolha consentânea com o seu empenho nas composições para este instrumento, refletindo duplamente o desenvolvimento da sua escrita cravística e o veemente interesse na manipulação das capacidades idiomáticas do mecanismo.

O desafio da transposição instrumental para o piano é, em nossa opinião, estilística, estética e tecnicamente aliciante, e o grau de liberdade interpretativo coerente com a forma, o género e o estilo desta obra, permite uma não fixação à rigidez.

Apesar de todas as diferenças existentes entre a forma vocal poética *Rondeau* da tradição trovadoresca francesa de tematização do amor cortês e o *Rondo* instrumental do período clássico, o princípio da repetição de um ou mais versos — refrão — no final de cada estrofe na poesia lírica, originou esse mesmo fundamento e a sua lógica geometria circular transferidos da literatura para a música instrumental.

Na sua evolução, o *Rondo* representa um paradigma da exportação, da importação e da miscigenação formal, conceptual, estética e estilística na música europeia. E na génese da popularidade alcançada no final do séc. XVIII esteve o abrangente gosto do público pelos inteligíveis temas simples, melódiosos, agradáveis e despretensiosos, com a sua consequente repetição circular, desenvolvidos pelos compositores perante essa percepção. Uma música intelectual e sensorialmente acessível, sob este ponto de vista, popular, de e para as grandes massas, e, portanto, contrariamente aceite como instituída por vários estetas da época.

Na delimitação da área de examinação próxima ao período do *Rondo* K. 511 em Lá menor, verificámos que o elevado grau de envolvimento de Haydn e de Mozart com o popular, claro e seccional rondó e o visionamento do poder criativo-experimental para o seu aperfeiçoamento incitou-os na conceção de uma forma mais complexa, o tipo *finale*.

Apesar de Haydn e Mozart terem, exponencial e continuamente, contribuído para a instituição da voga do rondó na música de câmara e orquestral, a sua criação como peça independente para teclado foi escassa proporcionalmente à de C.P.E. Bach, nula no caso de Haydn. Corroborando não só a utilidade corrente do elemento do rondó agremiado a um andamento de uma obra múltipla no período clássico, mas também posicionando Mozart, paralelamente a C.P.E. Bach, como o precursor do rondó como peça independente para piano(forte) nessa época.

Da análise aos três *Rondos* para teclado compostos por Mozart como peça independente, constatámos constituírem exemplos da complexidade do binómio forma-género e da ambiguidade na relação da simetria direta entre género-estilo do repertório da época, e neste sentido as catalogações generalizadoras intrinsecamente disformes.

A abordagem experimental de Mozart a uma forma não pré-estabelecida nesse período, transferiu, no seu desenvolvimento conceptual, para uma dilatação, ou rutura, das fronteiras 'estandardizadas'. Um meio condutor a um grau de liberdade na criação da construção de rondós com desenhos estruturais 'invulgares', como é o caso da incorporação de elementos da sonata e do rondó numa só peça independente (de um andamento), tendo utilizado uma ampla diversidade de pormenores formais que, em atuação, convertem para a singularidade de cada um, coibindo, por isso, o tabelamento generalista de procedimentos.

Na perspetiva da análise como fragmento de adenda a uma sonata, o caso do *Rondo* K. 494 em Fá maior representa um exemplo que comprova a grande tendência desse período para a inclusão do rondó em *finales*, e sustenta igualmente a hipótese da influência da supremacia do gosto do público na colocação da publicação das obras no mercado. Do ponto de vista das catalogações, constitui uma situação concreta indiciadora da necessidade da revisão atualizada do catálogo Köchel, devido ao despropósito da associação 'K. 533/494', numa correção para dois números diferentes, respetivamente, a peça independente K. 494 e a sonata K. 533, e prestando um justo esclarecimento sobre a autonomia e o propósito de duas versões inalteradas e não sobrepostas, que devem ser performativamente executadas e divulgadas como independentemente diferentes.

A acentuada e compactada evolução estilística de Mozart reflete-se e observa-se na restrita delimitação dos escassos anos que demarcam os três rondós para piano que compôs, e o *Rondo* K. 511 em Lá menor supera não só o género convencionalmente leve da forma rondó, mas também consolida o novo espírito criativo-composicional que caracteriza os seus últimos anos de vida. Numa escrita reveladora de um elevado grau, exponencialmente mais aperfeiçoado, na elaboração composicional ao nível do plano tonal e do desenvolvimento motivico-cromaticista, com um conteúdo melancolicamente 'atípico' de envolvente intensidade emotiva, esta obra exemplifica as particularidades inventivas do seu novo estilo para piano na utilização como instrumento repleto de potencialidades.

Quanto ao enquadramento estrutural desta obra, considerámos pertencer a uma forma de grande arquitetura com um arco de considerável amplitude na sua delineação, devido ao facto de examinarmos cada uma das duas coplas a conter uma organização de sonata-*allegro* miniaturizada, tão-somente no âmbito da conceptualização mozartiana.

E do nosso ponto de vista interpretativo, os principais constrangimentos na *performance* do *Rondo* K. 511 não estão diretamente ligados à amplitude e ao tipo de arco estrutural. Relacionam-se, efetivamente, com a característica cromaticista na sequenciação das variações às consecutivas reiterações temáticas com as subtis delicadezas das alterações nas reintroduções, que embaraçam a memorização do material semi-homogeneizado.

Na origem motivacional da opção de Mozart por esta forma, e peça para o piano, considerámos ser possível que, após a intensa submersão nas obras de grande complexidade com a decorrente fadiga do laborioso trabalho principalmente em *Le nozze de Figaro*, o compositor tenha necessitado de um meio, por um lado, condutor à descompressão e, por outro, que fosse mais permeável à manifestação da liberdade na ação criativa, num período imediatamente anterior ao trabalho com *Don Giovanni* iniciado no mesmo mês de março de 1787.

