UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

FLÁVIA FIGUEIRA DA SILVA

***BAGATELAS OP. 119* DE BEETHOVEN: UM ESTUDO
INTERPRETATIVO**

SÃO PAULO

2012

FLÁVIA FIGUEIRA DA SILVA

***BAGATELAS OP. 119 DE BEETHOVEN: UM ESTUDO
INTERPRETATIVO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós –
Graduação em Música, Área de Concentração
Processos de Criação Musical, Linha de
Pesquisa Questões Interpretativas, da Escola
de Comunicação e Artes da Universidade de
São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do título de Mestre em Música, sob a
orientação do Prof. Dr. Eduardo Henrique
Soares Monteiro.

SÃO PAULO

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicação e Artes

Departamento de Música

A dissertação:

“*Bagatelas op. 119* de Beethoven: um estudo interpretativo”

Elaborada por:

Flávia Figueira da Silva

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração: Processos de Criação Musical.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro (orientador e presidente)

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Aos meus amados pais, Roosevelt e Suzete.

AGRADECIMENTOS

São devidos,

Ao mestre Eduardo Monteiro, pela intensa dedicação e orientação em todas as etapas deste trabalho. Por despertar enorme entusiasmo e admiração pela maneira harmoniosa como conduz a carreira acadêmica, de intérprete e professor.

Aos meus pais, Roosevelt e Suzete, pelo apoio incondicional e incentivo sempre.

Ao meu futuro marido, Renato Guimarães, por todo apoio e ajuda em todas as fases deste trabalho.

Ao amigo César Henrique Rocha Franco, pela valiosa colaboração nas análises musicais.

À querida Luciana Sayure, professora e pianista que admiro e que tem inestimável participação em minha formação musical.

A todos que contribuíram direta ou indiretamente para a conclusão desta dissertação.

RESUMO

O presente trabalho trata de questões relativas à interpretação musical das *Bagatelas op. 119* de Beethoven. São abordados assuntos como: dificuldades técnicas, andamentos, dinâmica, fraseado, articulação, pedalização, entre outros. A finalidade é ressaltar alguns detalhes de estrutura e de notação utilizados pelo compositor que podem ajudar e enriquecer o processo de construção de uma interpretação musical desta obra. Discorre-se também sobre as circunstâncias que levaram Beethoven a compor suas *Bagatelas*, primeiras edições e o paradeiro de alguns dos esboços e manuscritos relativos a essas obras. Esta dissertação utiliza os textos musicais de duas das mais conceituadas edições da obra disponíveis no mercado (G. Henle Verlag, de 1970 e Wiener Uxtert/Schott Universal Edition, de 1973) e é fundamentada em trabalhos de especialistas da área, notadamente, Sandra Rosenblum (*Performance Practices in Classic Piano Music*), Barry Cooper (*Beethoven's Portfolio of Bagatelles*) e Alan Tyson (*The First Edition of Beethoven's op.119 Bagatelles*).

Palavras-chave: Beethoven, *Bagatelas op. 119*, Classicismo, Práticas interpretativas, Piano.

ABSTRACT

The present work deals with issues concerning the musical interpretation of Beethoven's *Bagatelle op. 119*. Were approached subjects such as technical demands, tempo, dynamic, phrasing, articulation, pedaling, among others. The goal is to bring out some of the composer's structural and notational details, which may help and enrich the process of creating a musical interpretation of this piece. It has also been discussed on the circumstances that led Beethoven to compose his Bagatelles, first editions and whereabouts of some of the sketches and manuscripts relating to these works. This essay uses the musical scores of two of the most prestigious editions available (G. Henle Verlag, 1970 and Wiener Uxtert/Schott Universal Edition, 1973) and is based on works from experts in the field, notably, Sandra Rosenblum (*Performance Practices in Classic Piano Music*), Barry Cooper (*Beethoven's Portfolio of Bagatelles*) and Alan Tyson (*The First Edition of Beethoven's op.119 Bagatelles*).

Keywords: Beethoven, *Bagatelles op. 119*, Classicism, Performance Practices, Piano.

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1: Carta de Beethoven à Peters em 5 de junho de 1822	28
Fig. 2: Carta de Beethoven à Peters em 8 de fevereiro de 1823	28
Fig. 3: Folha de rosto da Wiener Pianoforte Schule, de Friedrich Starke	34

ÍNDICE DE TABELAS

<i>Tabela 1:</i> <i>As várias edições do op. 119 segundo Allan Tyson (1963: 338)</i>	33
---	----

ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS

Ex. 1: BEETHOVEN, Ludwig van. Bagatela op. 119 nº 1, c. 19 e 20. Edição de Clementi e erro na cópia de Schlesinger, segundo Allan Tyson (1963: 334).	31
Ex. 2: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 16. Separação entre anacruse e c. 1 em verde. Encadeamentos harmônicos em vermelho. Seta indicando desenho descendente.	39
Ex. 3: Sonata op. 2 nº 3/iii. Munique: G. Henle Verlag, 1953, anacruse e c.1.	40
Ex. 4: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, anacruse do c. 5 a 8. Articulações realizadas pelo pianista Russell Sherman em azul.	41
Ex. 5: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 14 e 15.	42
Ex. 6: Bagatela op. 119 nº 1. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 20	43
Ex. 7: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 20.	43
Ex. 8: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 65, de acordo com o manuscrito.	43
Ex. 9: Bagatela op. 119 nº 1. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 65, de acordo com as primeiras edições.	44
Ex. 10: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 17 a 20. Sugestão de dinâmica em azul e nota expressiva Dó indicada entre parênteses.	45
Ex. 11: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 18.3 a 20.2.	45
Ex. 12: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 25 a 26.2.	45
Ex. 13: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 24b a 28. Intervalos entre parênteses. Sugestão de dinâmica em azul.	46
Ex. 14: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 29 a 32a/b.	46
Ex. 15: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 32b a 36. Textura acordal (c. 33 e 34) e homofônica (c. 35 e 36).	47
Ex. 16: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 44.3 a 48. Notas do tema entre parênteses.	47
Ex. 17: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 52.3 a 65.	48
Ex. 18: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 65 a 74 (coda).	48
Ex. 19: Bagatela op. 119 nº 2. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c.1 a 4. Motivos 1 e 2 marcados entre parênteses.	50
Ex. 20: Bagatela op. 119 nº 2. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c.1, motivo 1 (desenho melódico em torno de uma mesma nota, neste caso, Sol)	50
Ex. 21: Bagatela op. 119 nº 2. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 3, motivo 2 (descendente)	50
Ex. 22: Bagatela op. 119 nº 2. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 8 a 12.1.1. Diálogo inicia-se na região grave, com motivo marcado com chave.	51
Ex. 23: Bagatela op. 119 nº 2. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 10 a 17. Motivo 2 original em azul, motivo 2 invertido em verde (c. 13), motivo 2 invertido e estendido em verde (c. 14 e 15), motivo 1 repetido em vermelho (liquidação da ideia).	52

Ex. 24: Bagatela op. 119 nº 2. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 12.2 a 13.1. Elisão do motivo 2.	52
Ex. 25: Bagatela op. 119 nº 2. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 14. Motivo 2 invertido e estendido.	53
Ex. 26: Bagatela op. 119 nº 2. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 16 e 17. Motivo 1 indicado por chaves.	53
Ex. 27: Bagatela op. 119 nº 2. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 30.2 a 32. Nota Dó entre parênteses e sugestão de dinâmica em azul.	54
Ex. 28: Bagatela op. 119 nº 2. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 32 a 40 (coda).	55
Ex. 29: Sonata op. 111/ii. Munique: G. Henle Verlag, 1953, c. 89 a 99.	56
Ex. 30: Bagatela op. 119 nº 2. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 16.	59
Ex. 31: Bagatela op. 119 nº 3. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 4. Elementos 1 e 2 indicados com chaves vermelhas, sugestão de dinâmica em azul, separação da primeira anacruse em verde.	60
Ex. 32: Bagatela op. 119 nº 3. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 17 a 24. Primeira frase da seção B.	61
Ex. 33: Bagatela op. 119 nº 3. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 25 a 32. Sugestão de dinâmica em azul.	62
Ex. 34: Bagatela op. 119 nº 3. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 61 a 72.	63
Ex. 35: Bagatela op. 119 nº 3. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c.8b.	64
Ex. 36: Bagatela op. 119 nº 3. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 6 e 7.	64
Ex. 37: Bagatela op. 119 nº 4. Munique: G. Henle Verlag, 1970, anacruse e c. 1 a 3. Articulações e sextas na mão direita, ligadura na mão esquerda, encadeamento harmônico V7/IV – IV e sugestão de dedilhado (na cor azul).	66
Ex. 38: Bagatela op. 119 nº 4. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 13.4 a 14.3.	67
Ex. 39: Bagatela op. 119 nº 4. Viena: Wiener Urtext, 1973, anacruse e compassos 1 a 3. Na mão direita, sete notas em grau conjunto descendente e uma terça ascendente; na mão esquerda, imitação e variação, com sete notas em grau conjunto descendente e uma terça descendente.	68
Ex. 40: Bagatela op. 119 nº 4. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 5.4 a 6. Sugestão de dedilhado em azul, síncope na mão esquerda e encadeamentos harmônicos em vermelho.	69
Ex. 41: Bagatela op. 119 nº 4. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 8.3 a 12. Ocorrência de ligaduras curtas e pausas, e sugestões de dinâmica na cor azul.	70
Ex. 42: Bagatela op. 119 nº 5. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1.1. Ritmo executado pela mão esquerda. Dinâmica e articulação sugeridas em azul.	73
Ex. 43: Bagatela op. 119 nº 5. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 e 8. Ritmo executado pela mão direita. Chaves em vermelho indicando appoggiatura e trinado.	73
Ex. 44: Bagatela op. 119 nº 5. Munique: G. Henle Verlag, 1970, mão direita, c. 1 a 4, sugestão de estudo da mão direita por posições.	74
Ex. 45: Bagatela op. 119 nº 5. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 8 (parte A). Setas indicando a direção das frases, Harmonia cadencial em vermelho e nota Sol entre parênteses	75
Ex. 46: Bagatela op. 119 nº 5. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 9 a 12 (parte B). Notas mais graves, marcadas entre parênteses, podem ser tocadas mais piano.	76
Ex. 47: Bagatela op. 119 nº 5. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 19 e 20. Pausa longa entre parênteses em vermelho.	76

Ex. 48: Bagatela op. 119 nº 5. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 22 a 26. Indicação de dinâmica em azul. _	77
Ex. 49: Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 4. Imitação indicada com chaves em vermelho, sugestão de dinâmica em azul. _____	78
Ex. 50: Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 4, dinâmica sugerida em azul, e acordes que devem ser executados mais pianos riscados com verde. Notas cromáticas marcadas em vermelho. _____	79
Ex. 51: Sonata op. 101. Munique: G. Henle Verlag, 1953, c. 19 e 20 (Introdução ao terceiro movimento). _	80
Ex. 52: Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 6 e 7. Setas em vermelho indicando repetição dos acordes e apontando para aquele que é mais forte; parênteses mostrando o momento onde se dá a alteração do padrão de organização. _____	80
Ex. 53: Sonata Waldstein, op. 53/i. Munique: G. Henle Verlag, 1953, p. 88, c. 1 a 9. Últimas notas das ligaduras com staccato. _____	83
Ex. 54: Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 6.2.2 a 10.2.1. Primeira e última notas da ligadura (respectivamente a serem executas com reforço e alívio) indicadas em parênteses vermelho. A mão esquerda deve ser estudada com a nota Sol sustentada. _____	84
Ex. 55: Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 10.2.2 a 14.2.1. Sugestão de estudo da mão esquerda segurando a nota Ré indicada em vermelho. _____	85
Ex. 56: Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 14.2.2-22.2.1. Vozes que lideram melodicamente indicadas em vermelho. _____	86
Ex. 57: Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 22.2.2 a 29. Sugestão de dedilhado em azul. _____	87
Ex. 58: Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 29.2 a 33.2.1. Notas mais agudas do acompanhamento da mão esquerda entre parênteses em vermelho. _____	87
Ex. 59: Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 33.2.2 a 37.2.1. Notas duplas indicadas em vermelho. Síncopes indicadas em verde. _____	88
Ex. 60: Bagatela op. 119 nº 6. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 37.2.2 a 43. Parênteses indicando as notas pertencentes ao tema do inicial do Allegretto. _____	89
Ex. 61: Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 44 a 47. Acordes anacrústico e tético marcados entre parênteses. _____	89
Ex. 62: Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 48 a 53. Escrita mais harmônica que comporta o toque legato e o uso do pedal. _____	90
Ex. 63: Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 55 a 62. Oitava a ser executada em staccato assinalada em vermelho. Trinado indica a mão que lidera o diálogo entre as duas vozes. _____	90
Ex. 64: Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 62.2 a 66. Sugestão de anacruse no c. 62.2 comportando quatro notas indicada em vermelho. _____	91
Ex. 65: CORTOT, Alfred. Principes Rationnels de la Technique Pianistique. Paris: Salabert, 1928, p. 19. Sugestão de estudo trinado. _____	95
Ex. 66: Bagatela op. 119 nº 7. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 4. Sugestão de dedilhado em vermelho e de dinâmica em azul. _____	96

Ex. 67: Bagatela op. 119 nº 7. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 5. Notas iguais indicadas por cores iguais.	97
Ex. 68: Bagatela op. 119 nº 7. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 6. Duas primeiras notas em staccato indicado pelo compositor.	97
Ex. 69: Bagatela op. 119 nº 7. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 7 a 14. Elemento que possui uniformidade de articulação indicado com chaves em vermelho.	98
Ex. 70: Bagatela op. 119 nº 7. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 15 e 16.	99
Ex. 71: Bagatela op. 119 nº 7. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 17 a 27.	100
Ex. 72: Sonata op.109/iii. Munique: G. Henle Verlag, 1953, Variação VI, c. 153 a 168. Acelerando escrito: semínimas (c. 153 a 154); colcheias em 3/4 (c. 155 a 156); colcheias em 9/8 (c. 157); semicolcheias em 9/8 (c. 158 a 160.2); fusas em 3/4 (c. 160.3 a 164.2). Trinados com melodia na mesma mão (c. 158 a 168).	102
Ex. 73: Sonata op.109/iii. Munique: G. Henle Verlag, 1953, Variação VI, c. 177 a 187. Trinados com melodia na mesma mão (c.177 a 187).	103
Ex. 74: Sonata op.109/iii. Munique: G. Henle Verlag, 1953, Variação VI, c. 168.3 a 176. Trinados na região grave do instrumento com fusas no agudo e com abundância de notas cromáticas.	104
Ex. 75: Bagatela op. 119 nº 8. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 1 a 8. Dinâmica sugerida em azul. Imitações entre parênteses na cor vermelha.	107
Ex. 76: Bagatela op. 119 nº 8. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 8. Encadeamentos harmônicos em vermelho.	108
Ex. 77: Bagatela op. 119 nº 8. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 9 a 12. Encadeamentos harmônicos em vermelho, sugestão de dinâmica em azul.	108
Ex. 78: Bagatela op. 119 nº 8. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 12.3 a 16. Encadeamentos harmônicos e appoggiaturas Lá bemol e Lá bequadro em vermelho.	109
Ex. 79: Bagatela op. 119 nº 8. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 17 – 20.	110
Ex. 80: Bagatela op. 119 nº 9. Manuscrito c. 1 a 9 (www.beethoven-haus-bonn.de).	112
Ex. 81: Bagatela op. 119 nº 9. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1, mão esquerda. Balanço típico de um compasso ternário: baixo no primeiro tempo, mais forte, e acompanhamento em intervalos no segundo e terceiro, mais leve.	113
Ex. 82: Bagatela op. 119 nº 9. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 e 2. Chaves indicando as três posições relativas às inversões do acorde de Lá menor.	113
Ex. 83: Bagatela op. 119 nº 9. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 1 e 2. Notas entre parêntesis e posições indicadas por chave em vermelho; dedilhado sugerido em azul.	114
Ex. 84: Bagatela op. 119 nº 9. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 1 a 4. Nota Fá, mais leve, marcada com parêntesis na cor vermelha. Acorde de sexta napolitana em vermelho.	115
Ex. 85: Bagatela op. 119 nº 9. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 9 a 12. Articulação indica que a nota mi da mão direita deve ser tocada mais levemente.	115
Ex. 86: Bagatela op. 119 nº 9. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 9 a 12. Articulação indica que a nota mi da mão direita é mais acentuada.	116

Ex. 87: Bagatela op. 119 nº 10. In: STARKE, Friedrich. Wiener Pianoforte Schule.1821. Disponível em www.beethoven-haus-bonn.de . 17/11/2011. _____	118
Ex. 88: Bagatela op. 119 nº 10. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 8. Staccati em forma de ponto. _____	118
Ex. 89: Bagatela op. 119 nº 10. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 1 a 8. Staccati em forma de traço. _____	118
Ex. 90: Bagatela op. 119 nº 10. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 8b a 12. Sugestão de dedilhado em azul. ____	119
Ex. 91: Bagatela op. 119 nº 10. Viena: Wiener Urtext, 1973. Notas do baixo indicadas em vermelho devem sobressair. _____	120
Ex. 92: Bagatela op. 119 nº 11. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 4. Nota pedal Fá indicada com parênteses e escrita binária indicada com chaves em vermelho. _____	121
Ex. 93: Sonata op. 110. Munique: G. Henle Verlag, 1953, c. 1 a 4. _____	122
Ex. 94: Bagatela op. 119 nº 11. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 5 a 9. Encadeamentos harmônicos em vermelho e parêntesis indicando o acorde de Dó maior (V/V). _____	122
Ex. 95: Bagatela op. 119 nº 11. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 9 e 10. Semicolcheias que funcionam como Elemento de ligação da seção B para C. _____	123
Ex. 96: Bagatela op. 119 nº 11. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 11 a 18. Sugestão de articulação na mão esquerda dos compassos 13 e 17 em azul. No c. 14, intervalo de sextas harmônicas entre parêntesis. _____	124
Ex. 97: Ed. G. Henle Verlag, 1970, compassos 19 a 22. Textura coral. _____	124
Ex. 98: Bagatela op. 119 nº 1 (allegretto). Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 com anacruse e Bagatelas nº 6 (andante). Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 com anacruse. Indicação do ritmo pontuado em vermelho. _____	128
Ex. 99: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 e 2 e Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 7 e 8. Temas indicados em vermelho e, na Bagatela nº 6, parênteses em azul mostrando as notas comuns com o tema da primeira peça. _____	129
Ex. 100: Bagatela op. 119 nº 1. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 16.2 a 19 e Bagatela op. 119 nº 6. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 22 a 25. Semelhança entre as seções intermediárias indicada na cor vermelha. ____	129
Ex. 101: Bagatela op. 119 nº 8. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 19 e 20. Harmonia da cadência final marcada em vermelho. _____	130
Ex. 102: Bagatela op. 119 nº 8. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 20. Notas da voz superior indicadas em vermelho (Dó maior). _____	131
Ex. 103: Bagatela op. 119 nº 11. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 21 e 22. Notas da voz superior indicadas em vermelho (Si b maior). _____	131