O facto de eleger o piano(forte) para veicular as suas ideias, indica a margem de liberdade que está associada à sedução e ao interesse na exploração das potencialidades de um instrumento relativamente recente no contexto histórico que delimita a sua ação, bem como a mestria de Mozart no seu domínio técnico como executante.

Comparativamente aos dois casos supra-analisados, a investigação contextual das *bagatelles* em Beethoven foi, porventura, a mais 'delicada' por ter revelado uma maior complexidade de contornos e de informação histórico-biográfica. Todavia, paradoxalmente à entrelaçada averiguação constitui a que nos fornece elementos mais evidentes e claros de resposta à problemática principal do nosso tema.

Não existe moda ou voga anterior a Beethoven que permita estabelecer uma relação de causalidade entre o tipo formal das *bagatelles*, sendo, portanto, o seu inovador. O facto de ter composto um número tão considerável de *Bagatelles*, *Trifles*, ou, *Kleinigkeiten*, incluindo as que foram publicadas durante a sua vida nos três opp. 33, 119 e 126, as que foram postumamente editadas e as que ficaram por publicar do seu *portfolio* «*Bagatellen*», sugere não só o interesse, mas a importância que lhes conferiu ao longo das décadas que comportam. Um meio fértil capaz de produzir notáveis recoltas. O verdadeiro precursor e pioneiro deste tipo de escrita formalmente livre e de concisão aforística, estruturalmente curta, porque visionou o grande potencial contido nas formas pequenas, e, no limite, miniaturizadas, para a 'explosão' criativa, a experimentação e a iconoclastia.

Este é o ponto que nos absorve na reflexão, o aparente paradoxo de um compositor que incidiu grande parte da sua ação criativo-composicional direcionada para as formas de grande arquitetura, e que podia ter somente trabalhado nessa dimensão. Aparente, porque o seu alcance na exploração composicional foi inovadoramente muito mais além do que o estabelecimento e a projeção de um estatuto adquirido. Reiteramos a leitura efetuada por Cone em duas frases que sintética e claramente sumarizam a questão da escolha de Beethoven por estas formas curtas, "*they gave him a chance to try new methods in a setting at once relaxing (not too much was at stake) yet realistic (they were nevertheless complete compositions)*,"<sup>563</sup> e "*he might reasonably have felt, when working on a still smaller*

---

563. Cone, "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles," 85.

*scale, willing to explore possibilities as yet untested - perhaps never to be tested - in more formal contexts.*"<sup>564</sup>

Do estudo investigacional realizado apurámos que embora as peças que perfazem cada um dos opp. 33 e 119 tenham sido compostas em datas distintas, não constituem coleções díspares ou uma miscelânea de produções avulsas em formas curtas. Beethoven trabalhou quer no sentido da exploração individual das virtualidades das estruturas formais pequenas, quer no sentido da unidade e da coerência de conjunto.

Neste seguimento e, em concreto, sobre o op. 119 relativamente ao qual a questão do esclarecimento do facto de constituir um conjunto decorrente de dois grupos de peças (n.ºs 7-11 e n.ºs 1-6) se coloca de maneira mais premente, e na impossibilidade da mudança da numeração, defendemos dever ser respeitada essa separação na ação interpretativa da *performance*, veiculando uma melhor e correta compreensão através dessa audição, e também devidamente explicada nas edições responsáveis. Conforme é do conhecimento generalizado, as seis *Bagatelles* op. 126 foram compostas de uma só vez e como um conjunto sequencial, por conseguinte aquelas questões, naturalmente, não se aplicam a este *opus*.

Através da análise sequencial aos três *opus* observámos que, durante o processo criativo-composicional no tratamento das formas pequenas, Beethoven depurou miniaturizavelmente o material nas *bagatelles* do op. 119, tendo dado lugar a uma outra complexidade temática e desenvolvimentista mais alargada nas peças do op. 126.

Considerámos que a composição do seu último conjunto, *Bagatelles* op. 126, supera um reducionista patamar da experimentação. Conquanto contenha aspetos de testagem e de prova técnica, constitui um paradigma com uma linguagem estilisticamente específica e caracterizadora da última fase de Beethoven e que envolve as suas últimas composições.

Um aspeto comum relevante para a nossa tematização emerge da comparação do contexto biográfico-composicional entre o caso do *Rondo* K. 511 em Lá menor e as *Bagatelles* op. 126 nos dois compositores, o facto de as duas obras constituírem momentos que intermedeiam fases de exaustivo trabalho criativo com grandes e cruciais produções. Nessa sequência, considerámos que a necessidade da descompressão, advinda da responsabilidade e do fatigante trabalho, conduziu os compositores para um meio propiciador de uma maior liberdade na expansão da manifestação artístico-criadora. Um investimento autonomamente pessoal.

A escolha do piano por parte de Beethoven como o instrumento capaz de veicular as ideias contidas nas *bagatelles*, não é surpreendente. Também ela estabelece um fator na realização da liberdade experimental, atendendo ainda ao factual e conhecido seu domínio e saber técnico. Concretamente no âmbito do op. 126 existe uma atenção peculiar na exploração dos extremos dos registos, das capacidades dinâmicas, dos

---

564. Cone, "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles," 85.

efeitos do pedal, das texturas e das expressividades em momentos estabelecidos de grandes e inusitados contrastes, numa compactada variedade de recursos para múltiplas sonoridades. As expectativas e exigências de Beethoven com o piano salientam a proeminência do manancial capacitativo deste instrumento, e nesse sentido contribui(u) inexoravelmente para o seu desenvolvimento.

A diversidade substancial de informação contida é para nós, estranhamente, um elemento facilitador da memorização menos turbulenta. Mas a presença mais acentuada de material homogêneo, em particular, nas peças n.ºs 4, 5 e 6, perturba-nos na retenção. As compactadas inusitações em caráter, dinâmica, expressividade, tempo e registos resultam da explosão criativa mais insólita do compositor favorecida pela forma livre e pequena, uma provocação que do ponto de vista da nossa *performance* constitui o maior desafio, o da sua 'livre' operacionalização numa área condensada e consecutivamente repleta de constrangimentos.

No prólogo do último capítulo justificámos a razão pela qual incluímos na mesma parte do trabalho escrito as duas estilística e formalmente antipodais obras *Aux Cyprès de la Villa d'Este – Threnodie I* de Liszt e o conjunto *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19 de Schönberg. Na génese argumentativa está o facto de considerarmos existir um tronco comum nestes dois casos particulares, o do sentido da elevada liberdade composicional que o conceito da peça para piano atingiu no romantismo, aqui particularizado através de *Aux Cyprès de la Villa d'Este – Threnodie I* de Liszt, e que foi utilizado na conceptualização das *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19 de Schönberg, e o de envolverem situações de fases análogas de inquietação existencial nos dois autores.

Venturosamente, as particularidades de *Aux Cyprès de la Villa d'Este – Threnodie I* foram explicitadas de maneira clara pelo próprio Liszt, uma dilacerante lamentação.

Numa forma livre consentânea à necessidade da explosão da expressão criativa que a circunda, considerámos conter formalmente uma arquitetura semelhante à da sonata com um considerável arco amplitudinal, e aplicada numa conceptualização chopiniana através da ausência da recapitulação do primeiro tema. Sustentámos um elevado grau de adequação entre o espírito desta obra e a sua estrutura formal interna.

Parece-nos supérfluo inquirir sobre a seleção do piano como instrumento eleito por Liszt na materialização desta criação, sobejamente conhecido por essa forte ligação. Contudo, o aspeto que mais nos interessa nesse âmbito prende-se com o seu contributo ao desenvolvimento do pianismo. E nesta obra as manipulações das sonoridades pianísticas são exploradas até ao limite, no contexto do alto romantismo, utilizando os recursos do instrumento como potenciador de uma ampla e expressiva paleta orquestral.

Do nosso ponto de vista, este é, também, o desafio e a responsabilidade performativas na incursão à travessia existencial marcadamente sublinhada pelas palavras de Liszt. Um trajeto flexível e livre, no sentido da ampla variedade que o auge do pianismo romântico permite à deambulação do imaginário emotivo, através de um instrumento consolidadamente exponencializador dessa veiculação.

Coincidentemente, o último caso de toda a abordagem recai sobre um compositor que não particularizou a direção da sua ação criativa especialmente para o piano. Mas representa na nossa análise a figuração do paradigma do 'limite' das formas miniaturizadas, e esclarece, juntamente com o caso estudado de Beethoven, as conjunturas que circundam a escolha de Schönberg por esse formato e pelo piano.

Foi no contexto de circunstâncias da sua complexa e problemática fase pessoal artística, sobre o rumo, a regeneração da sua linguagem musical estilística e a procura de novos modos de expressão, que Schönberg fez uso do meio maleável e formalmente polivalente que as peças para piano constituem.

Na nossa perspectiva, a concretização das *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19 deveu-se principalmente à incompletude da obra *Drei Stücke für Kammerensemble* emblematicamente mais próxima daquela, consubstanciando numa versão completa um conjunto de peças livremente atonais de elevada e radical concisão aforística e de um extremo poder expressivo fazendo, assim, emergir as miniaturas mais curtas da história da música das peças para piano.

Miniaturas envoltas de uma grande plasticidade na moldagem do variado material orgânico, fragmentado e compactado, que evidenciam enormes contrastes entre e dentro de cada uma, um conjunto de manifestação criativa e de consolidação experimental na dimensão composicional com grandes reflexos sobre o pianismo, e que representa, para nós, uma sedutora experiência interpretativa.

## Referências bibliográficas

- Abert, Hermann. *W.A. Mozart*. Traduzido por Stewart Spencer e editado por Cliff Eisen. New Haven [Conn.]: Yale University Press, 2007. Publicado pela primeira vez em alemão 1923-4 por Breitkopf und Härtel.
- Albrecht, Theodore. *Letters to Beethoven and Other Correspondence*. Vol. 3. Editado e traduzido por Theodore Albrecht. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- Adorno, Theodor W. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Traduzido por Edmund Jephcott. Cambridge: Polity Press, 1998.
- Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 2.<sup>a</sup> ed. revista e alargada. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1969.
- . *The History of Keyboard Music to 1700*. Traduzido por Hans Tischler. Bloomington: Indiana University Press, 1972.
- Arlt, Wulf. “Machaut, Guillaume de.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 20 de janeiro, 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Arnold Schönberg Center. “Correspondence.” In *Archive*. Acedido em 30 de abril, 2013, [http://www.schoenberg.at/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=108](http://www.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=108).
- Bacilly, Bénigne de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant français*. Paris: Robert III Ballard, Pierre Bienfait, 1668. PDF e-book.  
Disponível em [http://imslp.org/wiki/Remarques\\_curieuses\\_sur\\_l'art\\_de\\_bien\\_chanter\\_\(Bacilly,\\_Bertrand\\_de\)](http://imslp.org/wiki/Remarques_curieuses_sur_l'art_de_bien_chanter_(Bacilly,_Bertrand_de)).
- Bach-Gesellschaft, ed. Comentários e notas explicativas a “Aria variata alla maniera italiana, A-moll,” de Johann Sebastian Bach. In *Clavierwerke, Band 36: Suiten, Toccaten, Präludien, Fugen, Fantasien un andere Stücke, LXXXVI-LXXXIX*. Leipzig: Bach-Gesellschaft, 1890.
- Badura-Skoda, Paul. *Interpreting Bach at the Keyboard*. Traduzido por Alfred Clayton. Oxford: Clarendon Press, 1995. Publicado pela primeira vez em alemão 1990 por Laaber Verlag.
- Baker, James M. “Liszt’s late piano works: larger forms.” In *The Cambridge Companion to Liszt*, editado por Kenneth Hamilton, 120-51. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Bischoff, Hans, ed. Notas explicativas a “Aria variata alla maniera italiana,” de Johann Sebastian Bach. In *Various Works for Piano*, vol. 1, 3-9. K 03106. New York: Kalmus Classic Edition, 1985.
- Brown, Maurice J.E. “Bagatelle.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 23 de agosto, 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton, 1947.
- Busoni, Ferruccio, ed. Notas explicativas a “Aria variata alla maniera italiana in A minor BWV 989,” de Johann Sebastian Bach. In *Klavierwerke Busoni-Ausgabe, Band XVI*, 28-35. Nr 4316. Reimpressa, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1982.
- Calvez, Daniel. “La Structure du rondeau, mise au point.” *The French Review*, Vol. 55, No. 4 (1982): 461-470. <http://www.jstor.org/stable/391997>.