SUMÁRIO

ÍNDICE DE FIGURAS	7
ÍNDICE DE TABELAS	8
ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS	9
SUMÁRIO.....	14
INTRODUÇÃO.....	16
CAPÍTULO 1	20
BEETHOVEN E SUAS <i>BAGATELAS</i>	20
1.1 O que são <i>Bagatelas</i> ?	20
1.2 As <i>Bagatelas</i> de Beethoven.....	21
1.2.1 Bagatelas op. 33.....	21
Manuscritos e primeiras edições das Bagatelas op. 33.....	22
1.2.2 Bagatelas op. 119.....	23
Manuscritos e primeiras edições das Bagatelas op. 119.....	26
1.2.3 Bagatelas op. 126.....	34
Manuscritos e primeiras edições das Bagatelas op. 126.....	36
CAPÍTULO 2	37
BAGATELAS OP. 119 N ^{os} 1 A 6	37
2.1 Bagatela op. 119 n ^o 1	37
2.2 Bagatela op. 119 n ^o 2	49
2.3 Bagatela op. 119 n ^o 3	58
2.4 Bagatela op. 119 n ^o 4	63
2.5 Bagatela op. 119 n ^o 5	72
2.6 Bagatela op. 119 n ^o 6	77
CAPÍTULO 3	92

BAGATELAS OP. 119 N ^{os} 7 A 11	92
3.1 Bagatela op. 119 n ^o 7	92
3.2 Bagatela op. 119 n ^o 8	105
3.3 Bagatela op. 119 n ^o 9	110
3.4 Bagatela op. 119 n ^o 10	116
3.5 Bagatela op. 119 n ^o 11	120
CONCLUSÃO.....	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133
Livros.....	133
Partituras	134
Dicionários	134
Discografia.....	134
ANEXOS	136
BEETHOVEN, Ludwig, van. <i>Bagatellen op. 119 n^{os} 1 a 11</i> . Otto von Irmer (Ed.). Munique: G. Henle Verlag, 1970. Partitura.....	136
BEETHOVEN, Ludwig, van. <i>Bagatellen op. 119 n^{os} 1 a 11</i> . Alfred Brendel (Ed.). Viena: Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, 1973. Partitura.	149

INTRODUÇÃO

A motivação desta dissertação de mestrado foi meu desejo de aprimoramento enquanto intérprete e professora de piano e de treinamento auditivo. O caminho natural para alcançar este objetivo pareceu-me ser a reflexão sobre a execução pianística de uma obra do repertório, dentro de uma linha de pesquisa que abordasse as práticas interpretativas. Enquanto período musical, o classicismo, pareceu-me ser o campo mais propício para o escopo desse trabalho, tendo em vista a riquíssima bibliografia sobre o tema. Dentre os compositores mais significativos do período, ficou evidente que Beethoven seria a melhor opção, por sua linguagem pianística abranger tanto os preceitos do Classicismo quanto características do novo Estilo Romântico, o que levaria a uma possibilidade mais ampla de desenvolvimento musical e pianístico. Dentre as obras desse compositor, optou-se pelas *Bagatelas op. 119* pela variedade de caráter e de pianismo oferecidas por suas numerosas onze peças contrastantes, mas de duração ainda compatível com um trabalho de mestrado.

Devido ao fato da maior parte da obra de Beethoven ser constituída de peças de grande fôlego, suas *Bagatelas* são frequentemente consideradas como um campo de experimentação para aquelas. Mas, sem dúvida, evidenciam a habilidade do compositor em manusear peças curtas, sem maiores compromissos quanto à forma. Charles Rosen (1998: 405) afirma que:

“Os conjuntos de Bagatelas que Beethoven escreveu nos primeiros anos de 1820 são às vezes considerados como projetos rejeitados de obras maiores, ideias muito simples de serem desenvolvidas. Na realidade, o material fundamental de muitas das Bagatelas é mais complexo, algumas vezes muito mais rico, que o material de obras de maiores dimensões. Pode-se afirmar, quase como uma regra em Beethoven, que quanto maior for a obra, mais simples é o material que está dentro dela”¹.

¹ The sets of bagatelles that Beethoven wrote in the early 1820s are sometimes considered as rejected sketches for larger works, ideas too simple to be developed. In reality, the fundamental material of many of the bagatelles

Como metodologia, decidiu-se inicialmente fazer um levantamento da bibliografia disponível sobre o assunto. O grande número de obras encontradas que desenvolvem o tema das práticas interpretativas no período clássico confirmou nossa expectativa quanto à riqueza de fontes a disposição. Não obstante, foi surpreendente constatar que existem muito poucas obras, ou mesmo parte de obras, que tratam especificamente das *Bagatelas* de Beethoven.

Três trabalhos foram de fundamental importância para a realização desta dissertação, embora a bibliografia consultada não tenha se restringido a eles: o abrangente e claro estudo de Sandra Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1988) e os artigos de Barry Cooper, *Beethoven's Portfolio of Bagatelles* (*Journal of the Royal Musical Association*, v. 112, n. 2, 1986/87, p. 208-228) e Alan Tyson, *The First Edition of Beethoven's Op. 119 Bagatelles* (*The Musical Quarterly*, Vol. 49, No. 3, p. 331-338, Jul/1963).

Paralelamente à leitura dessas e das demais obras selecionadas, procedeu-se ao estudo da partitura ao piano, seguindo o processo tradicional de aprendizado de uma obra, incluindo a leitura da mesma e o estudo das dificuldades técnicas e interpretativas, visando sua performance.

Por fim, realizou-se ainda a escuta das gravações localizadas do *op. 119*. Procurou-se aqui reunir uma gama suficientemente variada de intérpretes, que abrangesse diferentes faixas etárias, nacionalidades e escolas pianísticas. As gravações se constituíram em uma importante fonte de consulta e algumas referências a elas são feitas no decorrer do trabalho. Os

is more complex, even at times richly so, than the material of the larger works. It may almost be stated as a rule in Beethoven that longer the work the simpler the material that goes into it.

intérpretes apreciados foram: Alfred Brendel, Anatol Ugorski, Andrei Vieru, Jenő Jandó, John O'Connor, Mikhail Pletnev, Rudolf Serkin, Russell Sherman e Stephen Kovacevich.

O texto final foi organizado em três capítulos. No primeiro, concentram-se as informações de ordem geral que foram colhidas sobre todas as *Bagatelas* de Beethoven, e mais especificamente o que concerne sua gênese, manuscritos e primeiras edições, não sem antes definir a significação e o uso desse título.

Tendo em vista a intenção do compositor em escrever dois ciclos distintos, compostos, respectivamente, pelas peças de 1 a 6 e 7 a 11, como se verá ao longo do trabalho, dividiu-se o estudo interpretativo do *op. 119* em duas partes. Sendo assim, o capítulo dois aborda as *Bagatelas op. 119 n^{os} 1 a 6* e o três, aquelas de número 7 a 11.

Salientamos que não foi possível consultar o manuscrito das *Bagatelas op. 119 n^{os} 1 a 6*, pela impossibilidade de correspondência com a biblioteca alemã que arquiva os manuscritos. Não obstante, esclarece-se aqui que, em nenhum momento, a autora deste trabalho teve a intenção de criticar ou estabelecer uma nova edição das peças aqui abordadas e, portanto, a falta de consulta a esses manuscritos ou a outras primeiras e históricas edições não comprometem o estudo realizado.

Seu intuito foi, antes, permanecer no âmbito do complexo processo que se situa entre a notação musical e a execução ao instrumento, e, para tanto, adotamos duas das mais conceituadas e confiáveis edições modernas da obra disponíveis no mercado: G. Henle Verlag (1970), editada por Otto Von Irmner e Wiener Urtext – Schott/Universal Edition (1973), editado por Alfred Brendel.

Nesse sentido, a literatura que trata das práticas interpretativas do período clássico foi de grande valia.

Mas por outro lado, também não se teve a pretensão de apresentar esse estudo como uma tentativa de se estabelecer uma interpretação definitiva e historicamente informada da peça escolhida, apesar de se compartilhar do ideal desse movimento de se tentar resgatar as intenções do compositor, anteriores aos símbolos musicais por ele utilizados.

Antes, o que aqui se procurou foi relatar o processo de reflexão pelo qual passou a autora desse trabalho durante o aprendizado da peça. Quais foram as dúvidas e dificuldades mais relevantes que se apresentaram, tanto de ordem técnica quanto interpretativas, e quais foram as escolhas e medidas adotadas para solucionar as questões que se colocaram. Para isso tomou-se como base a literatura consultada, a análise estrutural e harmônica das peças, a escuta das gravações reunidas, assim como a experiência adquirida com os estudos de outras peças de Beethoven, do Período Clássico e, de uma maneira mais geral, mesmo do repertório pianístico como um todo.

Além das questões de ordem técnico-pianísticas, foram os principais focos de interesse deste estudo: andamentos, dinâmica, articulação, ritmo e pedalização. As conclusões aqui apresentadas muitas vezes foram suscitadas pela observação de pequenos detalhes de estrutura e de notação.

Espera-se que este trabalho possa despertar o interesse do leitor pelas *Bagatelas op. 119*, se este não as conhece em maior profundidade e, sobretudo, venha a contribuir para o processo de estudo e aprendizado da obra por parte de outros intérpretes e pesquisadores.

Almeja-se ainda que este texto possa ser de interesse daqueles que se dediquem ao estudo de questões pianísticas e interpretativas de forma mais geral, e mais especificamente em relação ao período clássico.

CAPÍTULO 1

BEETHOVEN E SUAS *BAGATELAS*

1.1 O que são *Bagatelas*?

Bagatela é uma palavra de origem italiana que significa “coisa sem importância”. Em música, o termo aparece pela primeira vez para denominar uma peça do compositor francês François Couperin (1668 – 1733) publicada em 1717 em sua décima *Ordre* para cravo, um rondó intitulado “*Les bagatelles*” (BROWN, 2001: 466). Foi utilizado também em 1753 pelo editor francês Borvin para uma coleção de danças, e, depois, em 1797, Breitkopf & Härtel publicou uma série intitulada *Musikalische Bagatellen* (BROWN, 2001: 466). Beethoven (1770 – 1827) utilizou o termo, como título genérico, em três conjuntos de opus: *op. 33*, *op. 119* e *op. 126*. Depois dele, outros compositores escreveram *Bagatelas*. Dentre eles pode-se citar: Smetana (1824 – 1884) em 1844, Liszt (1811 – 1886) em 1885, Saint-Saëns (1835 – 1921) em 1856 e Bartók (1881 – 1945) em 1908, Webern (1883 – 1945) em 1911-13.

As *Bagatelas* são, em princípio, peças breves, que não se constituem em uma forma musical específica (BROWN, 2001: 466). Brendel afirma que, a partir do século XVIII, as peças reunidas sob esse nome genérico não apresentam, necessariamente, nenhuma ligação que as configure como um ciclo (BRENDDEL, 1973: VI).

Por outro lado, o século XIX cultivou a composição de peças curtas ou miniaturas, reunidas ou não em um ciclo de peças contrastantes em forma de coletânea. Beethoven combinou em suas *Bagatelas* a tradição clássica, da qual era o maior representante, com essa nova forma composicional que se expandirá nos séculos XIX e XX.

1.2 As *Bagatelas* de Beethoven

A produção de Ludwig van Beethoven constitui-se, em sua maioria, de obras de grande porte ou mesmo, pode-se dizer, monumentais. As pequenas peças representam uma menor parcela e tem-se como exemplo os exercícios que escreveu no período em que viveu em Bonn (1770 - 1792), rondós, danças e bagatelas (BRENDDEL, 1973: VI). Estas últimas têm uma importância maior no seu repertório, porque dão testemunho da inventividade e maestria com que o compositor aborda as pequenas formas (BRENDDEL, 1973: VI). Pode-se acrescentar que, muitas vezes pela ousadia, constituem-se obras de grande interesse artístico, assim como os Rondós.

Dentre os três importantes ciclos de *Bagatelas* que escreveu, o *op. 126* representa tanto o epílogo de suas obras para piano, quanto o clímax de sua escrita para pequenas formas (BRENDDEL, 1973: VI). No entanto, a mais popular de suas *Bagatelas* é a *Für Elise WoO 59*, obra póstuma, à qual não foi atribuído um número de opus. Algumas das *Bagatelas* têm relação estreita com obras de grande porte de Beethoven como, por exemplo, o segundo movimento da *Sonata op. 7* e o primeiro movimento da *op. 109*, que foram, primeiramente, concebidos como *Bagatelas* (KINDERMAN, 1997: 2). Ao longo de sua vida, Beethoven parece ter escrito ou esboçado outras *Bagatelas*, além dos ciclos citados acima, mas não se sabe ao certo por que razões, nunca foram publicadas (COOPER, 1986/87: 208).

1.2.1 *Bagatelas op. 33*

As *Bagatelas op. 33* formam um conjunto de sete peças que foram finalizadas, provavelmente, no final de 1802 (KINDERMAN, 1997: 2). Estas peças não foram todas compostas no mesmo período, uma vez que as primeiras cinco datam de 1782, quando o

compositor teria, portanto, doze anos, segundo consta no manuscrito: “*Des Bagatelles par Louis van Beethoven 1782*”. Não obstante, não se tem certeza da veracidade dessa data. Suspeita-se mesmo que algumas delas possam ter sido compostas posteriormente. As *Bagatelas op. 33 n^{os} 6 e 7* foram escritas entre 1801 e 1802 e o ciclo foi editado em 1803. Essas datas nos mostram que as *Bagatelas op. 33* são, em sua maioria, peças de períodos juvenis que foram revisadas e organizadas por Beethoven em 1802. O próprio compositor denominou o opus como miniaturas (*kleinigkeiten*) (DOVICCHI, 1993: 31).

Manuscritos e primeiras edições das Bagatelas op. 33

A música de Beethoven era muito popular na Grã-Bretanha, principalmente na segunda metade de sua vida. Por esse motivo, o compositor sempre tentou obter uma renda extra com as edições inglesas. Antes de 1803, Beethoven já se correspondia com George Thomson (1757 -1851) de Edinburgh, e já em 1807, o compositor negociava diretamente com editores ingleses. A partir de 1809 poucas de suas obras não são publicadas na Inglaterra (TYSON, 1963: 331). Não era fácil para um compositor desta época vender suas obras para dois editores, mas no caso de Beethoven, como as duas editoras eram muito distantes, uma em Viena e outra na Grã-Bretanha, e não competiam no mesmo mercado, isso foi possível (TYSON, 1963: 331). Um acordo foi feito para que as duas edições fossem publicadas simultaneamente. Isso raramente ocorria devido às complicações que havia para a preparação e publicação de música. As edições inglesas eram resultado de negociações diretas de Beethoven com o editor, portanto estas edições eram conhecidas como “autênticas”, ou seja, edições confiáveis quanto à sua procedência (TYSON, 1963: 331).

O manuscrito autógrafo das *Bagatelas op. 33* encontra-se na Beethoven-Haus em Bonn, Alemanha, na coleção de H. C. Bodmer². Pertenceu, primeiramente, à *Verlagsbestand des Kunst und Industriekontors*, para depois, em 1822, passar às mãos de Sigmund Anton Steiner (1773 – 1838). Em 1826, foi para Tobias Haslinger (1787 – 1842)³, e seu filho Carl o vendeu para o colecionador e músico Johann Kafka (DOVICCHI, 1993: 16).

O primeiro anúncio das *Bagatelas op. 33* aparece no *Wiener Zeitung*, em 28 de maio de 1803. A segunda edição é de 1822-23 publicada por *Steiner & Co*⁴. Já a edição de 1826 foi publicada por T. Haslinger (DOVICCHI, 1993: 18).

1.2.2 Bagatelas op. 119

As *Bagatelas op. 119* são um conjunto de onze peças, assim como o *op. 33*, de períodos distintos. As primeiras a serem editadas foram as de número 7 a 11. Elas foram escritas no ano 1820 e concebidas como um conjunto para o terceiro volume do livro pedagógico de Friedrich Starke intitulado *Wiener Pianoforte Schule*, publicado em junho de 1821. O que talvez mais se assemelhe a uma intenção pedagógica da parte do compositor em relação a essas peças, seja o fato dele ter se preocupado em anotar dedilhados na partitura. O manuscrito tem a data 1º de janeiro de 1821 (COOPER, 1986/87: 208). Nesse ano Beethoven

² www.beethoven-haus-bonn.de

³ A firma austríaca de editores de música, Haslinger, foi fundada em Viena, 1803, por Alois Senefelder, com o nome *Chemische Druckerei*. Logo foi transferida para S. A. Steiner, que por sua vez deu sociedade a seu empregado T. Haslinger, entre 1815 e 1826, período no qual ganhou fama mundial. Foi mérito de T. Haslinger a substituição da impressão litográfica por uma técnica bem definida de gravura, quando uma bela edição das obras de Beethoven foi tirada. Em 2 de maio de 1826, a *Chemische Druckerei* foi assumida e renomeada por Haslinger, seguido por seu filho Carl em 1842. A firma foi vendida em 1875 para A. M. Schlesinger (WEINMANN, 2001: 72).

⁴ No período de sociedade entre S. A. Steiner e T. Haslinger, a *Chemische Druckerei* passou a ter nome S. A. Steiner & Co.

também estava trabalhando na composição do terceiro movimento da *Sonata op. 109* e no *Benedictus* da *Missa Solemnis* (MARSTON, 1986: 195).

As cinco primeiras *Bagatelas* do *op. 119* são baseadas em material anterior que foi reaproveitado por Beethoven. O compositor possuía uma coleção de esboços, e fez sua seleção definitiva das peças que utilizaria no final de 1822 (TYSON, 1963: 332), portanto em período posterior à publicação dos números 7 a 11 no livro de Starke. O manuscrito correspondente aos números de 1 a 6 do *op. 119* parece ter sido confeccionado durante os últimos oito dias do mês de novembro daquele ano (COOPER, 1986/87: 220)⁵. Mas as peças de número 2 a 5 e, provavelmente, a número 1, foram escritas anteriormente, entre os anos 1800 e 1804, segundo o primeiro pesquisador dos esboços e manuscritos de Beethoven, Gustav Nottebohm⁶ (DOVICCHI, 1993: 20). Por outro lado, Cooper (1986/87: 211) acredita que as *Bagatelas* 1, 2 e 4 do *opus 119* tenham sido compostas ainda antes de 1800. As datas seriam: *op. 119 n.º 2 e 4* em 1794, *n.º 1* em 1796/97, *n.º 5* em 1801/2 e *n.º 3* em meados de 1802. Os esboços do *op. 119 n.º 5* foram encontrados no livro de *sketches* de Kessler, algumas páginas antes do *op. 33 n.º 3*, junto com o esboço da cadência do segundo *Concerto, op. 19*, para piano e orquestra, de 1798. A *Bagatela n.º 6* foi composta posteriormente, como uma conclusão das cinco peças anteriores, inclusive com o intuito de contribuir para sua unidade.

A maneira como o *opus 119* foi editado pela primeira vez – as onze peças em sequência – resultou em um ciclo estranho, sem nenhum planejamento óbvio e tido como um grupo de peças aleatórias. Dessa forma, os músicos tendiam a considerar o *opus* como uma série de

⁵ Segundo Tyson (1963: 335), Beethoven parece não ter se importado muito em fazer um autógrafo sério, pois não há muitos sinais de dinâmica e de articulação.

⁶ Os manuscritos de Beethoven foram bastante pesquisados depois que *Gustav Nottebohm* publicou pequenos estudos sobre dois livros de *sketches* que datam de 1801-2 e 1803, assim como textos a respeito de manuscritos com o título “Beethoveniana” (KERMAN, 1970: 515). Importantes autógrafos podem ser encontrados na *Bibliothèque Nationale* de Paris e na *Deutsche Staatsbibliothek* de Berlim.

peças de vários estilos e sem ligação. Essa ideia foi intensificada pelas informações de Nottebohm de que as *Bagatelas* eram de anos muito anteriores. (COOPER, 1986/87: 218 e 220). Não obstante, uma análise mais profunda do *op. 119 n^{os} 1 a 6* nos deixa claro que a ideia de uma coleção heterogênea é errônea, e que há vários elementos unificadores. Visto que o *op. 119 n^{os} 7 a 11* foi composto como um grupo desde o princípio, somente os seis primeiros números poderiam ser considerados sem conexão. A diversidade estilística não deve ocultar os elementos que agregam a série (COOPER, 1986/87: 218). As revisões feitas no final das *Bagatelas n^o 1 e 2* mostram que Beethoven parecia ter uma grande preocupação com a ligação e a continuidade de uma peça para outra. A disposição das mesmas não era, portanto, aleatória. Ele, de fato, estava preocupado com a continuidade e estrutura geral (COOPER, 1986/87: 217). Isso fica evidente ainda pela maneira como as numerou, numa tentativa de produzir um ciclo coeso, e na forma intensa com que trabalhou nas revisões no ano de 1822 (COOPER, 1986/87: 211).

Uma carta datada de 22 de dezembro de 1822 enviada para Peters confirmam as intenções unificadoras de Beethoven:

“Quanto às bagatelas, elas são exatamente seis agora e você quer somente quatro. Eu estou relutante em fazer esta divisão, pois, na verdade, as considero um conjunto. Mas, se você insistir em ficar apenas com quatro, então eu farei uma nova disposição”. (Anderson, Letters, 979, *apud* COOPER, 1986/87: 219)⁷.

Fica claro neste comentário que Beethoven se importava com a unidade e estrutura geral do ciclo. As *Bagatelas* haviam sido organizadas com começo, meio e fim. Deve-se atentar para o fato de que, além dos diversos artifícios utilizados para unificar o grupo, ainda compõe uma

⁷ Texto original: “As to the bagatelles, there are now exactly six of them, and you only want four. I am reluctant to make this division, for indeed I have treated them as belonging together. But if you insist on taking only the four, well then I must make a different arrangement”.

peça que resume e também recapitula o conjunto das outras cinco (COOPER, 1986/87: 219).

O mesmo autor conclui dizendo:

Está claro agora, entretanto, que o op. 119 tem um planejamento cuidadoso, um ciclo de seis peças seguido de um segundo grupo de cinco, e eles são melhores ouvidos e tocados dessa maneira do que como uma série de onze. (COOPER, 1986 – 1987: 222)⁸.

Manuscritos e primeiras edições das Bagatelas op. 119

O manuscrito das *Bagatelas op. 119 n^{os} 1 a 6* aparece no outono de 1822 com a data novembro de 1822, e se encontra em Tübingen, Alemanha (TYSON, 1963: 332). Já o manuscrito das cinco últimas *Bagatelas* do opus pertenceu a Sra. Starke como parte do método *Wiener Pianoforte Schule*, volume 3, editado em Viena em junho de 1821. Na década de 1850 esteve em posse do professor Carl Pichler do conservatório de Viena (DOVICCHI, 1993: 21). Depois, o autógrafo destas cinco peças, datado de 1 de janeiro de 1821, foi dividido em três partes:

- N^o 7: está em uma coleção particular.
- N^o 8 e primeira parte da n^o 9: Bonn, Beethoven-Haus (desde 1926).
- N^o 9 (segunda parte), n^{os} 10 e 11: Paris, Bibliothèque Nationale de France (www.beethoven-haus-bonn.de)⁹.

Beethoven teve muita dificuldade para encontrar um editor para o *op. 119 1 a 6* (TYSON, 1963: 332). Em 5 de junho de 1822, envia uma carta (Fig. 1) ao editor Carl Friedrich Peters de Leipzig oferecendo algumas *Bagatelas*. Um mês depois, em 6 de julho, refaz a oferta

⁸ Texto original: “It is now clear, however, that op. 119 contains a carefully arranged, thoughtfully planned cycle of six pieces followed by a second group of five, and they are best heard – and played – in this way rather than as a group of 11...”

⁹ Disponível em www.beethoven-haus-bonn.de. 05/06/2012.

dizendo que algumas delas eram longas e que poderiam ser editadas separadamente e, se ele quisesse, poderia as receber imediatamente. A primeira oferta foi uma resposta a uma solicitação de Peters por trios, quartetos, sinfonias, canções e solos de piano os quais deveriam ser peças curtas (COOPER, 1986/87: 208). Em outra carta datada de 3 de agosto de 1822, Beethoven promete ao editor quatro *Bagatelas*, embora estando incerto quais deveria escolher: “estou incapaz de dizer quantas eu realmente tenho”. Meses depois, em uma carta de 22 de novembro do mesmo ano, diz: “eu poderia mandar várias outras bagatelas além das quatro que decidimos, pois há nove ou dez mais”. Percebe-se aqui que o compositor tinha nesse momento várias *Bagatelas* compostas que ele pretendia publicar (COOPER, 1986/87: 208 – 209). Conforme já se mencionou, o trabalho de Beethoven em 1822 revisando e organizando essas *Bagatelas* para que formassem um ciclo coerente foi extenso, já que elas haviam sido compostas em ocasiões e com finalidades distintas. O compositor finaliza o manuscrito em novembro de 1822 e envia à Peters as seis primeiras peças do *op. 119* em 8 de fevereiro de 1823, Fig. 2, (COOPER, 1986/87: 220).

Fig. 1: Carta de Beethoven à Peters em 5 de junho de 1822 (www.beethoven-haus-bonn.de)¹⁰

Fig. 2: Carta de Beethoven à Peters em 8 de fevereiro de 1823 (www.beethoven-haus-bonn.de)¹¹

¹⁰ Disponível em www.beethoven-haus-bonn.de, 07/07/2012.

Como suas obras sempre apareciam em duas edições, uma vienense e outra inglesa, ele envia uma cópia, para Ferdinand Ries, em 25 de fevereiro de 1823, para ser editada também em Londres. Como não havia ainda uma edição inglesa do *op. 119 n^{os} 7 a 11*, que fora editada no método de Starke, ele também inclui uma cópia dessas peças (TYSON, 1963: 331). Diz ainda a Ries que está lhe enviando um conjunto de seis *Bagatelas* e outro de cinco (TYSON, 1963: 334).

Anexo a uma carta datada de 4 de março de 1823, o editor Peters devolve o manuscrito do *op. 119 n^{os} 1 a 6* dizendo que aquelas peças não eram o que ele esperava e se elas fossem publicadas, o público poderia desconfiar que ele fizera alguma atribuição fraudulenta (COOPER, 1986/87: 221).

Beethoven oferece então as *Bagatelas* n^{os} 1 a 6 para outros editores: Simrock em Bonn, Pacini em Paris, Lissner em São Petersburgo, mas não obtêm sucesso (COOPER, 1986/87: 222).

Enquanto isso, Fernand Ries, em Londres, vende as 11 *Bagatelas* para Clementi & Co. Parece claro que não era a intenção de Beethoven editar as seis primeiras peças junto com as cinco últimas. Isso ocorre devido à iniciativa de Ries de vender conjuntamente as 11 *Bagatelas* a Clementi, que as edita como um único ciclo ainda em 1823, possivelmente sem nem saber que se tratava de dois grupos distintos (COOPER, 1986/87: 221).

Em 16 de julho de 1823, em carta a Ries, (Anderson, Letter 1209 *apud* TYSON, 1963: 334), Beethoven agradece o honorário e diz estar satisfeito.

Na edição de Clementi & Co., a primeira a ser publicada, as *Bagatelas* não possuíam número de opus (TYSON, 1963: 334). Clementi acha prudente colocar na página de título o seguinte aviso: “esta obra tem direitos autorais” e registra a edição no Stationers Hall em 3 de junho de

¹¹ Disponível em www.beethoven-haus-bonn.de. 07/07/2012.

1823, o que pode ser considerada como a data de publicação (TYSON, 1963: 334). A edição de Clementi é resenhada alguns meses depois pela *Quarterly Musical Magazine and Review* Vol. V pp. 375-76 e, depois pela *The Harmonicon* Vol. I p. 195, em dezembro de 1823.

Uma segunda edição de Clementi aparece um pouco antes do final de 1823 e apresenta cerca de dez alterações ou correções em relação à sua primeira. É possível identificar a segunda graças ao valor gravado na página de título e não mais colocado a tinta (TYSON, 1963: 336).

O fato da primeira edição de Clementi corresponder ao autógrafo do *op. 119 n° 1 a 6* demonstra que o editor fez o trabalho com algum cuidado e seguiu o manuscrito dado a ela por Ries. Entretanto, não há uma explicação única para as alterações feitas na segunda edição de Clementi. Alan Tyson (1963: 336) dá duas possíveis explicações em seu artigo: é possível que Beethoven tenha enviado para Clementi (ou via Ries) as correções que deveriam ser feitas para uma próxima edição; ou que Clementi, mais provável que Ries, tenha feito as correções por conta própria.

Outras duas edições das *11 Bagatelas op. 119* parecem ter se originado como cópia da segunda edição de Clementi. Uma em Paris editada por Schlesinger no final de 1823, que acrescentou o número de opus 112, e outra em Viena, editada por Sauer & Leidesdorf em abril de 1824 (TYSON, 1963: 333).

Há algumas pistas que indicam que a edição parisiense de Schlesinger é uma cópia da segunda edição de Clementi: na página de título não se encontra as palavras “*Propriété de l’Editeur*” (propriedade do editor) e não há registro da edição na Bibliographie de France, costume da época para oficializar uma edição confiável. Segundo Alan Tyson (1963: 334), é evidente que a gravadora de Schlesinger, Alexandrine Lard, tinha uma cópia da edição de Clementi enquanto trabalhava. Muitas páginas são idênticas compasso por compasso e linha

por linha. Mas Alexandrine Lard determina que seja atenuada essa semelhança perfazendo onze páginas no lugar de treze como na edição de Clementi. “Há vários erros na transcrição. Citarei um já que é adotado pelo editor de uma edição crítica recente (Henle)” ¹²(TYSON, 1963: 334)

Ex. 1: BEETHOVEN, Ludwig van.¹³ *Bagatela op. 119 n° 1*, c. 19 e 20. Edição de Clementi e erro na cópia de Schlesinger, segundo Allan Tyson (1963: 334).

A edição vienense Sauer & Leidesdorf apareceu em abril de 1824. Há diversas evidências mostrando que a edição foi uma reimpressão da edição de Paris: o estilo da página de título é idêntico ao da edição de Schlesinger, o número 112 de opus é mantido, a distribuição dos compassos no pentagrama e nas páginas é exatamente igual à edição de Paris, na página de título não aparece a indicação de propriedade (*Eigenthum der Verleger*), e finalmente, os erros

¹² Texto original: “There are a number of errors in the transcribing, one of which I shall quote since it has been adopted by the editor of a recent critical edition (Henle)”.

¹³ Para dar maior leveza ao texto, omitiu-se a referência ao nome de Beethoven na legenda dos demais exemplos musicais, uma vez que praticamente todos são extraídos de suas obras. O nome do autor será mencionado apenas quando se tratar de um outro compositor.

cometidos na edição parisiense são conservados na edição vienense. Esses vários motivos nos mostram que essa edição foi pirateada pela editora Sauer & Leidesdorf (TYSON, 1963: 333).

A edição Diabelli & Co. aparece em 1826 com uma *Bagatela* a mais, a de número 12. Esta 12ª *Bagatela* é uma adaptação, não de Beethoven, de uma de suas canções: *An Laura*. Esta edição é uma cópia da Sauer & Leidesdorf incluindo os mesmos erros (TYSON, 1963: 333).

O número de opus 119 foi atribuído pela primeira vez no catálogo temático de *Breitkopf & Härtel* de 1851, ou seja, muito posteriormente, para escapar da confusão em relação ao coral baseado no poema de Goethe “*Meeresstille und Glückliche Fahrt*”. Este havia aparecido com o op. 112 antes das *Bagatelas* (TYSON, 1963: 332).

Tabela 1: As várias edições do *op. 119* segundo Allan Tyson (1963: 338).

Fig. 3: Folha de rosto da *Wiener Pianoforte Schule*, de Friedrich Starke (www.beethoven-haus-bonn.de)¹⁴

1.2.3 Bagatelas op. 126

O conjunto de esboços de *Bagatelas* que Beethoven conservava foi deixado de lado por quase um ano depois de ter encontrado um editor para suas *Bagatelas op. 119*. Neste período ele se concentrava no término das *Variações Diabelli* e depois na composição da *Sinfonia nº 9*. Esta foi finalizada por volta de fevereiro de 1824 quando o compositor volta a trabalhar em suas pequenas peças (COOPER, 1986/87: 222).

Em uma carta de 25 de fevereiro de 1824 para o editor Heinrich Probst, conhecemos a primeira evidência de que Beethoven pretendia publicar uma nova série de *Bagatelas* que ele diz serem mais longas do que as publicadas anteriormente.

Beethoven parece ter utilizado peças antigas como base para novas obras em 1822 devido a uma crise financeira. Ele pretendeu vender o maior número possível para amenizar a situação.

¹⁴ Disponível em www.beethoven-haus-bonn.de. 08/07/2012.

O plano parece ter dado certo com três aberturas, op. 113, 115 e 117, mas, no caso das *Bagatelas op. 119*, o trabalho com as inúmeras alterações e acréscimos para serem realizados mostrou que seria mais rápido compor novas peças (COOPER, 1986/87: 225). Vale lembrar que, por ocasião da revisão de *Fidelio* em 1814, diz à Treitschke: “Eu não consigo trabalhar tão rápido quanto se eu estivesse compondo uma peça nova” (Anderson, Letters, 455 *apud* COOPER, 1986/87: 223)¹⁵.

Portanto, depois do imenso trabalho com a *Sinfonia n° 9* e sabendo que com peças novas ele faria o trabalho mais rapidamente, Beethoven volta novamente sua atenção para o manuseio de pequenas formas e mostra, mais uma vez, o quanto podia ser notável nesse campo.

As seis últimas *Bagatelas*, que foram compostas muito rapidamente, recebem o *opus 126* e são intituladas “*Ciclus von Kleinigkeiten*” (ciclo de miniaturas) pelo próprio compositor. O próprio subtítulo já sugere que Beethoven as considerava como um conjunto, e não como uma coleção de peças independentes. Os esboços das seis peças encontram-se numa série de folhas seguidas no livro de sketches *Landsberg 8/2* (MARSTON, 1986: 195). Além disso, outras evidências mostram as relações entre as seis peças: as tonalidades formam uma sequência de terças descendentes: Sol maior, Sol menor, Mi b maior, Si maior, Sol maior e Mi b maior, respectivamente. As seis peças foram compostas no final de 1823 e início de 1824 sendo o epílogo das peças para piano de Beethoven. Segundo Nottenbohm, as *Bagatelas op. 126* já estavam prontas em fevereiro de 1824 (DOVICCHI, 1993: 28)¹⁶.

A decisão de Beethoven em escrever peças novas, ao invés de utilizar aquelas existentes em seu conjunto de esboços de *Bagatelas*, representou o abandono oficial das restantes. Depois de 1824, o compositor não faz mais ofertas de *Bagatelas* aos editores.