- Caplin, William Earl. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Clercx, Suzanne. "La Forme du Rondo chez Carl Philipp Emanuel Bach." *Revue de Musicologie* 16, no. 55 (Aug., 1935): 148-167. <http://www.jstor.org/stable/926131>.
- Cole, Malcolm S. "Rondo." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 30 de janeiro, 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- . "Rondos, Proper and Improper." *Music & Letters*, Vol. 51, No. 4 (Oct., 1970): 388-399. <http://www.jstor.org/stable/731479>.
- . "Sonata-Rondo, the Formulation of a Theoretical Concept in the 18th and 19th Centuries." *The Musical Quarterly*, Vol. 55, No. 2 (Apr., 1969): 180-192. <http://www.jstor.org/stable/741157>.
- . "The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century." *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 22, No. 3 (Autumn, 1969): 425-455. <http://www.jstor.org/stable/830746>.
- Cone, Edward T. "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles." In *Beethoven Studies 2*, editado por Alan Tyson, 84-105. London: Oxford University Press, 1977.
- Cooper, Barry. *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- . "Beethoven's Portfolio of Bagatelles." *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 112, No. 2 (1986-1987): 208-28. <http://www.jstor.org/stable/797939>.
- . "A Creation in Three Phases: The Late Bagatelles." In *Beethoven and the Creative Process*, 263-282. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Dadelsen, Georg van, ed. Prefácio e comentários a *Suiten, Sonaten, Capriccios, Variationen*, de Johann Sebastian Bach, iv-v, 135-8. Edição Urtext. HN 262. München: G. Henle Verlag, 1975.
- Dahlhaus, Carl. *Schoenberg and the new music: essays*. Traduzido por Derrick Puffett e Alfred Clayton. Cambridge [Cambridgeshire]: Cambridge University Press, 1987.
- Deutsch, Otto Erich. *Mozart, a Documentary Biography*. Stanford: Stanford University Press, 1965.
- Dirksen, Pieter, ed. Prefácio a *Werke für Clavier (Cembalo, Orgel)*, de Johann Christoph Bach, iv-v. Breitkopf Urtext. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2002.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, ed. *Riemann Musiklexikon Sachteil*. Vol. 3. 12.<sup>a</sup> ed. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967. PDF e-book. Disponível em <http://www.archive.org/details/RiemannMusiklexikon12teaB31967>.
- Eichberg, Hartwig, ed. Prefácio a *Einzelne überlieferte Klavierwerke III*, de Johann Sebastian Bach, v. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. BA 5234. Kassel: Bärenreiter, 1976.
- Einstein, Alfred. *Mozart, His Character, His Work*. Traduzido por Arthur Mendel e Nathan Broder. New York: Oxford University Press, 1945.
- Eisen, Cliff e Stanley Sadie. "Mozart." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 27 de fevereiro, 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Emery, Walter. *Les Ornaments dans l'Oeuvre de Bach*. Traduzido por Jacques Froger e Pierre Froger. Tours: Éditions Van de Velde, 1970. Publicado pela primeira vez em inglês 1953 por Novello.
- Everist, Mark. "The Polyphonic 'rondeau' c. 1300, Repertory and Context." *Early Music History*, Vol. 15 (1996): 59-96. <http://www.jstor.org/stable/853909>.