¹⁵ Texto original: “I cannot work as quickly as if I were composing a new work”.

¹⁶ Segundo Cooper (1986/87: 223), a maior parte dos esboços do *op. 126* data de maio e junho de 1824.

Não obstante, as diversas *Bagatelas* do conjunto de esboços nunca foram totalmente esquecidas, provavelmente pelo fato de serem ótimas ideias musicais que poderiam ser resgatadas em algum momento. Isso realmente ocorre quando Beethoven escreve o *trio* do 2º movimento do *Quarteto op. 132* em Lá menor, no ano de 1825, onde incorpora praticamente toda a primeira parte da *Bagatela em Lá maior “Allemande” WoO 81*, mudando a estrutura e o ritmo deslocado. Nas últimas páginas dos esboços que o compositor escreveu em Berlim, havia um em Dó menor “presto” que incorporava o motivo inicial da *Bagatela* também não editada WoO 52 (COOPER, 1986/87: 225).

Manuscritos e primeiras edições das Bagatelas op. 126

O autógrafo das *Bagatelas op. 126* pertenceu a coleção do industrial Hans Conrad Bodmer em Zurique, Suíça, em 1938 (DOVICCHI, 1993: 28). E, posteriormente, passou para a Beethoven-Haus em Bonn, Alemanha (www.beethoven-haus-bonn.de)¹⁷.

Há ainda dois esboços das *Bagatelas op. 126* n^{os} 1 e 6. Elas estão igualmente em Paris na *Bibliothèque Nationale*, catalogados como MSS 69 e 81, respectivamente (COOPER, 1986 – 1987: 223).

A primeira edição aparece em 1825, editora Schott, de Mainz, Alemanha (DOVICCHI, 1993: 29). Este reedita a obra nos anos seguintes, 1826 e 1827. E, depois de 1830, é publicada em Frankfurt uma edição por Franz Philipp Dunst na Coleção de Obras Completas para Piano de Beethoven Parte I (DOVICCHI, 1993: 30).

¹⁷ Disponível em www.beethoven-haus-bonn.de. 05/04/2012.

CAPÍTULO 2

BAGATELAS OP. 119 N^{OS} 1 A 6

2.1 Bagatela op. 119 n^o 1

Tonalidade	Andamento	Forma	Sugestão metronômica
Sol menor	<i>Allegretto</i>	A (c. 1 a 16) B (c. 17 a 32) transição (c. 33 a 36) A' (c. 37 a 52) <i>coda</i> dividida em duas partes (c. 53 a 65 e c. 65 a 74)	Semínima igual a 120

Segundo Barry Cooper (1986/87: 214), é difícil identificar quais foram os acréscimos e revisões feitas por Beethoven quando este retoma seus antigos esboços com a finalidade de construir um grupo bagatelas que soasse homogêneo, uma vez que muitas das características do estilo tardio do compositor já são encontradas nas primeiras obras do mesmo, apenas de maneira menos frequente. Nenhum material de esboço da *Bagatela n^o 1* sobreviveu, o que dificulta a pesquisa em relação às revisões desta peça. Contudo, o mesmo autor segue dizendo que algumas passagens do *op. 119 n^{os} 1 a 6* sugerem revisões tardias como, por exemplo, as casas 1 e 2 da *Bagatela n^o 1*, que funcionam como ligações entre as seções, e onde a mão esquerda é irregular remetendo a um estilo que normalmente está presente nas obras tardias de Beethoven, onde há uma busca maior pela continuidade e unidade (COOPER, 1986/87: 215).

Allegretto é o diminutivo de *Allegro*. Este último pode ser traduzido por “alegre, animado¹⁸”, e em música implica um movimento rápido. *Allegretto* tem todas as características do *Allegro*, porém essas são abrandadas pela noção de diminutivo. Ele se situa entre o *Allegro* e o *andante*. As peças indicadas com *allegretto* devem, normalmente, ser executadas “com uma expressão menos espirituosa” do que quando o andamento é *allegro*, “porque geralmente têm um caráter de agradável serenidade”¹⁹ (Koch *apud* ROSENBLUM, 1988: 315).

Na primeira seção, em Sol menor, as pontuações ocorrem quase sempre na harmonia da dominante, Ré maior, (c. 2, 4, 8, 10 e 12) enquanto a cadência autêntica perfeita na tônica acontece somente no c. 16. Dessa forma, este trecho inicial nos remete a um caráter de indecisão e expectativa que é gerado pela sensação de suspensão associado à harmonia de dominante.

¹⁸ PARLAGRECO, Carlo. *Dizionario Portoghese – Italiano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

¹⁹ Texto Original: with less spirited expression. Because they generally have the character of an agreeable serenity.

Allegretto Opus 119

1. *p*

16 II I V6 V

V V6 V

Ex. 2: *Bagatela op. 119 n° 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 16. Separação entre anacruse e c. 1 em verde. Encadeamentos harmônicos em vermelho. Seta indicando desenho descendente.

Deve-se notar que a ligadura sobre a anacruse que inicia a *Bagatela* cobre apenas as duas primeiras notas. É importante que essa articulação seja respeitada. A separação entre a anacruse e o primeiro tempo do c. 1 (nota Ré) que a escrita de Beethoven implica, faz com que o primeiro tempo, seja tocado com maior clareza e importância, tornando-se o início do desenho descendente que se segue. A execução dessas primeiras notas seria muito diferente se essa ligadura terminasse no primeiro tempo do c. 1, pois, assim a nota ré de 1.1²⁰ teria que ser tocada de forma mais leve, como terminação da ligadura e perderia a energia e vivacidade que tal articulação implica.

²⁰ O algarismo que é colocado ao lado do número do compasso seguido de um ponto indica o tempo do mesmo, que pode ser ainda completado com a indicação da parte do tempo. Ou seja, por exemplo, 1.2.4 significa, compasso 1, segundo tempo, quarta parte do segundo tempo.

Há vários exemplos desse tipo de articulação em outras obras do compositor. Podemos citar, a título de comparação, o início do terceiro movimento da *Sonata op. 2 n° 3*.

Ex. 3: *Sonata op. 2 n° 3/iii*²¹. Munique: G. Henle Verlag, 1953, anacruse e c.1.

As notas do primeiro compasso são escritas em *staccato*, ao contrário do primeiro tempo de 2.1 (nota Lá na mão direita, ver Ex. 2). Apesar de não ser *staccato*, essa semínima tampouco deve ser sustentada inteiramente por um tempo, pois isso implicaria em uma terminação mais afirmativa do que a harmonia de suspensão (acorde de dominante) parece sugerir. Acrescenta-se a isso o fato de ser esta a última nota de um desenho descendente, o que sugere, igualmente, um pequeno diminuendo²². Dessa forma, sua duração deve ser encurtada, caso contrário comprometerá o caráter de suspensão e dúvida do desenho.

Os compassos seguintes (c. 2 a 4) repetem, de forma variada, o mesmo motivo em uma região mais grave implicando em uma dinâmica mais *piano*. Convém aqui lembrar que o *fortepiano* da época de Beethoven era um instrumento muito mais heterogêneo, em termos de sonoridade, que o piano moderno. Dessa forma, as repetições de motivos em diferentes tessituras, mesmo que apenas uma terça abaixo, como neste caso, tinham um interesse e uma

²¹ Os algarismos romanos em minúsculo que seguem as numerações de opus das Sonatas indicarão, nesse trabalho, o movimento da obra ao qual se refere. Portanto, op. 2 n° 3/iii indica o terceiro movimento dessa peça.

²² Durante esse trabalho, far-se-á muitas vezes alusão a um crescendo e a um decrescendo que está implícito em um desenho melódico ascendente e descendente, respectivamente. Muitos tratadistas do período clássico fazem referência a essa dinâmica subentendida (cf. ROSENBLUM, 1988: 68)

variedade timbrística que devem ser alcançados no piano moderno através da diferenciação do tipo de toque e do emprego da dinâmica.

Nos c. 5 a 8 temos um novo elemento que contrasta com o primeiro. A mão direita tem um movimento melódico mais variado no que concerne à sucessão das alturas, ao contrário do primeiro elemento, onde a escrita é predominantemente descendente e em grau conjunto. A mão esquerda pode ser executada em *non legato*, tendo em vista a ausência de ligaduras, mas deve ter preservada seu sentido melódico, caso contrário, soará muito vertical e soletrada.

Comparando-se as duas edições consultadas para esta pesquisa, observou-se que, neste trecho (c. 5 a 8), na Wiener Urtext – Schott/Universal (1973)²³ não há nenhuma indicação de articulação, porém, na G. Henle Verlag (1970) há ligaduras no c. 6 conforme mostra o Ex. 4.

Ex. 4: *Bagatela op. 119 n.º 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, anacruse do c. 5 a 8. Articulações realizadas pelo pianista Russell Sherman em azul.

Há várias possibilidades de articulação para as notas da mão direita nessa passagem. Pode-se, por exemplo, acrescentar pequenas ligaduras no c. 7, seguindo, aproximadamente, o modelo proposto pela edição G. Henle Verlag para o compasso anterior. Há intérpretes que preferem executar essas colcheias do c. 4.3 ao c. 5 em legato, como, por exemplo, Rudolf Serkin. O pianista Russell Sherman propõe uma leitura interessante, executando essas notas em

²³ A fim de conferir maior leveza ao texto, optou-se por suprimir o nome do compositor quando da indicação da referência das duas edições aqui consultadas: Henle Verlag (1970) e Wiener Urtext (1973) no lugar de Henle Verlag (BEETHOVEN, 1970) e Wiener Urtext (BEETHOVEN, 1973).

staccato, prosseguindo com as ligaduras sugeridas pela edição G. Henle Verlag, como mostrado no Ex. 4.

Nos c. 14 e 15, novamente notamos diferenças entre as edições consultadas no que se refere à articulação. Na G. Henle Verlag (1970) há ligaduras (no c.14 entre parênteses, o que pressupõe uma sugestão do editor), enquanto na Edição Wiener Urtext (1973) não há nenhuma articulação.

Ex. 5: *Bagatela op. 119 n° 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 14 e 15.

No c. 20 temos notas distintas entre as duas edições. Na Wiener Urtext (1973: XXII) o editor, Alfred Brendel, afirma que segue o que está escrito no manuscrito e também na Edição de Clementi de 1823 (Ex. 6). Vale à pena lembrar que a edição de Clementi é, de acordo com Alan Tyson (1963: 334), a mais fiel ao que Beethoven escrevera. Ainda segundo Brendel, a correção feita no c. 20 só aparece na Edição de Schlesinger (1823). Segue dizendo que é possível pensar que a mudança das notas ocorreu porque alguém considerou as oitavas paralelas um erro, baseando-se nas regras tradicionais de escrita. O mesmo autor acrescenta que é inequívoco que Beethoven não foi responsável pela alteração, pois, esta antecipa a nota da tônica (Mi b), que só seria alcançada no c. 24, quando a frase chega a seu fim. Temos preferência pela versão apresentada pela Wiener Urtext (1973).

Ex. 6: *Bagatela op. 119 n° 1*. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 20

Já Otto Von Irmer, editor da G. Henle Verlag (1970: 4), informa que as notas dos dois primeiros tempos deste compasso, na mão direita, estão de acordo com as primeiras edições (Ex. 7).

Ex. 7: *Bagatela op. 119 n° 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 20.

Há uma última diferença nessa *Bagatela n° 1* entre as duas edições consultadas. Segundo o que a G. Henle Verlag (1970: 31) informa em nota, o c. 65 está de acordo com o manuscrito (Ex. 8), enquanto a Wiener Urtext (1973: 86) segue as primeiras edições (Ex. 9). O editor da G. Henle Verlag, Otto von Irmer (1970: 31), diz que é possível que esta correção tenha sido feita pelo próprio Beethoven.

Ex. 8: *Bagatela op. 119 n° 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 65, de acordo com o manuscrito.

Ex. 9: *Bagatela op. 119 n° 1*. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 65, de acordo com as primeiras edições.

No c. 17 a modulação para a tonalidade maior de Mi b, que é reforçada pela nova armadura de clave, aliada a uma escrita acordal que utiliza figuras rítmicas mais longas, sugere uma mudança de sonoridade e de caráter. Isso é sublinhado na partitura com a indicação de expressão *dolce*. Vale ressaltar que o tipo de escrita com uma nota repetida de longa duração em uma voz e outra se movimentando é comum em trechos orquestrais para sopros. Sugere-se que o toque aqui empregado remeta a um timbre desse tipo de instrumento. Para que haja diferença de toque, a mão deve estar flexível procurando uma sonoridade mais rica em harmônicos. Na voz intermediária temos um cromatismo importante que deve ser valorizado e soar expressivo. A nota Dó na voz superior (c. 18.3) também deve ser tocada com expressividade por ser a nota mais aguda da frase, ser alcançada através de um salto de quinta e gerar uma síncope²⁴. Recomenda-se que a mão esquerda siga a dinâmica sugerida no Ex. 10, enquanto, na mão direita, o cromatismo ascendente e à apojatura em 18.1 podem sugerir um pequeno crescendo, tal qual indicado no mesmo exemplo, que não deve ser confundido com acento:

²⁴ Cf. ROSENBLUM, 1988: 365, onde fala de acentuações retóricas feitas por meio da agógica e também p. 92, onde discorre sobre acentos retóricos ou patéticos.

Ex. 10: *Bagatela op. 119 n° 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 17 a 20. Sugestão de dinâmica em azul e nota expressiva Dó indicada entre parênteses.

No c. 21 o mesmo trecho é repetido de forma variada, uma sexta acima, ou seja, em uma tessitura mais aguda, o que implica que deve ser executado com mais brilho e intensidade. Apesar da ausência de ligaduras, a mão esquerda deve ser tocada ligada, pois seria mais condizente com o caráter *dolce* da passagem. Pode-se ainda acrescentar que o motivo do c. 25 e 26 (Ex. 12) lembra o motivo do c. 19 e 20 (Ex. 11).

Ex. 11: *Bagatela op. 119 n° 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 18.3 a 20.2.

Ex. 12: *Bagatela op. 119 n° 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 25 a 26.2.

Mais uma vez a escrita da mão esquerda tem uma dinâmica implícita (*decrecendo*) nos c. 25-26 e 27-28 (Ex. 13). Os saltos de sétima e depois de oitava, por sua amplitude, devem soar expressivos. O segundo pode mesmo ser um pouco mais forte por ser um salto maior e também por chegar a uma nota mais aguda (Ex. 13). O toque *non legato* pode ainda valorizá-los.

Ex. 13: *Bagatela op. 119 n° 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 24b a 28. Intervalos entre parênteses. Sugestão de dinâmica em azul.

Nos c. 29 a 32, o início da segunda seção é repetido uma oitava acima, com a sutil diferença de ser acompanhado de uma chave de expressão. Sugere-se que essa repetição seja executada mais leve, como uma reminiscência.

Ex. 14: *Bagatela op. 119 n° 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 29 a 32a/b.

Para Cooper (1986/84: 215), é possível que toda a segunda metade da *Bagatela* tenha sido composta depois de 1822, e que originalmente haveria um simples *da capo* depois da seção B em Mi b maior (c. 17 a 32).

Nos c. 32b - 36 temos uma retransição que nos leva de volta à tonalidade inicial da peça, Sol menor. Este trecho se inicia com o elemento usado no princípio da segunda seção (c. 33 e 34) e prossegue com uma textura homofônica que remete à primeira seção, o que aumenta a sensação de unidade e continuidade (Ex. 15). Essa passagem contém notas de passagem harmônicas ásperas, também características do estilo tardio de Beethoven (COOPER, 1986/87: 215). A notar que uma figuração cromática de caráter hesitante será novamente empregada como ligação, em um trecho semelhante, na última *Bagatela* do *opus*.

Ex. 15: *Bagatela op. 119 n.º 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 32b a 36. Textura acordal (c. 33 e 34) e homofônica (c. 35 e 36).

Nos. c. 44.3 a 48.2, variação dos de número 8.3 a 12.1, recomenda-se inicialmente estudar tocando apenas as notas do tema, para depois preencher com as demais. Dessa forma, as articulações marcadas de duas em duas ligaduras tenderão a não soar exageradas, o que poderia comprometer a condução melódica do trecho.

Ex. 16: *Bagatela op. 119 n.º 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 44.3 a 48. Notas do tema entre parênteses.

Em 52.3 tem início o que se considerou uma *coda*, dividida em duas seções. Na primeira (c. 52.3 a 65), apesar da ausência de articulação, o caráter insistente e intenso nos induz a uma execução mais sustentada em *crescendo* e um pouco mais movida.

Ex. 17: *Bagatela op. 119 n° 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 52.3 a 65.

A segunda seção da *coda* relembra o tema inicial. A diferença fundamental é o pedal constante de Sol, na mão esquerda. Recomenda-se estudar a mão esquerda mantendo a nota pedal Sol ligada (abaixada de forma silenciosa). Isso proporcionará maior domínio das duas vozes e, conseqüentemente, ao executar todas as notas, maior controle polifônico. A *Bagatela* se encerra com acordes sustentados que remetem ao início da seção B.

Ex. 18: *Bagatela op. 119 n° 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 65 a 74 (*coda*).

2.2 Bagatela op. 119 nº 2

Tonalidade	Andamento	Forma	Sugestão Metronômica
Dó maior	<i>Andante con moto</i>	A (c. 1 a 17) A' (c. 18 a 32) e <i>coda</i> (c. 33 a 40)	Semínima igual a 80

Apesar do termo *andante* ter sido frequentemente compreendido como um andamento lento durante o Romantismo, e algo dessa tendência ainda ecoar nos dias de hoje, na época de Beethoven, *andante* indicava, sem dúvida, um tempo intermediário, nem lento nem rápido (ROSENBLUM, 1988: 315). Esta palavra italiana pode ser traduzida literalmente para o português como “andante”, “aquele que anda”, “errante” (FERREIRA, 1986: 94), o que nos remete a uma ideia de movimento, caminhada, que pode ser mais ou menos tranquila.

Outros elementos ajudam a definir que tipo de *andante* é esse. Neste caso, o termo qualitativo, *con moto*, que acompanha o tempo, significa na língua portuguesa “com movimento”²⁵. Diante disso, no caso da *Bagatela nº 2*, essa caminhada deve ser um pouco mais rápida ou movida, o que, certamente, ajudará a alcançar a atmosfera adequada para a peça.

O caráter leve e bem humorado e, o diálogo entre as diferentes tessituras (indicadas com parênteses no Ex. 19) são duas características extremamente marcantes nesta peça. A mão direita executa quase na peça inteira colcheias que alternam notas duplas e nota simples. Esta última deve ser tocada sempre mais leve, pois, além de estar na parte fraca do tempo, é uma nota pedal que funciona como “complemento” das notas duplas. Enquanto isso, a mão

²⁵ PARLAGRECO, Carlo. *Dizionario Portoghese – Italiano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

esquerda toca semicolcheias tercinadas que fazem o diálogo entre duas tessituras distintas, utilizando dois motivos diferentes.

Ex. 19: *Bagatela op. 119 n.º 2*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c.1 a 4. Motivos 1 e 2 marcados entre parênteses.

Um diálogo entre os dois motivos será mais convincente se aquele da região aguda (Ex. 20) for executado um pouco mais forte que o da região grave, levando em conta a diferença de escrita de cada um: o primeiro gira em torno de uma mesma nota, o que remete a um caráter mais insistente; o segundo (Ex. 21) é descendente e, portanto, soa mais desistente.

Ex. 20: *Bagatela op. 119 n.º 2*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c.1, motivo 1 (desenho melódico em torno de uma mesma nota, neste caso, Sol)

Ex. 21: *Bagatela op. 119 n.º 2*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 3, motivo 2 (descendente)

Sugere-se estudar esta *Bagatela* inicialmente com as mãos separadas. As semicolcheias devem ser trabalhadas lentamente, com muita atenção ao fraseado, cuidando para que não seja

feito nenhum acento no começo de cada motivo, o que é provável de acontecer em virtude dos grandes deslocamentos no teclado. Para se evitar esses acentos, a mão esquerda deve estar treinada para chegar a posição esperada para cada motivo um pouco antes do momento devido, a fim de que possa relaxar e iniciá-lo com toda calma. Isso evita que o impulso empregado no deslocamento seja transferido para o ataque dessa primeira nota do motivo. Não se deve esquecer de fazer um pequeno diminuendo para terminar cada elemento, mesmo o primeiro, que é mais insistente. Estudando desta forma a mão direita soará conduzida e sem notas falhando no andamento desta *Bagatela* que é mais movido: *andante con moto*.

O trecho entre os c. 9 a 17 está na região de Sol maior. Este trecho apresenta mudanças na escrita e também no diálogo entre os motivos. No c. 8 temos uma inversão: desta vez a proposta de conversa inicia-se na região grave.

Ex. 22: *Bagatela op. 119 n.º 2*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 8 a 12.1.1. Diálogo inicia-se na região grave, com motivo marcado com chave.

No segundo tempo do c. 12 começa uma ideia mais contínua nas semicolcheias. Os motivos 1 e 2 mostrados respectivamente nos exemplos 16 e 17 apresentam semicolcheias apenas no primeiro tempo do motivo. Neste trecho, o motivo é elidido e estendido (apresenta dois tempos de semicolcheias). É interessante também perceber que nos c. 12 até o 15 ouvimos apenas o motivo 2, mas terminamos a ideia nos c. 16 e 17 com o motivo 1, que funciona como uma liquidação da mesma (Ex. 23).

Ex. 23: *Bagatela op. 119 n° 2*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 10 a 17. Motivo 2 original em azul, motivo 2 invertido em verde (c. 13), motivo 2 invertido e estendido em verde (c. 14 e 15), motivo 1 repetido em vermelho (liquidação da ideia).

Segue no Ex. 24 o motivo 2 original elidido com o motivo 2 invertido:

Ex. 24: *Bagatela op. 119 n° 2*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 12.2 a 13.1. Elisão do motivo 2.

Abaixo (Ex. 25) o motivo 2 invertido e estendido:

Ex. 25: *Bagatela op. 119 n° 2*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 14. Motivo 2 invertido e estendido.

Nos c. 16 e 17 temos o motivo 1 repetido três vezes:

Ex. 26: *Bagatela op. 119 n° 2*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 16 e 17. Motivo 1 indicado por chaves.

A terminação no c. 17 deve ser regular e suave para a volta da ideia inicial no c. 18.

No c. 32 temos o final da frase em semicolcheias que antecede a *coda*. É importante que, depois de atingir a nota Dó, se faça um diminuendo, conforme marcado no Ex. 27, para que se possa garantir um bom acabamento da frase:

Ex. 27: *Bagatela op. 119 n.º 2*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 30.2 a 32. Nota Dó entre parênteses e sugestão de dinâmica em azul.

Segundo Cooper (1986/87: 214), a *coda* (c. 32.1.2 a 40) também foi um acréscimo posterior à *Bagatela* por dois motivos: o uso de notas agudas que ainda não estavam disponíveis nos pianos da época em que Beethoven esboçou a obra, e também, por estar escrita com tinta no final da página de esboço.

As colcheias que iniciam a *coda* no c. 32.1.2 trazem uma grande mudança na escrita e dinâmica da *Bagatela*. Temos inicialmente a indicação de dinâmica *pianíssimo* e a ausência das semicolcheias presentes desde o começo da peça. Esta mudança pressupõe um novo caráter, que poderia ser definido como mais ingênuo e etéreo. As semicolcheias retornam nos compassos seguintes da *coda* (anacruse para o c. 36 – 40), desta vez dentro do caráter descrito logo acima, e dessa forma, devem ser executadas com um toque *leggero* e dinâmica *pianíssimo*. Apesar de não haver indicação de pedal, o uso deste recurso deve ser explorado, pois cria uma sonoridade etérea que parece bem apropriada à interpretação desse trecho final.

Ex. 28: *Bagatela op. 119 n.º 2*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 32 a 40 (coda).

Essa sonoridade etérea na região aguda é muito explorada na fase final de Beethoven. Um bom exemplo encontra-se na *arieta* da *Sonata op. 111* (Ex. 29):

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 89 through 99 of the second movement of Beethoven's Sonata Op. 111. The score is written for piano (pp) and includes fingering and articulation markings.

Measure 89: The right hand (RH) features a complex sixteenth-note pattern with multiple triplets and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand (LH) plays a simple eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *pp* *leggiermente*.

Measure 90: The RH continues with similar sixteenth-note patterns. The LH accompaniment is marked *sempre pp*.

Measure 91: The RH pattern continues. The LH accompaniment includes a half-note rest followed by eighth notes.

Measure 92: The RH pattern continues. The LH accompaniment includes a half-note rest followed by eighth notes.

Measure 93: The RH pattern continues. The LH accompaniment includes a half-note rest followed by eighth notes.

Measure 94: The RH pattern continues. The LH accompaniment includes a half-note rest followed by eighth notes.

Measure 95: The RH pattern continues. The LH accompaniment includes a half-note rest followed by eighth notes.

Measure 96: The RH pattern continues. The LH accompaniment includes a half-note rest followed by eighth notes.

Measure 97: The RH pattern continues. The LH accompaniment includes a half-note rest followed by eighth notes.

Measure 98: The RH pattern continues. The LH accompaniment includes a half-note rest followed by eighth notes.

Measure 99: The RH pattern continues. The LH accompaniment includes a half-note rest followed by eighth notes.

Ex. 29: Sonata op. 111/ii. Munique: G. Henle Verlag, 1953, c. 89 a 99.

O caráter etéreo da *coda* torna a passagem para a próxima *Bagatela* ainda mais contrastante, pois além de uma mudança marcante de tonalidade: Dó maior (*nº* 2) para Ré maior (*nº* 3), se verifica a alteração para um andamento mais rápido (COOPER, 1986 – 1987: 218).

A mão direita, que praticamente só executa colcheias na peça inteira, também deve ser estudada separadamente para que se possa conseguir uma sonoridade e um fraseado flexível. Há execuções, como as de Russell Sherman, Jeno Jando, Rudolf Serkin e Stephen Bishop Kovacevich que a tocam *legato*, assim como outras, tais quais as de Mikhail Pletnev e Anatol Ugorski, que a tocam *non legato* ou mesmo *staccato*. Dada a ausência de ligadura, poder-se-ia dizer que a maneira mais correta de interpretar texto de Beethoven seria o *non legato*. Não obstante, o andamento *andante* pode indicar uma interpretação mais sustentada, pois no *andante*, prevalece a “calma, e o contentamento. Tudo aqui é moderado. Não se deve nem misturar muito os sons como no Adágio, nem destacar como no Allegro”. (Koch *apud* ROSENBLUM, 1988: 313)²⁶. A mão direita pode ser estudada sustentando-se a nota pedal que aparece no contratempo e tocando apenas o intervalo, como se fosse outra voz. Isso fará com que se conheça e se domine melhor as posições, o que deixará a mão direita melhor preparada para executar o trecho, além do que trará como consequência uma economia de movimentos. Caso seja feita uma opção pelo toque *legato*, este tipo de estudo também ajudará na utilização do toque prolongado tal qual descrito por Sandra Rosenblum (1988: 155), no qual esse tipo de escrita pode ser interpretado como duas vozes, ambas sustentadas.

Sugere-se que o intérprete junte as duas mãos em andamento lento, exagerando todas as intenções de caráter e sonoridade que foram estudadas separadamente. Dessa forma, as mãos

²⁶ Texto original: “calm, and contentment. Here the notes should be neither as drawn out and blended into one another as in the Adagio, nor as sharply accented and detached as in the *Allegro*”;

e os ouvidos estarão bem treinados e será possível manter a independência das vozes no andamento final.

Vale a pena chamar a atenção para alguns sinais de dinâmica que devem ser executados de forma súbita: nos c. 12 e 28 temos *f* súbito, assim como no c. 32 temos um *pp* súbito, onde se inicia a *coda*.

A maioria das gravações ouvidas realiza uma interpretação em andamento mais confortável (mais lento) e com um toque semelhante (*legato*) nas duas mãos. Duas interpretações chamaram a atenção pelo emprego de um andamento diferente e toque diversificado. A interpretação do pianista americano Russell Sherman tende a ser mais lenta que as outras. Além disso, utiliza um toque *legato* nas colcheias da mão direita e toque *non legato* nas semicolcheias da mão esquerda. Outra gravação muito distinta é a do pianista russo Anatol Ugorski. Este interpreta a peça fazendo exatamente o inverso do pianista anterior: a mão direita em *staccato* e a mão esquerda em *legato*. As duas gravações são muito interessantes ao interpretarem com criatividade e engenho o que está grafado na partitura, além de enfatizarem uma das características mais fortes dessa *Bagatela*: o bom humor.

2.3 Bagatela op. 119 nº 3

Tonalidade	Andamento	Forma	Sugestão Metronômica
Ré maior	à <i>L'Allemande</i>	A (c. 1 a 16) B (c. 17 a 32) e <i>coda</i> (c. 33 a 56)	Semínima pontuada igual a 80

Este nome nos remete, o que tudo indica, à dança alemã *Allemande* sempre presente nas suítes do período Barroco. As principais características desta dança são o compasso quaternário, o

andamento moderato, o começo em anacruse e a textura polifônica. A *Bagatela n° 3* tem três destas principais características: o começo anacrústico, uma provável pulsação que pode ser considerada moderada e trechos com escrita polifônica. O compasso é ternário, 3/8, e o caráter é alegre e vivo.

Há indicação de quatro repetições nesta *Bagatela*. Essas repetições podem ser realizadas de várias maneiras. É possível, por exemplo, tocar a segunda vez mais piano, como se fosse um eco, recurso muito utilizado no período Barroco ou fazer o inverso: tocar a primeira vez mais piano e a segunda mais forte. Em uma repetição, pode-se ainda variar o caráter, alternar a liderança da condução de vozes, o tipo de toque. Mas deve-se dizer ainda que não há problema algum em tocar a repetição de forma igual à primeira proposição. Aliás, em um total de muitos trechos repetidos de forma variada, tocar uma repetição sem nenhuma diferença não deixa de ser introduzir um tipo de variedade. Nas duas primeiras frases da *Bagatela* é possível aplicar qualquer um dos recursos descritos acima:

Ex. 30: *Bagatela op. 119 n° 2*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 16.

Os pedais escritos por Beethoven nas frases acima não são adequados para os pianos modernos. Devemos entender seu pensamento musical, cujo pedal indica continuidade,

amálgama, entre os tempos indicados, mas, em um piano moderno é necessário fazer mais trocas do que as originais. Deve-se mudar o pedal nos primeiros tempos dos c. 3, 7, 11 e 15.

Existem dois elementos distintos nesta primeira parte da *Bagatela*. Um com semicolcheias desacompanhadas e direção ascendente e outro com colcheias acompanhadas e direção levemente descendente. Ambos têm início anacrústico, mas somente no primeiro elemento devemos tocar a anacruse (colcheia) separada das semicolcheias seguintes. É importante que no segundo elemento haja uma pequena ênfase na síncope (c. 2) e que a resolução seja leve, sem acentos e com o pedal limpo. A dinâmica implícita no fraseado é indicada no Ex. 31 de acordo com a direção do desenho musical:

Ex. 31: *Bagatela op. 119 n° 3*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 4. Elementos 1 e 2 indicados com chaves vermelhas, sugestão de dinâmica em azul, separação da primeira anacruse em verde.

Apesar dos elementos serem os mesmos nas frases dos c. 1 a 8 e 9 a 16, há uma diferença importante com relação à tessitura utilizada. Nos c. 9 a 16 ela é mais grave, o que implica em mais suavidade. A seção B, que Cooper chama de *trio* (c. 17 a 32) e a *coda* (c. 33 a 56) não estavam no esboço original e provavelmente foram acrescentados em 1822 (COOPER, 1986 – 1987: 214).

É interessante notar que Beethoven escreve uma nota extremamente aguda na primeira frase, o Ré 4, que está indicada entre chaves no Ex. 31. Esta nota é recorrente na *Bagatela n° 3*, mas

aparece nos pianos da época somente por volta de 1808 (COOPER, 1986/87: 214). No outono de 1803, Beethoven recebe seu piano Érard, com uma extensão de cinco oitavas e meia que chegava ao Dó 4. Não é possível saber se Beethoven teve contato com outros instrumentos entre os anos 1807 e 1810 que abrangiam seis oitavas (ROSENBLUM, 1988: 34). O compositor recebe o piano Graf com a extensão de Ré a Fá 4, ou seja, seis oitavas e meia, somente em 1826, depois de já haver finalizado seu legado pianístico. (ROSENBLUM, 1988: 51). Dessa forma, pode-se chegar à conclusão de que quando a *Bagatela n° 3* foi esboçada, a nota Ré 4, recorrente na peça, podia não estar disponível nos pianos que Beethoven tinha contato. Rosenblum (1988: 34) menciona o fato de não haver evidências de que Beethoven efetivamente solicitava notas adicionais para os construtores de piano da época. Porém, diversas vezes ele utilizava notas que só estariam disponíveis em pianos construídos posteriormente.

No início da seção B, os c. 17 a 24 devem ser tocados praticamente sem pedal. Este deve ser empregado rapidamente apenas no primeiro tempo de cada compasso quando ocorre o acorde da mão direita. Este trecho possui uma textura mais densa, não só pelos acordes densos da mão direita como pela movimentação constante da mão esquerda na região grave, que produz mais volume sonoro. Deve-se atentar para a verticalidade inerente da escrita do trecho, e procurar, ao contrário, realizar uma frase de oito compassos.

Ex. 32: *Bagatela op. 119 n° 3*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 17 a 24. Primeira frase da seção B.

A frase seguinte, c. 25 a 32, tem uma estrutura muito semelhante ao início da peça (sendo que aqui as semicolcheias desacompanhadas tem sentido descendente), mas deve finalizar com bastante energia, sem receio.

Ex. 33: *Bagatela op. 119 n.º 3*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 25 a 32. Sugestão de dinâmica em azul.

A *coda* é bastante longa pensando-se no número de compassos da peça. São 24, ou seja, praticamente a metade do número total de 56.

A escrita da *coda* remete aos c. 17 a 24. Assim como antes, é necessário que a mão direita sustente os acordes até a pausa do terceiro tempo, caso contrário, a sonoridade ficaria muito seca e contribuiria para que o trecho soasse vertical, o que não é desejável. A diferença entre esse trecho e o início da seção B se apresenta a partir do c. 45 quando, no lugar da pausa no terceiro tempo, Beethoven passa a grafar um acorde em colcheia. Dessa forma, podemos, a partir daí, utilizar um pouco mais de pedal. Nos c. 66 a 69 é possível fazer tanto um *crescendo* quanto um *decrescendo*, desde que se crie uma expectativa para os compassos finais (70 a 72). Apesar de haver, na edição G. Henle Verlag (1970), a dinâmica *piano* marcada no c. 70.3, não há nenhuma indicação na edição Wiener Urtext (1973). Dentre as gravações consultadas, há exemplos desses três últimos compassos executados tanto em *forte* quanto em *piano*. O importante é que se crie uma expectativa. Quando se opta por uma dinâmica em *crescendo* nos c. 66 a 69, acredita-se que o mais recomendável seja fazer os últimos

compassos em *piano* súbito. No caso de se efetuar um diminuendo nos c. 66 a 60, recomenda-se *forte* súbito para o fim.

Ex. 34: Bagatela op. 119 n° 3. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 61 a 72.

2.4 Bagatela op. 119 n° 4

Tonalidade	Andamento	Forma	Sugestão Metronômica
Lá maior	<i>Andante cantabile</i>	A (c. 1 a 8) B (c. 9 a 12) A' (c. 13 a 16)	Semínima igual a 69

Uma das características dos esboços do período tardio de Beethoven é a mistura de lápis e tinta. O esboço da *Bagatela n° 4* contém alterações e acréscimos feitos com tinta mais escura que a original, alguns com lápis e outros ainda com tinta sobre lápis. Pelo estudo dos esboços percebe-se que Beethoven adiciona a casa 2 (Ex. 35), e o acompanhamento aos compassos 6 e 7 (Ex. 36), os quais eram apenas melodia sem harmonia no rascunho. É interessante perceber ainda que a *Bagatela n° 4* segue na tonalidade da dominante da *n° 3* (COOPER, 1986/87: 218).