- . “Souspirant en terre estrange’, The Polyphonic Rondeau from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut.” *Early Music History*, Vol. 26 (2007): 1-42. <http://www.jstor.org/stable/20531738>.
- Fabian, Dorottya. *Bach Performance Practice, 1945-1975. A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*. Hampshire, England: Ashgate Publishing, 2003.
- Falck, Robert. “Adam de la Halle.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 21 de dezembro, 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Forte, Allen. “Generative Chromaticism in Mozart’s Music: The Rondo in A Minor, K. 511.” *The Musical Quarterly*, Vol. 66, No. 4 (Oct., 1980): 459-483. <http://www.jstor.org/stable/741962>.
- Fuller, David e Bruce Gustafson. “Dupuits, Jean-Baptiste.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 25 de março, 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Galand, Joel. “Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo.” *Music Theory Spectrum*, Vol. 17, No. 1 (Spring, 1995): 27-52. <http://www.jstor.org/stable/745763>.
- Geck, Martin. *Johann Sebastian Bach: Life and Work*. Traduzido por John Hargraves. Prefácio por Kurt Masur. Orlando: Houghton Mifflin Harcourt, 2006.
- Hammond, Frederick e Alexander Silbiger. “Frescobaldi, Girolamo Alessandro.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 20 de abril, 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Hepokoski, James A., e Warren Darcy. “Rondos and the Type 4 Sonata.” In *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, 388-429. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Herttrich, Ernst, ed. Prefácio a *Années de Pèlerinage, Troisième Année*, de F. Liszt, II. Urtext Edition. HN 175. München: G. Henle Verlag, 1980.
- Herttrich, Ernst, ed. Prefácio a *Klaviersonate F-dur KV 533/494*, de Wolfgang Amadeus Mozart, III-IV. Urtext Edition. HN 1041. München: G. Henle Verlag, 2011.
- Hertzmann, Erich. “Mozart’s Creative Process.” *The Musical Quarterly*, Vol. 43, No. 2 (Apr., 1957): 187-200. <http://www.jstor.org/stable/740312>.
- Irmer, Otto von, ed. Prefácio e comentários a *Sämtliche Bagatellen*, de Ludwig van Beethoven, iii-iv, 57-8. Edição Urtext. HN 158. München: G. Henle Verlag, 1978.
- Jambou, Louis. “Cabezón.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 17 de abril, 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- . “Venegas de Henestrosa.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 5 de abril, 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Johnson, Douglas, Alan Tyson e Robert Winter. *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*. Editado por Douglas Johnson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.
- Jones, Richard D. P. “The keyboard works: Bach as a teacher and virtuoso.” In *The Cambridge Companion to Bach*, editado por John Butt, 136-153. New York: Cambridge University Press, 1997.

- Jones, Timothy. "variation form." In *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 15 de abril, 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Kalischer, Alfred Christlieb. *Beethoven's Letters: A Critical Edition*. Vol. 2. Traduzido por John South Shedlock. London: J. M. Dent & Co., 1909.
- Kinderman, William, ed. *Artaria 195 - Beethoven's Sketchbook for the Missa solemnis and the Piano Sonata in E Major, Opus 109*. Vol. 1, *Commentary*. Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 2003.
- . *Beethoven*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- . *Mozart's Piano Music*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- . "The piano music: concertos, sonatas, variations, small forms." In *The Cambridge Companion to Beethoven*, editado por Glenn Stanley, 105-26. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Lamour, Jean-Marie. "Lully - Rondeau pour la gloire." Médiathèque de la Cité de la musique, Paris. Acedido em 31 de janeiro, 2013. <http://mediatheque.citemusique.fr/masc/?instance=citemusique&url=/mediacomposite/cmdp/cmdp000000100/01-Lully-Alceste.htm>.
- Leisinger, Ulrich, ed. Prefácio a *Rondo a-moll KV 511*, de Wolfgang Amadeus Mozart, III-V. Urtext Editon+Faksimile. UT 51023. Wien: Wien Urtext Edition, 2006.
- Levin, Robert D. "Mozart's Keyboard Concertos." In *Eighteenth-Century Keyboard Music*, editado por Robert L. Marshall, 320-58. 2.<sup>a</sup> ed. New York: Routledge, 2003.
- Lockwood, Lewis. *Beethoven: The Music and the Life*. New York: W. W. Norton, 2005.
- Mangsen, Sandra. "Forms and Genres." In *Companion to Baroque Music*, editado por Julie Anne Sadie, 376-405. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Marshall, Robert Lewis. "Tempo and Dynamic Indications in the Bach Sources: A Review of the Terminology." In *Bach, Handel, Scarlatti, Tercentenary Essays*, editado por Peter F. Williams, 259-275. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- . "Johann Sebastian Bach." In *Eighteenth-Century Keyboard Music*, editado por Robert L. Marshall, 68-123. 2.<sup>a</sup> ed. New York: Routledge, 2003.
- Marston, Nicholas, "Trifles or a Multi-Trifle? Beethoven's Bagatelles, Op. 119, Nos. 7-11." *Music Analysis*, Vol. 5, No. 2/3 (Jul. - Oct., 1986): 193-206. <http://www.jstor.org/stable/854185>.
- Michels, Ulrich. *Atlas de Música*. Revisão técnica e científica por Adriana Latino e Gerhard Doderer. Vol. 1. Lisboa: Gradiva, 2003.
- Muxeneder, Therese. "Sechs kleine Klavierstücke [Six little piano pieces] op. 19, Introduction." Arnold Schönberg Center. Acedido em 21 de abril, 2013. [http://www.schoenberg.at/index.php?option=com\\_content&article&id=188&363&en](http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&article&id=188&363&en).
- Neumann, Frederick. *Ornamentation in baroque and post-baroque music, with special emphasis on J.S. Bach*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Neumann, Hans, e Carl Schachter. "The Two Versions of Mozart's Rondo K.494." In *The Music Forum*, editado por William J. Mitchell e Felix Salzer, 1-34. New York: Columbia University Press, 1967.