Ex. 35: *Bagatela op. 119 n.º 3*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c.8b.

Ex. 36: *Bagatela op. 119 n.º 3*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 6 e 7.

No final do esboço da *Bagatela n.º 4* há a indicação “*attaca la seguente Bagatelle*”, o que nos mostra a intenção do compositor em unificar as duas peças (COOPER, 1986 – 1987: 218).

O sentido do *andante* já foi discutido por ocasião da *Bagatela n.º 2*. Assim como nesta última o termo *andante* vinha acompanhado da expressão *con moto*, aqui, a indicação de andamento vem acompanhada do adjetivo qualitativo *cantabile*, termo que traduz, em grande parte, o caráter desta *Bagatela*: essencialmente melódico, vocal, expressivo, com predominância do toque legato. Mas essa qualidade indica também que nessa quarta *bagatela*, a caminhada a ser empreendida é provavelmente mais lenta que o normal, pois um *andante cantabile* tende a ser mais lento que um *andante*, na medida em que, para se cantar bem, é necessário mais tempo e calma.

A fórmula de compasso, as figuras rítmicas predominantes, o tipo de grafia e as indicações de articulação também têm muito a dizer sobre o andamento da peça. Já na anacruse ao primeiro compasso, Beethoven coloca uma ligadura que engloba dois tempos (Ex. 37). Da mesma forma, a maior parte das ligaduras que aparecem na primeira seção da peça (c. 1 a 8) cobre

dois ou mais tempos. Isso, associado à grafia do compositor que agrupa suas colcheias de quatro em quatro e não de duas em duas notas (ROSENBLUM, 1988: 91), indica que Beethoven concebe essa *Bagatela* de forma binária e não quaternária, como a fórmula de compasso **C** pressupõe. Se essa avaliação é pertinente, pode-se perguntar: por que então Beethoven não utilizou um compasso binário $\frac{2}{4}$ ou mesmo $\frac{2}{4}$? A resposta parece clara: um compasso $\frac{2}{4}$ manteria as mesmas figuras rítmicas, mas levaria o intérprete a executar a peça em andamento mais rápido, uma vez que cada tempo, ainda *andante*, passaria a conter o dobro do número de notas. Em um compasso $\frac{2}{4}$ a velocidade percebida pelo intérprete seria ainda maior, pois seria necessário utilizar figuras rítmicas com a metade da duração (colcheia e semicolcheias na mão direita da anacruse do c. 1, por exemplo).

Um dos aspectos que deve estar no foco de atenção do executante desta peça é o cuidado para que as ligaduras colocadas na mão direita da primeira seção sejam, de fato, respeitadas, especialmente tendo em vista o caráter *cantabile* desse início. Em outras palavras, para além da óbvia indicação de legato, é preciso que as notas sob ou sobre uma mesma ligadura sejam tocadas em um único gesto e intenção (ROSEMBLUM, 1988:159). Em outras palavras, a ligadura existente entre, por exemplo, o terceiro e o quarto tempo da anacruse inicial (Ex. 37), reforça a ideia de que não pode haver acento na nota curta (Lá) que segue a figura longa (Mi), pois as três notas devem ser tocadas em um só impulso.

Ex. 37: *Bagatela op. 119 n° 4*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, anacruse e c. 1 a 3. Articulações e sextas na mão direita, ligadura na mão esquerda, encadeamento harmônico V7/IV – IV e sugestão de dedilhado (na cor azul).

O motivo inicial, formado pela anacruse (Mi-Lá-Dó), reaparece no terceiro e quarto tempo do c. 1, variado em suas alturas, e recebendo outro tratamento quanto à sua articulação (Ex. 37). Se o motivo é o mesmo, porque Beethoven não utilizou a mesma ligadura? A escolha do compositor indica que sua preocupação recai sobre o fraseado que pretende solicitar ao intérprete. Caso a ligadura da anacruse inicial fosse repetida, ou seja, cobrindo o terceiro e quarto tempos, a sexta que aparece em 1.3 deveria ser atacada com mais intensidade, pois seria a nota inicial de uma ligadura. Com a articulação escolhida, essa sexta de 1.3 se torna a última nota de uma ligadura, e por isso não pode receber acento (ROSENBLUM, 1988: 158-159)²⁷.

A partir de 1.4, o paralelismo entre a voz intermediária e a aguda traz maior intensidade expressiva ao trecho, uma vez que a melodia passa a ser dobrada. Isso é confirmado pela escolha do compositor em grafar essas sextas como duas vozes independentes, e não com uma mesma haste para as duas notas do intervalo (Ex. 37). Justamente, para que se tenha a sensação de duas vozes, de dueto, é importante que se valorize, com especial zelo, a voz intermediária, pois a superior é sempre ouvida com mais facilidade. É ainda importante perceber que é a

²⁷ Na edição Wiener Urtext da Schott/Universal, essa ligadura do início do compasso 1 (na voz superior) não termina na sexta de 1.3, mas sim na nota Si de 1.2.2 (ver Ex. 39). Essa grafia também não pressupõe um acento sobre a sexta de 1.3. Não obstante, aquela utilizada na edição Henle é mais clara a esse respeito.

excesso, seu começo em cada uma das mãos. Igualmente, a voz inferior deve ser alvo de maior atenção, uma vez que a superior será sempre ouvida com maior clareza²⁸.

Ex. 39: *Bagatela op. 119 n° 4*. Viena: Wiener Urtext, 1973, anacruse e compassos 1 a 3. Na mão direita, sete notas em grau conjunto descendente e uma terça ascendente; na mão esquerda, imitação e variação, com sete notas em grau conjunto descendente e uma terça descendente.

Nos c. 5.4 a 6 (Ex. 40), duas sutis modificações de escrita (em relação a seus compassos análogos 1.4 a 2, ver Ex. 37) devem ser percebidas e valorizadas. Em primeiro lugar, a mudança de harmonia, agora com o Sol # (6.2) no lugar do Sol natural da primeira vez, e a síncope na mão esquerda, que leva à movimentação rítmica em 6.2 com a nota Si, produzindo o encadeamento V7/IV – IV – VII – I. Da mesma forma, as vozes intermediária e inferior devem receber maior atenção por parte do executante, uma vez que a voz superior, além de ser a repetição literal do que já foi exposto, tende a soar *legato*, quando se emprega o dedilhado sugerido. O uso do polegar no Sol #, indicado no exemplo, ajuda a ressaltá-lo.

²⁸ Na Edição G. Henle Verlag (Ex. 37), a ligadura da mão esquerda se inicia em 2.2 e não em 3.1 como na Schott (Ex. 39). Sem dúvida a notação utilizada por esta última coloca melhor em evidência a imitação à décima segunda.

prolongamento da nota Mi, atacada com *sf*, sobre o tempo forte do compasso seguinte indica um diminuendo, na voz inferior, o sentido melódico descendente induz igualmente a um decrescendo do terceiro para o segundo tempo do compasso seguinte, conforme indicado por chaves de dinâmica acrescentadas ao Ex. 41. Dessa forma, percebe-se que, na seção B, os pontos mais intensos de cada uma das duas mãos coincidem com momentos suaves na outra.

Ex. 41: *Bagatela op. 119 n.º 4*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 8.3 a 12. Ocorrência de ligaduras curtas e pausas, e sugestões de dinâmica na cor azul.

Curiosamente não há nenhuma indicação de dinâmica nessa *Bagatela*, salvo o *p* que segue os três *sf* empregados nos c. 8.3, 9.3 e 10.3, que se referem claramente apenas à mão esquerda²⁹. Quanto à ocorrência do *sf* no c. 9.3, sugere-se que ele seja aplicado apenas à nota superior (mínima), mantendo-se a voz inferior em *p* (semínimas).

Em relação à dinâmica geral da peça, devido às reduzidas dimensões, acredita-se que não há muito espaço para que ela varie muito do *p* indicado para a mão esquerda da seção B. Talvez uma maior intensidade, um *mp cantabile*, por exemplo, seja mais indicada para o início, onde a necessidade de fazer o piano cantar leva a maior pressão sobre as teclas. Sob esse aspecto,

²⁹ Deve-se lembrar aqui que *sf* é a abreviação de *sforzando* ou *sforzato* e é uma indicação de reforço em uma nota cuja intensidade depende da dinâmica do trecho no qual se encontra inserida, que, no caso, é *piano*. Este é o sinal de acentuação mais utilizado por Beethoven e aparece em diversos contextos (ROSENBLUM, 1988: 87)

resta ainda lembrar que é necessária uma equalização entre mão direita e mão esquerda, ou seja, a primeira deve ser preponderante e a segunda deve ser visivelmente mais leve, pois funciona na maior parte do tempo como acompanhamento harmônico.

Por mais que a notação musical possa ser considerada rica e precisa, ela comporta um alto grau de ambiguidade e abertura, o que leva, sempre, à existência de diferentes possibilidades de leitura e interpretação. Referimo-nos aqui, especificamente, à escrita da mão esquerda que, durante toda a peça, com exceção dos c. 3 (Ex. 37) e seu análogo 15, não possui nenhuma indicação de articulação (considerando-se que as demais ligaduras aí existentes são sempre de prolongamento de duração). A ausência de ligadura na mão esquerda indicaria que esta deve ser sempre e igualmente desligada?

O caráter *cantabile* da primeira seção parece indicar não só que a mão esquerda deva ser executada em legato, apesar da ausência de ligadura, mas com um pedal generoso (sem excesso, respeitando as mudanças harmônicas) que possibilite uma intensa reverberação que reafirme a expressividade e o *cantabile* da passagem, sobretudo da mão direita.

Já o caráter gracioso da parte B comporta uma execução *non legato* (ou mesmo *staccato*) da voz inferior da mão esquerda, o que colore o trecho com grande vivacidade. Essa possibilidade nos ocorreu ao escutar a gravação de Russell Sherman, que executa a mão esquerda dessa forma, enquanto a maior parte dos intérpretes consultados a toca sempre legato. Assim, caracteres diferentes indicariam duas maneiras distintas de se interpretar o mesmo tipo de escrita com o qual a mão esquerda é apresentada.

A ressaltar ainda que no c. 12.2.2 as duas semicolcheias sem articulação (Ex. 41) devem ser tocadas de maneira clara, leve e em *non legato*, e que devem reconduzir, com toda a calma, à sonoridade inicial da peça, com a recapitulação abreviada da seção A.

2.5 Bagatela op. 119 n° 5

Tonalidade	Andamento	Forma	Sugestão Metronômica
Dó menor	<i>Risoluto</i>	A (c. 1 a 8) B (c. 9 a 12) A' (13 a 16) <i>coda</i> (c. 17 a 26)	semínima pontuada igual a 80

Como andamento, Beethoven utiliza o termo *risoluto*, que é mais uma indicação de caráter do que propriamente de andamento. Esta palavra italiana significa em português resoluto, decidido, enérgico³⁰. Beethoven frequentemente utiliza a tonalidade de dó menor em peças de caráter dramático e eloquente, o que uma interpretação bastante intensa desta *Bagatela* pode alcançar. O mesmo caráter associado à tonalidade de dó menor se encontra em outras obras para piano do compositor. Dentre as 32 Sonatas, temos seis movimentos nesta tonalidade, sendo que quatro delas são muito próximas ao caráter dessa *Bagatela n° 5: Sonata op. 10 n° 1/i, Sonata op. 13/i (Patética), Sonata op. 27 n° 1/ii e Sonata op. 111/i*.

Esta *Bagatela* é a primeira escrita em compasso composto (6/8), e as questões rítmicas são fundamentais para sua compreensão. A mão esquerda executa o ritmo troqueu, ou seja, som longo seguido de som curto (Ex. 42).

Os acordes da mão esquerda podem ser tocados de diferentes maneiras. Não há ligaduras, portanto, nada indica que essas figuras devem ser sustentadas até o final de seus valores rítmicos. Se assim o desejasse, Beethoven teria usado, possivelmente, a expressão *tenuto*, como fez em várias ocasiões em que desejava que notas repetidas fossem sustentadas pelo

³⁰ PARLAGRECO, Carlo. *Dizionario Portoghese – Italiano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

tempo total do seu valor (ROSENBLUM, 1988: 149/50). Mas, como se trata de acordes repetidos, eles deverão ser executados, necessariamente, com um toque *non legato*. Resta saber o quanto desligado. Basicamente, podemos tocar tanto a semínima e a colcheia em *staccato* quanto a primeira um pouco mais longa e a segunda mais curta, sendo esta última a nossa preferência. Naturalmente o pedal desempenha aí um papel fundamental. Um pedal mais generoso fará com que os acordes da mão esquerda soem mais contínuos, enquanto que um pedal mais econômico mostrará mais claramente a articulação pretendida. Sugere-se a utilização do pedal apenas na cabeça de cada tempo. Independente da escolha de articulação é fundamental estabelecer o caráter *risoluto* indicado por Beethoven.

Ex. 42: *Bagatela op. 119 n.º 5*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1.1. Ritmo executado pela mão esquerda. Dinâmica e articulação sugeridas em azul.

Sugere-se que a mão direita (Ex. 43) seja desligada antes do início de cada tempo, o que faz com que sua articulação coincida com a da mão esquerda. Além disso, a *appoggiatura* que precede cada cabeça de tempo, tem sua execução facilitada, do ponto de vista técnico, se há uma respiração que a antecede. Esta pequena respiração ajudará na obtenção do caráter *risoluto* prescrito por Beethoven. Com um *legato* contínuo tenderíamos a perder em precisão e, sobretudo, em energia. A observar ainda que a primeira nota de cada tempo aparece algumas vezes com um trinado, ao invés da apoiatura, sendo poucas as ocasiões onde não há nenhum ornamento sobre ela.

Ex. 43: *Bagatela op. 119 n.º 5*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 e 8. Ritmo executado pela mão direita. Chaves em vermelho indicando *appoggiatura* e trinado.

Mais uma vez, chama-se a atenção para o pedal que deve ser econômico o suficiente para que ouça as articulações pretendidas.

Conforme mencionado mais acima, *risoluto* não é propriamente uma indicação de andamento. É bastante importante que o caráter desta Bagatela seja compreendido para que se possa aferir seu tempo correto.

Na edição Wiener Urtext (1973) há a indicação *f* no primeiro compasso, enquanto na G. Henle Verlag (1970) não há dinâmica. Mais uma vez, o caráter é o elemento orientador nesse momento. Acredita-se que é mais acertado seguir a edição vienense, pois em uma peça de caráter enérgico e decidido pressupõe-se que a dinâmica seja *forte*.

Para se estudar a mão direita, sugere-se pensar em posições³¹, conforme indicado no Ex. 44, cuidando sempre da precisão rítmica. Para isso é fundamental o uso do metrônomo, a fim de aumentar o andamento de maneira gradativa e garantir que o ritmo pontuado permaneça firme e inalterado.

Ex. 44: *Bagatela op. 119 n.º 5*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, mão direita, c. 1 a 4, sugestão de estudo da mão direita por posições.

Quanto ao fraseado, dentro do âmbito de cada tempo, a segunda e terceira notas tendem a ser mais leves que a primeira, por razões de ordem métrica. Pensando-se em termos mais amplos, sugere-se estudar a mão direita sem tocar as semicolcheias. A linha resultante pode ser

³¹ Por posição, entende-se aqui a maior quantidade de notas de um trecho musical que se pode tocar sem que a mão precise se deslocar no teclado.

considerada a estrutura melódica do trecho e deve ser conduzida com *crescendos* e *decrescendos*, segundo o desenho melódico ascendente ou descendente, respectivamente, conforme indicado por setas no exemplo abaixo:

The image displays a musical score for Bagatela op. 119 n° 5. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Risoluto' and the second system is labeled 'Dó menor: V7' and 'Sol maior: V'. Red arrows indicate the direction of the phrases. The score is in 6/8 time and features a mix of treble and bass staves with various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings.

Ex. 45: *Bagatela op. 119 n° 5*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 8 (parte A). Setas indicando a direção das frases, Harmonia cadencial em vermelho e nota Sol entre parênteses

Na primeira frase dessa parte inicial (c. 1 a 4), percebe-se uma insistência com a repetição da nota mais aguda (Sol), seu ponto culminante, três vezes, sempre na cabeça do tempo (c. 2.1, 3.1 e 3.2, Ex. 45). Esta insistência faz com que o trecho soe mais obstinado que a segunda frase (c. 5 a 8), onde a direção da mesma, após o ponto culminante, que também é a nota Sol (c. 6.1, Ex. 45), é descendente. Além disso, a primeira frase termina com uma harmonia tensa, a dominante de Dó menor, enquanto a frase seguinte termina no repouso da tônica de Sol menor.

Entre os compassos 9 a 12 há uma seção B (Ex. 46), que soa mais expressiva que a primeira parte (Ex. 44). Mas, deve-se lembrar que, apesar disso, o caráter *risoluto* continua presente. Deve-se prestar atenção em especial a dois elementos: a distância de tessituras utilizadas na mão direita e a harmonia da subdominante (Fá menor) indicada no Ex. 46. Quanto ao

primeiro, as notas graves (Dó no c. 9 e Sol no c. 11) podem ser mais leves, como se fossem pertencentes a uma segunda voz que comenta a superior.

Ex. 46: *Bagatela op. 119 n° 5*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 9 a 12 (parte B). Notas mais graves, marcadas entre parênteses, podem ser tocadas mais *piano*.

É possível pensar essa seção contrastante, (c. 9 a 12), com os c. 9 e 10 em maior intensidade, e os c. 11 e 12 um pouco menos. Também se pode fazer o contrário, mas, dessa maneira, a volta para a parte A não soaria tão contrastante quanto deveria ser.

Do c. 17 em diante há uma *coda*. Esta pode ter sido adicionada à *Bagatela* posteriormente, pois, não constava no esboço original (COOPER, 1986/87: 214). No c. 19 recomenda-se estudar utilizando o metrônomo e com muita atenção ao ritmo escrito por Beethoven. Neste compasso temos a única pausa longa de toda a obra. Este silêncio é extremamente acumulador de energia (Ex. 47), e, se o ritmo seguinte às pausas não for executado precisamente, a interpretação perde muito do caráter *risoluto* e compromete a persistência e ousadia deste final. Na maior parte das gravações consultadas, o c. 19 é ritmicamente impreciso.

Ex. 47: *Bagatela op. 119 n° 5*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 19 e 20. Pausa longa entre parênteses em vermelho.

Além da indicação *f* que aparece no início da peça na edição vienense, só há mais três indicações de dinâmica nessa Bagatela: os *sf* que aparecem na *coda*, sendo que nesse ponto, as duas edições são iguais. Recomenda-se estudar separadamente as notas que são *sf*, em crescendo (conforme sugerido no Ex. 48) para que se possa terminar a Bagatela com grande intensidade sonora, de uma forma decidida, corajosa e *risoluta*.

Ex. 48: *Bagatela op. 119 n° 5*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 22 a 26. Indicação de dinâmica em azul.

2.6 Bagatela op. 119 n° 6

Tonalidade	Andamento	Forma	Sugestão Metronômica
Sol maior	<i>Andante</i> - <i>Allegretto</i>	Introdução (c. 1 a 6) A (c. 7 a 20) B (c. 21 a 29) A' (c. 30 a 55) <i>coda</i> (c. 56 a 66)	<i>Andante</i> : semínima igual a 50; <i>Allegretto</i> : semínima igual a 100

Conforme já mencionado, a *Bagatela n° 6* foi escrita na tonalidade Sol maior, muito recorrente nas 32 *Sonatas* para piano de Beethoven. O caráter desses movimentos (nove ao todo) é muito próximo, sendo de uma expressão leve e divertida, como a da *Bagatela n° 6* (excetuando-se a introdução): *op. 14 n° 2/i e iii*, *op. 31 n° 1/i e iii*, *op. 49 n° 1/ii*, *op. 49 n° 2/i e ii* e *op. 79/i e iii*.

Encontrar o tempo adequado para o início dessa introdução (esta é a terceira vez que Beethoven usa *andante* no ciclo) não é muito simples. Para que essa dificuldade seja minimizada, sugere-se pensar no *levare* do c. 3.2.2 para o c. 4. A fluência que decorre desse gesto musical indicará o andamento adequado para começar a peça. O caráter desse início é doce, talvez melancólico. Para se ter uma sonoridade que reflita esse caráter, a mão deve estar flexível, embora a ponta do dedo permaneça firme.

Nos c. 1 e 2 tem-se uma imitação a um intervalo de oitava com decalagem de três tempos, conforme indicado no Ex. 49. É interessante ressaltar que na *Bagatela n° 4* o processo de imitação é recorrente, além de ser igualmente um *andante*.

Chama-se à atenção para a nota Lá de 1.1 que, apesar de ser tocada com o polegar e estar no tempo forte, não pode ser acentuada, pois é a nota mais grave do motivo. No Ex. 49 sugere-se, em azul, a dinâmica *diminuendo* que, acredita-se, possibilita o melhor fraseado para o trecho. A imitação na mão esquerda deve ser tocada da mesma forma, levando-se em conta que a tessitura mais grave requer maior cuidado com relação ao equilíbrio da sonoridade.

Ex. 49: *Bagatela op. 119 n° 6*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 4. Imitação indicada com chaves em vermelho, sugestão de dinâmica em azul.

No c. 3, uma textura mais densa, ocorrida devido ao abandono do procedimento imitativo em favor de uma escrita mais harmônica, assim como a chave de crescendo utilizada por Beethoven indicam que o caráter se transforma um pouco, tornando-se mais intenso e expressivo. Apesar do maior volume sonoro, deve-se tomar cuidado para que o acorde de

3.2.2 da mão direita (VII7/V) não seja exageradamente acentuado (pois se trata de uma figura curta que segue uma figura longa). Na Edição Wiener Uxtert, o crescendo de Beethoven parece indicar o acorde de 3.3.1 (V7/V) como seu ponto culminante. Acredita-se que esta dinâmica seja mais apropriada que aquela apresentada na edição G. Henle Verlag, onde o acorde de 3.2.2 é claramente o mais forte.

No c. 4.2, a nota Lá do soprano deve permanecer como melodia, enquanto os acordes de 4.2.2 e 4.3.1 devem ser executados leves, como uma segunda voz, sem interferir na linha principal (Ex. 50). Segue-se uma cadência, escrita com caracteres pequenos, sobre a harmonia da dominante, com o acréscimo de notas cromáticas, muito semelhante ao que ocorre na cadência que aparece no final da introdução ao terceiro movimento da *Sonata op. 101* (Ex. 51), que precede de uma breve recapitulação do primeiro movimento. É curioso observar que há vários elementos em comum nas duas obras citadas: cadência em caracteres reduzidos com notas cromáticas, ocorrência de uma introdução, recapitulação de elementos apresentados anteriormente, movimento conclusivo da obra.

Ex. 50: *Bagatela op. 119 n° 6*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 4, dinâmica sugerida em azul, e acordes que devem ser executados mais pianos riscados com verde. Notas cromáticas marcadas em vermelho.

Ex. 51: *Sonata op. 101*. Munique: G. Henle Verlag, 1953, c. 19 e 20 (Introdução ao terceiro movimento).

Nos dois últimos compassos da introdução (Ex. 52), sugere-se que o toque deve imitar um *pizzicato* de cordas, lembrando uma introdução de escrita orquestral. Esse trecho deve ser fluente, pois caso seja executado metronomicamente, dificilmente conseguirá assumir esse caráter. Recomenda-se organizar sua execução da seguinte forma: no c. 6, a repetição de cada acorde ocorre da semicolcheia que se encontra em parte fraca de tempo (mão esquerda) para a que está em parte forte (mão direita). No c. 7 a repetição ainda ocorre da mão esquerda para a mão direita, mas há uma diferença fundamental: a primeira passa a ser parte forte de tempo e a segunda, fraca. Ou seja, no c. 6 o acorde mais forte da repetição está na mão direita, enquanto no c. 7 se encontra na mão esquerda. Caso essa organização não seja obedecida, a percepção do ouvinte será sensivelmente alterada.

Ex. 52: *Bagatela op. 119 n° 6*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 6 e 7. Setas em vermelho indicando repetição dos acordes e apontando para aquele que é mais forte; parênteses mostrando o momento onde se dá a alteração do padrão de organização.

A partir do andamento *allegretto* tem-se a indicação *leggiermente* e a expressão alemã *leichtlich vorgentragen*. A expressão alemã pode ser traduzida para a língua portuguesa como

“apresentar levemente” e exemplifica um costume de Beethoven, em sua última fase de composição, em colocar, além da costumeira indicação em italiano, uma expressão em alemão com significado semelhante. Beethoven utiliza frequentemente o adjetivo *leggiermente* em passagens rápidas para indicar que as notas não devem ser sustentadas até o final de sua duração, o que faz com que o toque se assemelhe a um *non legato* (ROSENBLUM, 1988: 450).

O caráter deste *Allegretto* é divertido e gracioso. Seu tema apresenta diversas ligaduras curtas. Na edição G. Henle Verlag (1970) observa-se que há um *staccato* no término de cada ligadura. Já na edição Wiener Urtext (1973) encontra-se um traço vertical ao invés do *staccato*. Esta diferença nos leva a uma questão levantada por Sandra Rosenblum (1988: 185) sobre o problema de como se interpretar estes sinais de articulação. Rosenblum inicia a discussão alertando sobre a inconsistência dos próprios compositores do período Clássico ao usarem traços e *staccatos*, além do fato de que muitos editores não seguiam com fidelidade o que o compositor escrevera. Por volta de 1750, vários sinais de *staccato* eram utilizados, mas sem uniformidade, devido, talvez, à incipiência da escrita dos sinais de articulação, que ainda estava se desenvolvendo. Rosenblum (1988: 183 - 189) apresenta uma síntese sobre o que diziam os principais teóricos da época sobre o assunto. Para os alemães C.P.E. Bach (1714 – 1788), Marpurg (1718 – 1795) e Löhlein (1725 – 1781), que escreveram sobre a execução de instrumentos de teclado da época, todos os sinais deveriam ser executados da mesma maneira. Para Quantz (1697 – 1773) a nota com um ponto deveria ser mais sustentada e gentil do que aquela com um traço; já Vogler (1749 – 1814) diz o contrário, o ponto deve ser executado mais curto. Mais para o final do século XVIII, no manual *Klavierschule* de 1789, Türk (1750 – 1813), acreditava que todos os *staccati* tinham o mesmo significado, porém, o intérprete teria que levar em consideração algumas características da composição, tais como o

andamento, o caráter e a dinâmica utilizada, para decidir qual seria a melhor forma de executar a articulação. Ou seja, em uma obra de caráter sério e triste, as notas em *staccati* deveriam ser mais longas, quando o andamento fosse rápido elas poderiam ser executadas mais curtas, assim como quando a dinâmica fosse mais *forte*. Por volta de 1795/96, os teóricos Johann Adam Hiller (1728 – 1804) e Hüllmandel (1756 – 1823), assim como Clementi (em 1801), explicaram as diferenças entre os sinais de *staccato* dessa forma: os traços teriam que ser executados mais curtos que os pontos. Quando o compositor quisesse que as notas fossem um pouco mais sustentadas, ele deveria escrever o ponto sob a ligadura. Mas, de qualquer forma, a duração dos *staccati* dependeria também de outras características da obra: o caráter e o andamento. Em 1802, Koch (1749 – 1816) lamenta a falta de consenso em relação a esses símbolos, diferente de Louis Adam, em 1804, que sugere suas distinções de maneira bem precisa. Para Adam, notas com traço perdem três quartos de seu valor, aquelas com o ponto perdem metade e as que estão com ligadura sobre os pontos perdem um quarto de seu valor.

Dessa forma, pode-se concluir que, apesar do significado geral de *staccato*, ao se aprofundar no sentido desses símbolos, percebe-se que não havia, de fato, um consenso quanto ao seu significado. Cabe, portanto, ao intérprete usar o bom senso e seu bom gosto para escolher o que seria mais adequado ao trecho que irá executar, levando em conta as características da peça.

No caso tratado, esse *staccato* (ou traço vertical), se encontra sobre a última nota de uma ligadura (Ex. 53). Por definição, a última nota de uma ligadura é mais leve, e entre duas ligaduras deve haver uma pequena separação (ROSENBLUM, 1988: 159). Esse tipo de escrita (última nota de uma ligadura com um *staccato*) é muito comum em Beethoven. Poderíamos citar como exemplo, a mão direita do início da Sonata *Waldstein*, op. 53.

Opus 53

Allegro con brio

21.

Ex. 53: *Sonata Waldstein, op. 53/i*. Munique: G. Henle Verlag, 1953, p. 88, c. 1 a 9. Últimas notas das ligaduras com *staccato*.

A julgar pela grande quantidade de gravações (referimo-nos a pianistas mais que consagrados) dessa obra em que se executa essa última nota com um acento e levando-se em conta que, muitas vezes, Beethoven utiliza o sinal de *staccato* para, efetivamente, indicar um pequeno acento (ROSENBLUM, 1988: 96), pergunta-se: seria esse o caso nesse trecho da *Bagatela op. 119 n° 6*? No entanto, os exemplos citados por Rosenblum para ilustrar a utilização do *staccato* como acento, acontecem em contextos muito diversos³². Na realidade, acredita-se que em passagens desse tipo (assim como no início da *Waldstein*), o *staccato* indica que a última nota da ligadura deve ser ainda mais curta e leve.

Para se encontrar a correta relação de intensidade entre as notas da mão direita do trecho mostrado logo abaixo (Ex. 54), recomenda-se estudar separadamente a primeira e última notas da ligadura (assinaladas entre parênteses) com, respectivamente, reforço e alívio. Não obstante, deve-se levar em conta que esse reforço é discreto, que o relaxamento na última nota

³² Ver ex. 74 (*Sonata op. 109/iii*), onde os *staccati* sobre as fusas nos compassos 169 a 171 indicam, seguramente, acentos.

No c. 14.2.2 (Ex. 56), percebe-se que deixa de haver ligaduras na mão esquerda, e que a mão direita passa a ter a voz que se movimenta na parte superior. Isso pode indicar que a partir daí, a mão direita volta a ser preponderante. De maneira análoga, em 18.2.2 (Ex. 56), quando a nota pedal Ré volta a ocupar a voz superior da mão direita, recomenda-se que a mão esquerda volte a ter a liderança melódica do trecho. Essa maneira de pensar a estrutura acaba estabelecendo uma alternância de voz principal entre as duas mãos a cada quatro compassos. A registrar que Beethoven termina esse quarto enunciado do motivo com uma hesitação, pulverizando-o, através da ausência de acompanhamento, o que implica em um pequeno *cedendo* no tempo.

Ex. 56: *Bagatela op. 119 n° 6*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 14.2.2-22.2.1. Vozes que lideram melodicamente indicadas em vermelho.

Apesar da escrita rítmica se manter a mesma, nos c. 22.2.2 a 29.2.1 (Ex. 57) é a primeira vez que não há nenhuma nota pedal na passagem. Além disso, a mão direita apresenta uma linha melódica em sextas paralelas em graus conjuntos descendentes com retardos que a fazem soar particularmente expressiva. Esses elementos levam a considerar que a mão direita não apenas lidera o trecho, mas pode comportar um toque mais contínuo se aproximando do *legato*. Sugere-se, como dedilhado, que o 2º dedo passe por cima do primeiro.

Ex. 57: *Bagatela op. 119 n° 6*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 22.2.2 a 29. Sugestão de dedilhado em azul.

Nos c. 29.2. a 33.2.1 (Ex. 58), a mão direita retoma o tema como foi exposto no início do *Allegretto* (porém sem as ligaduras e *staccati*). A variação se dá na mão esquerda, que substitui o acompanhamento em acordes por semicolcheias. Se levarmos em conta as notas mais agudas desse acompanhamento, percebe-se que seu contorno melódico guarda sensível semelhança com aquele exposto nos c. 6.6.2 a 10.2.1. A notar ainda que a anacruse da mão direita no c. 29.2 é acrescida de uma nota.

Ex. 58: *Bagatela op. 119 n° 6*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 29.2 a 33.2.1. Notas mais agudas do acompanhamento da mão esquerda entre parênteses em vermelho.

Nos c. 33.2.2 a 37.2.1 (Ex. 59), Beethoven introduz a diversidade através de diferentes texturas percebidas pelo uso de notas duplas. A reparar que não há nunca a utilização de notas duplas simultaneamente nas duas mãos, mas sim uma alternância das mesmas, o que evidencia um extremo cuidado. A síncope da mão esquerda também chama a atenção para a nota pedal Sol, que assumirá ainda mais importância na próxima variação.

Ex. 59: *Bagatela op. 119 n° 6*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 33.2.2 a 37.2.1. Notas duplas indicadas em vermelho. Síncopes indicadas em verde.

Nos c. 37.2.2 a 39, o compositor muda o padrão rítmico, utilizando tercinas, e limita a mão esquerda à repetição da nota Sol. A mudança rítmica será valorizada se o intérprete segurar, de forma imperceptível, o andamento (resistindo, inclusive, ao instinto natural de tocar o trecho mais rápido). A partir do c. 39 e até o c. 43, Beethoven dobra o número de notas por tempo, ao passar a utilizar semicolcheias, o que aumenta substancialmente o excitamento do trecho. No entanto esse aumento de agitação não é acompanhado de crescendo. Ao contrário, o toque deve continuar *leggiero*, como prescrito no início do *Allegretto*. A repetição da nota Sol na mão esquerda pode ser comparada a um trêmulo de tímpano que aumenta de velocidade. Ao intérprete caberá identificar as notas do tema escondidas na figuração de semicolcheias na mão direita entre os c. 39 e 43 e seguir essa linha com seu ouvido interno (sem propriamente executar essas notas mais fortes). A indicação *L'istesso tempo* deixa claro que as unidades de tempo (semínima e semínima pontuada) devem conservar o mesmo valor no momento da troca de compasso (de 2/4 para 6/8).

Ex. 60: *Bagatela op. 119 n.º 6*. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 37.2.2 a 43. Parênteses indicando as notas pertencentes ao tema do inicial do *Allegretto*.

Nesse ponto Beethoven utiliza vários elementos melódicos e rítmicos advindos do tema inicial do *Allegretto*. Chama-se à atenção, em especial, para os acordes dos c. 45.2 e 46.1 (Ex. 61) e seus equivalentes em 47.2 e 48.8, assim como, 54.2 e 55.1. É importante que estes acordes sejam tocados com um único gesto, ou, melhor dizendo, que haja uma relação clara de anacruse e tempo forte entre eles. Recomenda-se ainda que o acorde anacrústico seja *staccato*. Caso não sejam executados dessa maneira, esses dois acordes tendem a soar totalmente fora de contexto.

Ex. 61: *Bagatela op. 119 n.º 6*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 44 a 47. Acordes anacrústico e tético marcados entre parênteses.

A escrita de Beethoven mais harmônica nos c. 48 a 53 (Ex. 62), especialmente a partir do c. 50.2 sugere um toque *legato* e expressivo que comporta ainda o uso do pedal.

Ex. 62: *Bagatela op. 119 n° 6*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 48 a 53. Escrita mais harmônica que comporta o toque legato e o uso do pedal.

O retorno ao compasso 2/4 (Ex. 63) (da mesma forma, as unidades de tempo devem conservar a mesma duração) traz de volta o ritmo característico do *Allegretto* (colcheia seguida de duas semicolcheias) assim como a necessidade de se utilizar um toque mais preciso e *leggiero*. As oitavas dos c. 55.2 e 57.2 (Ex. 63) devem ser executadas staccato, assim como o acorde do c. 45.2 (indicado entre parênteses no Ex. 61). A perceber ainda a volta à alternância de liderança entre as mãos, determinada pelo uso do trinado.