- Newman, Anthony. *Bach and the Baroque: European Source Materials from the Baroque and Early Classical Periods with Special Emphasis on the Music of J.S. Bach*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1995.
- Plath, Wolfgang, ed. Prefácio a *Serie IX, Klaviermusik, Werkgruppe 27, Klavierstücke Band 2, Einzelstücke für Klavier*, de Wolfgang Amadeus Mozart, VIII-XL. Kritischer Bericht zur Neuen Mozart-Ausgabe, Serie IX, Werkgruppe 27. Kassel: Bärenreiter, 1982.
- Plath, Wolfgang e Wolfgang Rehm, ed. Prefácio a *Einzelstücke für Klavier*, de Wolfgang Amadeus Mozart, XIV-XXII. Urtext Edition. BA 5745. Kassel: Bärenreiter, 2001.
- . Prefácio a *Klaviersonaten II*, de Wolfgang Amadeus Mozart, XVI-XXVII. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. BA 4862. Kassel: Bärenreiter, 2009.
- Prout, Ebenezer. *Applied Forms: A Sequel to 'Musical Form'*. London: Augener, 1895. Google, cópia numérica em edição Kindle.
- Radcliffe, Philip. "Piano Music." In *New Oxford History of Music: The Age of Beethoven, 1790-1830*, editado por Gerald Abraham, 325-68. Vol. 8. London: Oxford University Press, 1982.
- Reicha, Anton, e Carl Czerny. *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition, oder, Ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass) die Melodie, die Form und Ausarbeitung der verschiedenen Arten von Tonstücken, den Gebrauch der Gesangstimmen, die gesammte Instrumentirung, den höhern Tonsatz im doppelten Contrapunct, die Fuge und den Canon, und über den strengen Satz im Kirchenstyl*. Vol. 4. Wien: A. Diabelli, 1832. PDF e-book. Disponível em [http://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9\\_de\\_haute\\_composition\\_musicale\\_\(Reicha,\\_Anton\)](http://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9_de_haute_composition_musicale_(Reicha,_Anton)).
- Roesner, Edward H. "Rhythmic modes." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 10 de janeiro, 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Ronge, Julia. "Things worth knowing: Bagatelles from childhood?." Beethoven-Haus Bonn Digitales Archiv. Acedido em 23 de agosto, 2012. <http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15288&template>.
- . "Things worth knowing: Expensive fragments." Beethoven-Haus Bonn Digitales Archiv. Acedido em 23 de agosto, 2012. [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite\\_digitales\\_archiv\\_de&wm113](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&wm113).
- . "Things worth knowing: Little pieces." Beethoven-Haus Bonn Digitales Archiv. Acedido em 24 de agosto, 2012. [http://www.beethoven-haus-bonn.de/detail.php?id=15288&template=digitales\\_archiv\\_en&dokid=wm65&seite=1-1](http://www.beethoven-haus-bonn.de/detail.php?id=15288&template=digitales_archiv_en&dokid=wm65&seite=1-1).
- Rosen, Charles. "Private and public forms of art: Charles Rosen on Mozart's chamber music with keyboard." In *Mozart's Chamber Music with Keyboard*, editado por Martin Harlow, 265-278. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- . *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- . *Schœnberg*. Traduzido por Pierre-Étienne Will. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- Rosenblum, Sandra. *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Rushton, Julian. *Mozart*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Sadler, Graham e Thomas Christensen. "Rameau, Jean-Philippe." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 4 de fevereiro, 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

- Scheideler, Ullrich, ed. Prefácio a *Rondo a-moll KV 511*, de Wolfgang Amadeus Mozart, II. Urtext Edition. HN 54. München: G. Henle Verlag, 2006.
- . Prefácio a *Rondo D-dur KV 485*, de Wolfgang Amadeus Mozart, II. Urtext Edition. HN 895. München: G. Henle Verlag, 2006.
- Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. 60<sup>th</sup> Anniversary Edition. Editado por Leonard Stein e traduzido por Leo Black. Novo prefácio de Joseph Auner. Berkeley: University of California Press, 2010.
- . *Fundamentals of Musical Composition*. Editado por Gerald Strang, com a colaboração de Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1970.
- Schott, Howard. "The Music of the Harpsichord." In *Playing the Harpsichord*, 38-79. Mineola, NY: Dover, 2002.
- Schulenberg, David. *The Keyboard Music of J. S. Bach*. 2.<sup>a</sup> ed. New York: Routledge, 2006.
- Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. Traduzido por Ernest Newman. 2 vols. 1911. Reimpresso, New York: Dover Publications, 1966.
- Silbiger, Alexander. "Chaconne." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em setembro, 24, 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Silbiger, Alexander. "Passacaglia." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em setembro, 24, 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Simms, Bryan R. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Sisman, Elaine. "Variations." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 2 de abril, 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Solomon, Maynard. *Beethoven*. London: Granada Publishing, 1980.
- Starke, Friedrich, ed. *Wiener-Pianoforte-Schule, 3<sup>te</sup> Abtheilung*. Wien: Bermann, Diabelli, [?1821].
- Stauffer, George. "J. S. Bach's Harpsichords." In *Festa Musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow*, editado por Thomas J. Mathiesen e Benito V. Rivera, 289-318. New York: Pendragon Press, 1995.
- Taruskin, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Thayer, Alexander Wheelock. *The Life of Ludwig Van Beethoven*. Vol. III. Editado e traduzido por Henry Edward Krehbiel. New York: Published by the Beethoven Association, 1921.
- Tollefsen, Randall H. e Pieter Dirksen. "Sweelinck, Jan Pieterszoon." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 1 de maio, 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Tovey, Donald Francis. *The Forms of Music*. New York: Meridian Books, 1956. Universal Digital Library, 2003. PDF e-book. Disponível em <http://www.archive.org/details/formsofmusic000129mbp>.
- Tucker, G. M. e Nicholas Temperley. "rondo form." in *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 20 de fevereiro, 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Tyson, Alan, "The First Edition of Beethoven's Op. 119 Bagatelles." *The Musical Quarterly* Vol. 49, No. 3 (July 1963): 331-38. <http://www.jstor.org/stable/740562>.

- Walker, Alan. *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- Walter, Rudolf. "Fischer, Johann Caspar Ferdinand." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 17 de fevereiro, 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Wilheim, András. Prefácio a *Klavierwerke*, de Arnold Schönberg, V. UT 50080. Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m.b.H. & Co., K.G., 1980.
- Wilkins, Nigel. "Rondeau (i)." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 19 de dezembro, 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.
- Williams, C. F. Abdy. "The Rondo Form, as It Is Found in the Works of Mozart and Beethoven." *Proceedings of the Musical Association*, 17th Sess. (1890 - 1891): 95-112. <http://www.jstor.org/stable/765259>.
- Williams, Peter F. *Bach: The Goldberg Variations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Winter, Robert, et al. "Keyboard music." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 29 de março, 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/>.
- Wolff, Christoph. *Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- . "Two Köchel Numbers One Work." In *Music As Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, editado por Melania Bucciarelli e Berta Joncus, 185-196. Suffolk: Boydell Press, 2007.
- Wollenberg, Susan. "Muffat, Georg." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em 13 de fevereiro, 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>.

## Publicações de partituras

- Bach, Johann Sebastian. "Aria variata alla maniera italiana." In *Various Works for Piano*, vol. 1, editado por Hans Bischoff, 3-9. K 03106. New York: Kalmus Classic Edition, 1985.
- . "Aria variata alla maneira italiana in A minor BWV 989." In *Klavierwerke Busoni-Ausgabe, Band XVI*, editado por Ferruccio Busoni, 28-35. Nr 4316. Reimpressa, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1982.
- . "Aria variata alla maneira italiana, A-moll." In *Clavierwerke, Band 36: Suiten, Toccaten, Präludien, Fugen, Fantasien un andere Stücke*, editado por Bach-Gesellschaft, 203-8. Leipzig: Bach-Gesellschaft, 1890.
- . "Aria variata a-moll, BWV 989." In *Einzel überlieferte Klavierwerke III*, editado por Hartwig Eichberg e Thomas Kohlhase, 19-29. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. BA 5234. Kassel: Bärenreiter, 1976.
- . "Aria Variata, a-moll, BWV 989." In *Suiten, Sonaten, Capriccios, Variationen*, editado por Georg van Daelen, com dedilhações de Hans-Martin Theopold, 122-131. Edição Urtext. HN 262. München: G. Henle Verlag, 1975.

- Beethoven, Ludwig van. *Sämtliche Bagatellen*. Editado por Otto von Irmer, com dedilhações de Walther Lampe. Urtext Edition. HN 158. München: G. Henle Verlag, 1978.
- Liszt, Franz. *Années de Pèlerinage, Troisième Année*. Editado por Ernst Herttrich. Urtext Edition. HN 175. München: G. Henle Verlag, 1980.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Rondo a-moll KV 511*. Editado por Ullrich Scheideler. Urtext Edition. HN 54. München: G. Henle Verlag, 2006.
- . *Rondo D-dur KV 485*. Editado por Ullrich Scheideler. Urtext Edition. HN 895. München: G. Henle Verlag, 2006.
- . *Einzelstücke für Klavier*. Editado por Wolfgang Plath e Wolfgang Rehm. Urtext Edition. BA 5745. Kassel: Bärenreiter, 2001.
- . *Klaviersonate F-dur KV 533/494*. Editado por Ernst Herttrich. Urtext Edition. HN 1041. München: G. Henle Verlag, 2011.
- . *Klaviersonaten II*. Editado por Wolfgang Plath e Wolfgang Rehm. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. BA 4862. Kassel: Bärenreiter, 2009.
- . *Serie IX, Klaviermusik, Werkgruppe 27, Klavierstücke Band 2, Einzelstücke für Klavier*. Editado por Wolfgang Plath. Serie IX, Werkgruppe 27. Kassel: Bärenreiter, 1982.
- . *Rondo a-moll KV 511*. Editado por Ulrich Leisinger. Urtext Edition+Faksimile. UT 51023. Wien: Wien Urtext Edition, 2006.
- Schönberg, Arnold. *Klavierwerke*. Editado por Eduard Steuermann e Reinhold Brinkmann. UT 50080. Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m.b.H. & Co., K.G., 1980.

## Outras publicações consultadas

- Bach, Carl Philip Emanuel. *Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber, Erste Sammlung*. Leipzig: Im Verlage des Autors, 1779.
- . *Klavierwerke, die sechs Sammlungen von Sonaten, Freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber*. Editado por Carl Krebs. Urtext Edition. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900.
- Bach, Johann Christian Bach. *Six Quintetto a Flute, Hautbois, Violon, Taille & Basfe, Œuvre XI*. Amsterdam: Chez J. J. Hummel, s/d.
- Bach, Johann Christoph. *Werke für Clavier (Cembalo, Orgel)*. Editado por Pieter Dirksen. Breitkopf Urtext. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2002.
- Beethoven, Ludwig van. *Bagatelles pour le pianoforte, Oeuvre 33*. Vienna: Bureau d'Arts et d'Industrie, 1803.
- . "Kleinigkeiten." In *Wiener-Pianoforte-Schule, 3<sup>te</sup> Abtheilung*, editado por Friedrich Starke. Wien: Bermann, Diabelli, [?1821].
- . *Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Es dur, Op. 127*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1863.

- . *Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Cis-Moll, Op. 131*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1863.
- . *Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, a-moll, Op. 132*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1863.
- . *Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, F-Dur, Op. 135*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1863.
- . *Symphonien für grosses Orchester, F-Dur, N.º 8, Op. 93*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1863.
- . *Klaviersonaten, Band I*. Editado por Bertha Antonia Wallner. Urtext Edition. HN 33. München: G. Henle Verlag, 1980.
- . *Klaviersonaten, Band II*. Editado por Bertha Antonia Wallner. Urtext Edition. HN 34. München: G. Henle Verlag, 1980.
- Böhm, Georg. *Sämtliche Werke, Klavier und Orgelwerke, band I*. Editado por Johannes Wolgast e Gesa Wolgast. Nr. 6634. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1952.
- Byrd, William. *My Ladye Nevells Booke of virginal music*. Editado por Hilda Andrews. New York: Dover Publications, 1969.
- Cabezón, Antonio de. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid: Francisco Sanchez, 1578.
- Chambonnières, Jacques Champion. *Œuvres Complètes de Chambonnières*. Editado por Paul Brunold e André Tessier. Paris: Éditions Maurice Senart, 1925.
- Clarke, Jeremiah, et al. *A Choice Collection of Ayres for the Harpsichord or Spinett*. London: John Young, Dolphin & Crowne, 1700.
- Corelli, Arcangelo. *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo..., Opera Quinta*. [Rome]: Incisa da Gasparo Pietra Santa, 1700.
- Couperin, François. *Complete Keyboard Works. Series one, Ordres I-XIII*. Editado por Johannes Brahms e Friedrich Chrysander. New York: Dover Publications, 1988.
- . *Pièces de clavecin*. Editado por J. Brahms e F. Chrysander. London: Augener, 1888.
- Couperin, Louis. *Pièces de Clavecin*. Manuscript Bauyn (c.1658). Editado por Steve Wiberg. S/l: Due West Editions, 2009.
- Fischer, Johann Caspar Ferdinand. *Musicalisches Blumen-Büschlein*. Augsбург: s/n, 1698.
- . *Musikalischer Parnassus*. Augsбург: s/n, 1738.
- Frescobaldi, Girolamo. *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'Hinni, Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di cimbalo et organo*. Roma: Nicolo Borbone, 1637.
- . *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo*. Roma: Nicolo Borbone, 1615.
- Henestrosa, Luis Venegas de. *Libro de cifra nueva, para tecla, harpa e vihuela*. Alcalá: Ioan de Brocar, 1557.
- Lully, Jean-Baptiste. *Alceste, ou Le triomphe d'Alcide*. Paris: Académie Royale de Musique, 1708.
- . *Armide*. Paris: Académie Royale de Musique, 1686.

- Marais, Marin. *Pieces en Trio pour les Flutes, Violon & Dessus de Viole*. Paris: Chez L'Autheur, Jean Hurel, Hiérosme Bonneüil, Henri Foucault, 1692.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. *Pièces de clavecin*. Paris: Le Clerc, 1741.
- Monteverdi, Claudio. *L'Orfeo, favola in musica*. Venetia: Ricciardo Amadino, 1615.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Konzert in A, KV 488*. Editado por Hermann Beck. Urtext Edition. BA 4740. Kassel: Bärenreiter, 1959.
- . *Quartett in A, für zwei Violinen, Viola und Violoncello, KV 169*. Editado por Karl Heinz Füssl, Wolfgang Plath e Wolfgang Rehm. Urtext Edition. BA 4849. Kassel: Bärenreiter, 1966.
- . *Quartett in d, für zwei Violinen, Viola und Violoncello, KV 173*. Editado por Karl Heinz Füssl, Wolfgang Plath e Wolfgang Rehm. Urtext Edition. BA 4850. Kassel: Bärenreiter, 1966.
- . *Quartett in g, für Klavier, Violine, Viola und Violoncello, KV 478*. Editado por Hellmut Federhofer. Urtext Edition. BA 4728. Kassel: Bärenreiter, 1958.
- . *Quintett in B, KV 174*. Editado por Ernst Hess, Ernst Fritz Schmid e Manfred Hermann Schmid. Urtext Edition. BA 4771. Kassel: Bärenreiter, 1967.
- . *Sonate in F, KV 280*. Editado por Wolfgang Plath e Wolfgang Rehm. Urtext Edition. BA 4861. Kassel: Bärenreiter, 1986.
- . *Sinfonie in D, KV 504*. Editado por László Somfai. BA 4766. Kassel: Bärenreiter, 1971.
- Muffat, Georg. *Apparatus Musico-Organisticus*. Roma: s/n, 1690.
- Narváez, Luis de. *Los seys libros del Delphín de música*. Valladolid: s/n, 1538.
- Pachelbel, Johann. "Hexachordum Apollinis". In *Selected Organ Works, Vol. 10*. Editado por Hans Joachim Moser e Traugott Fedtke. BA 2818. Kassel: Bärenreiter, 1958/1986.
- Peri, Jacobo. *L'Evridice d'Ottavio Rinuccini*. Fiorenza: C. Giunti, 1600.
- Rameau, Jean Philippe. *Pièces de Clavecin*. Editado por Camille Saint-Saëns. Paris: A Durand et Fils, 1895.
- . *Pieces de Clavecin, avec une table pour les agréments*. Paris: Chés Boivin, Le Clair, L'auteur, 1731.
- . *Pièces de Clavecin, Dritte Sammlung*. Editado por Erwin R. Jacobi. BA 3800. Kassel: Bärenreiter, 1959.
- . *Pieces de Clavessin, avec une methode pour la mechanicque des doigts*. Paris: Chez Charles-Etienne Hochereau, Boivin, L'Auteur, s/d. [1724].
- Renart, Jean. *Le Roman de La Rose ou De Guillaume de Dole*. Paris: Firmin Didot et C.<sup>ie</sup>, 1893. Google, cópia numérica em edição Kindle.
- Sweelinck, Jan Pieterszoon. *Ma jeunesse a une fin! (Mein junges Leben hat ein end)*. Editado por Émile Bosquet. Paris: Editions Maurice Senart, 1922.