Ex. 63: *Bagatela op. 119 n° 6*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 55 a 62. Oitava a ser executada em staccato assinalada em vermelho. Trinado indica a mão que lidera o diálogo entre as duas vozes.

Na última aparição do tema do *Allegretto*, dessa vez praticamente sem variação, com exceção do registro mais agudo na mão direita, Beethoven volta a utilizar ligaduras e staccato (salvo no primeiro e último grupos). Recomenda-se pensar a anacruse do c. 62.2 comportando quatro notas, conforme indicado no exemplo abaixo:

Ex. 64: *Bagatela op. 119 n° 6*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 62.2 a 66. Sugestão de anacruse no c. 62.2 comportando quatro notas indicada em vermelho.

CAPÍTULO 3

BAGATELAS OP. 119 N^{OS} 7 A 11

3.1 Bagatela op. 119 n° 7

Tonalidade	Andamento	Forma	Sugestão Metronômica
Dó maior	<i>Allegro, ma non troppo</i>	Forma livre, semelhante a de um Prelúdio	Semínima igual a 84

A *Bagatela n° 7* é a primeira das cinco peças do *op. 119* que foram escritas para o livro pedagógico de Friedrich Starke, *Wiener Pianoforte-Schule*.

Logo nos primeiros compassos da peça (1 ao 4) temos uma dificuldade técnica que nos chama à atenção. Trata-se de um trecho polifônico onde um trinado e uma melodia são executados com a mão direita. Em muitas das gravações consultadas, esses primeiros compassos são tocados um pouco mais lento do que poderia se esperar de um *allegro, ma non troppo*. Talvez um tempo mais moderado seja uma maneira de facilitar a execução da passagem. Normalmente esses intérpretes aceleram o andamento a partir do c. 7, onde o caráter, a escrita e a articulação mudam em relação ao início, além de se ter a expressão *scherzando* indicada. Não obstante, acreditamos que o andamento de Beethoven deve ser respeitado desde o início.

Um trinado executado simultaneamente com uma melodia e na mesma mão é um elemento musical frequente nas últimas *Sonatas* para piano de Beethoven. Ele pode ser encontrado na

Sonata op. 53/iii (Waldstein), Sonata op. 106/iv (Hammerklavier), Sonata op. 109/iii Variação VI e Sonata op. 111/ii.

A esse respeito, é esclarecedora a observação que aparece na edição das *Sonatas* de Beethoven com revisão de Arthur Schnabel (BEETHOVEN, 1935: 514) a respeito do longo trilo que se inicia no c. 485 do terceiro movimento da *Sonata op. 53 (Waldstein)*:

O manuscrito apresenta a seguinte indicação de Beethoven, sobre a execução do trilo (a partir do pp) [...]: ‘Os executantes para os quais o trilo concomitante com o tema ocasiona muita dificuldade podem adotar a seguinte facilitação:

ou ainda, em proporção a seus meios, dobrar:

<p>trillers (vom pp skript folgende s (vergleiche es Verzeichnis : „Für diejeni- r, da, wo das verbunden, zu nen sich den- rt erleichtern:</p>	<p>a) Le manuscrit porte l'indication sui- vante de Beethoven, se rapportant à l'exécution du trille (à partir du pp) (comparer à Thayer, Catalogue chrono- logique des oeuvres de Beethoven): „Les exécutants auxquels le trille con- cordant avec le thème occasionne trop de difficulté, peuvent user de la facilité suivante:</p>	<p>a) For the re pp onwards his MS. Thayer, (C der Werke players to melody ap the follow same:</p>

<p>er Kräfte auch</p>	<p>où bien, en proportion de leurs moyens, doubler:</p>	<p>or, in pro haps doub</p>
<p>erden auf jedes angeschlagen. icht darauf an, was von seiner</p>	<p>Deux sextolets pour une noire de la basse. Somme toute, il n'est pas d'une importance si considérable, que le trille perde un peu de la vitesse usuelle.</p>	<p>Of these s for every case it d loses som</p>

Duas dessas sêxtuplas devem ser tocadas para cada semínima do baixo. **De qualquer modo, não importa se esse trilo perder um pouco de sua usual rapidez.** Levando-se em contas essas observações e mais especialmente a última frase que mostra claramente que a decisão final é deixada por conta do discernimento do intérprete e de sua habilidade, sentimo-nos livres para escolher um meio termo entre as duas proposições de Beethoven. Assim, recomendamos a

execução do trilo em colcheias (no lugar de semínimas ou colcheias em tercinas), que é certamente a maneira mais adequada para se alcançar a expressão necessária³⁴.

É comum encontrar intérpretes que, ao abordar esse tipo de escrita de duas vozes com trilo, interrompem momentaneamente o trinado no momento de executar a nota da melodia. No entanto, convém ressaltar que, em sua nota, Beethoven não menciona essa possibilidade, apesar de admitir a diminuição da velocidade do ornamento. A dificuldade da passagem reside, principalmente, na necessidade do trinado ser contínuo, sem que isso comprometa o fraseado da voz principal.

Sugere-se que, para a execução desse trecho, a mão direita seja pensada como que dividida em duas partes. Aquela que executa o trinado permanece fixa, porém sem tensão, enquanto os outros dedos, mais flexíveis e móveis, respondem pela melodia.

Cortot, em seu *Principes Rationnels de la Technique Pianistique* (1928: 19) apresenta um exercício que trata justamente dessa dificuldade: enquanto uma nota permanece fixa, o número de batimentos do trinado vai aumentando progressivamente, conforme se pode ver no Ex. 65.

³⁴ For the rendering of the trill (from *pp* onwards) Beethoven's directions in his MS. are [...]: "For those players to whom the trill with the melody appears too difficult, is shown the following method to facilitate the same: [exemplo musical] or, in proportion to their powers perhaps doubled: [exemplo musical]. Of these sextuplets two should be struck for every crochet in the Bass. In any case it does not matter if this trill loses something of its usual rapidity." From those notes and more especially from the last sentence which shows clearly enough that the final decision is left to the player's discretion and ability, we feel free to choose the middle course between Beethoven's two propositions. We advise, therefore, the rendering of the trill (instead of crochet or quavers-triplets) in quavers, which are surely the most suitable to bring out the expression needed.

Ex. 65: CORTOT, Alfred. *Principes Rationnels de la Technique Pianistique*. Paris: Salabert, 1928, p. 19. Sugestão de estudo *trinado*.

Esse mesmo tipo de estudo pode ser aplicado nos primeiros compassos da *Bagatela nº 7*.

Quanto à melodia, ela deve ser tocada *legato* com um caráter “abandonado”. Para isso, é necessária muita suavidade, difícil de ser alcançada, como já se mencionou, com a concomitância do trinado. Para facilitar essa tarefa, sugere-se o dedilhado marcado no Ex. 69. Além do fato da mão estar flexível, os dedos que executam o trilo devem estar em contato constante com as teclas, sem levantá-las totalmente, ou seja, o trinado deve ser tocado no segundo escapamento do mecanismo, levíssimo.

O trinado pode ser mais intenso quando a nota da melodia é longa. Quando estas se movimentam, o ornamento funciona mais na reverberação do que foi tocado antes. A execução do trinado neste trecho funciona melhor não sendo mensurada.

É de extrema importância que as colcheias da melodia sejam tocadas sem *ralentando*, em um único gesto e com *diminuendo*, sem os indesejáveis acentos após as notas longas (semínimas pontuadas). A expressão da melodia deve ser significativamente diferente segundo ela esteja abaixo ou acima do trinado. Quando ela estiver acima (c. 2 e 4), sugere-se que ela tenha um

caráter pouco mais afirmativo.³⁵ Em relação à dinâmica, há apenas a indicação *piano* no começo, porém é interessante planejar o fraseado, já que temos quatro compassos semelhantes. Sugere-se tocar com um pouco mais de som os dois primeiros e depois ir diminuindo até o c. 4 (ver Ex. 66).

Ex. 66: Bagatela op. 119 n° 7. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 4. Sugestão de dedilhado em vermelho e de dinâmica em azul.

No c. 5 (ex. 67) temos algo curioso com relação à maneira como Beethoven escreveu os acordes. Em 5.1 temos a inversão das notas tocadas pelas vozes intermediárias. Em 5.2 ocorre a mesma inversão, mas o curioso é que, nesse momento, o acorde permanece inalterado, ou seja, Beethoven muda somente a mão que tocará as notas. Observando isso nos perguntamos o porquê desse tipo de escrita. Será que seu objetivo foi apenas manter o padrão do primeiro tempo do compasso, uma vez que o som será o mesmo? Provavelmente cabe ao intérprete uma execução suficientemente sutil que dê conta da condução melódica de uma dessas vozes intermediárias (acredita-se que seja melhor a do contralto).

³⁵ Na variação VI do terceiro movimento da *Sonata op. 109* pode-se encontrar a mesma diferença de expressão segundo a posição da melodia acima ou abaixo do trinado (ou, no caso, a nota repetida) (ver ex. 72 e 73)

Ex. 67: *Bagatela op. 119 n° 7*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 5. Notas iguais indicadas por cores iguais.

Não há indicação de pedal no início da *Bagatela*. Porém, em virtude dos *trinados*, este recurso deve utilizado desde o primeiro compasso. No c. 5 (ex. 68), dentre as gravações estudadas, a maioria dos intérpretes opta por um toque staccato. Porém, o uso do pedal e de um toque mais sustentado nesse compasso também pode concluir bem a ideia inicial e, no caso, com uma sonoridade próxima ao caráter anterior. Caso se faça a opção pelo legato, o staccato fica reservado para o compasso seguinte, onde Beethoven indica staccato nas duas primeiras notas.

Ex. 68: *Bagatela op. 119 n° 7*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 6. Duas primeiras notas em staccato indicado pelo compositor.

No c. 7 temos a expressão *scherzando*. A palavra italiana é o gerúndio do verbo *scherzare*, e este pode ser traduzido para a língua portuguesa como “brincar” ou, no gerúndio, “brincando”³⁶. De fato, neste compasso, Beethoven começa uma nova ideia musical

³⁶ PARLAGRECO, Carlo. *Dizionario Portoghese – Italiano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

contrastante, especialmente no que concerne as articulações, uma vez que há diversos *staccati* escritos. Chama à atenção o fato de Beethoven colocar *staccato* para algumas notas e não para outras, mas sem obedecer a nenhuma lógica aparente. Neste momento o intérprete deve decidir como irá realizar as notas onde não há indicação de articulação. O único elemento que é apresentando sempre da mesma forma é o da colcheia seguida por duas semicolcheias (ver ex. 69). Nesta figura rítmica nunca há articulação marcada. Portanto, é possível realizar esta figura de duas formas: com ou sem *staccato* na colcheia. Nas gravações ouvidas a maioria dos intérpretes faz as colcheias desligadas. O pianista austríaco Alfred Brendel, que é o editor da Wiener Urtext (1973), executa a colcheia ligada às semicolcheias. Quanto às colcheias, preferimos executá-las todas em *staccato*, por acreditar que assim soam mais adequadas à expressão *scherzando*.

Ex. 69: Bagatela op. 119 n.º 7. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 7 a 14. Elemento que possui uniformidade de articulação indicado com chaves em vermelho.

Ainda em relação aos c. 7 a 9 (Ex. 69) as vozes extremas fazem sempre um movimento contrário. Já nos c. 10 e 11 o movimento é paralelo. No c. 10, devido ao movimento descendente, podemos entender que há um decrescendo implícito. No c.11, a dinâmica indicada por Beethoven (*f*) deve ser súbita.

Apesar do *piano* marcado nos c. 12 e 13 (Ex. 69), como a mesma ideia é apresentada três vezes, o que pode caracterizar uma hemíola, é interessante planejar cuidadosamente a dinâmica do trecho, que poderá ser pensada como um *crescendo*, cabendo ao c. 14 a conclusão em *diminuendo*.

Nos c. 15 e 16 (ex. 70) temos a retomada do motivo inicial, porém com algumas diferenças. O caráter é mais soleno, pois os ornamentos são executados sempre pela voz intermediária, em uma tessitura mais grave, e a coloração harmônica gira em torno de uma tonalidade menor (sugerindo Ré menor) com uma harmonia que não é de tônica, mas sim de dominante (diferente do início onde ouvimos nos quatro primeiros compassos o acorde da tônica de Dó maior).

The image shows a musical score for two measures, 15 and 16. The bass line is marked with 'Lá M 7 (V7)' and 'Ré m (I)'. The treble line is marked with 'Lá M-7 (V7)' and 'Ré m (I)'. The final measure is marked with 'Sol m (IV)'.

Ex. 70: *Bagatela op. 119 n° 7*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 15 e 16.

O motivo inicial ainda continua nos compassos seguintes (17 a 19), dessa vez com o trinado no baixo (Ex. 71). Beethoven começa então a liquidá-lo. Inicialmente ocupa três tempos, depois dois e finalmente um, conforme indicado no exemplo abaixo, por chaves na cor vermelha. Essa liquidação se insere dentro de uma espécie de *accelerando* escrito que, a partir do compasso 23 usa figuras rítmicas cada vez menores. Isso é combinado com um grande *crescendo*, que finaliza a peça de forma apoteótica. Apesar da sensação de *accelerando*, é importante manter a pulsação constante para que o trecho soe organizado ritmicamente. Além disso, especial atenção deve ser dada à dinâmica, para que possamos ouvir, de fato, *cresc*

poco a poco, il *f*, *più f* e *ff* com exatidão e de maneira gradual. O último compasso não deve ter *ralentando* para que soe brutal, ou seja, a sensação de *accelerando* deve ser percebida até a última nota.

The image displays a musical score for Bagatela op. 119 n° 7, specifically measures 17 through 27. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measures 17-22 are marked with a piano (*p*) dynamic and include a crescendo (*cresc.*) and a *poco a poco* instruction. The right hand features complex fingerings and slurs, while the left hand plays a steady bass line. Measures 23-27 continue the piece, with dynamics increasing to *il f*, *più f*, and *ff*. The right hand has more intricate patterns, including triplets and sixteenth notes, while the left hand continues its bass line. The score ends with a final chord in measure 27.

Ex. 71: Bagatela op. 119 n° 7. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 17 a 27.

Pode-se encontrar inúmeros paralelos entre essa *Bagatela* e a *Variação VI* do terceiro movimento da *Sonata op. 109*. Nessa última peça, Beethoven utiliza o procedimento de *acelerando* escrito, indo desde semínimas até fusas (c. 153 a 164), Ex. 72; trinados com melodia na mesma mão (c. 158 a 168 e c. 177 a 187), exemplos 72 e 73; trinados na região grave do instrumento com fusas no agudo e com abundância de notas cromáticas no que se pode chamar de caleidoscópio sonoro (c. 168 a 176), Ex. 74.

Var. VI
Tempo I del tema
Cantabile

153

158

160

162

164

Ex. 72: *Sonata op.109/iii*. Munique: G. Henle Verlag, 1953, Variação VI, c. 153 a 168. Acelerando escrito: semínimas (c. 153 a 154); colcheias em 3/4 (c. 155 a 156); colcheias em 9/8 (c. 157); semicolcheias em 9/8 (c. 158 a 160.2); fusas em 3/4 (c. 160.3 a 164.2). Trinados com melodia na mesma mão (c. 158 a 168).

Ex. 74: *Sonata op. 109/iii*. Munique: G. Henle Verlag, 1953, Variação VI, c. 168.3 a 176. Trinados na região grave do instrumento com fusas no agudo e com abundância de notas cromáticas.

Sabe-se que Beethoven esboçou as *Bagatelas op. 119 n^{os} 7 a 11* no final de 1820, enquanto trabalhava no *op. 109/iii* e no *Benedictus da Missa Solemis* (MARSTON, 1986: 195). Dessa forma, é possível pensar que os paralelos encontrados entre o *op. 119 n^o 7* e o *op. 109/iii* Variação VI são decorrentes da simultaneidade de composição. Além disso, pode-se ainda

especular que essa *Bagatela* tenha funcionado como um experimento composicional para Beethoven, uma vez que os procedimentos, embora análogos, são mais e melhor desenvolvidos no *op. 109*.

3.2 Bagatela op. 119 nº 8

Tonalidade	Andamento	Forma	Sugestão metronômica
Dó maior	<i>Moderato cantabile</i>	A (c. 1 a 8) e B (9 a 20)	Semínima igual a 72

A *Bagatela nº 8* é a terceira peça do opus escrita na tonalidade Dó maior. Pode-se verificar que, apesar do mesmo tom, o caráter é distinto nas três ocasiões. A indicação de andamento que aparece nesse número oito é *moderato cantabile*. O termo italiano *moderato* significa, na língua portuguesa, como era de se esperar, moderado, comedido, controlado³⁷, sentidos que, além de determinar um tipo de movimento, indicam também um caráter implícito. Este é um andamento considerado intermediário, que é mais comumente utilizado como qualificador de outro andamento como, por exemplo, *allegro moderato* ou *allegretto moderato*. No caso da *Bagatela nº 8*, *moderato* vem acompanhado de uma expressão qualificadora: *cantabile*.

Como se mencionou na *Bagatela nº 4*, o termo *cantabile*, enquanto qualificador do andamento, implica em algumas características específicas. Reforçando a ideia de *cantabile*, Beethoven indica, logo no primeiro compasso, *molto legato*, que é acompanhado de uma longa ligadura na mão direita, do c. 1 a 4 (Ex. 75). Beethoven foi o primeiro compositor a empregar mais regularmente ligaduras extensas, sob vários compassos (NEWMAN, 1988:

³⁷ PARLAGRECO, Carlo. *Dizionario Portoghese – Italiano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

123). Rosenblum (1988: 166), também chama à atenção para esse uso de longas ligaduras em Beethoven, e acrescenta que na maioria das vezes isso ocorre em peças de andamento lento. Dessa forma, percebe-se que Beethoven participava como protagonista do momento em que a escrita do estilo clássico, rica em pequenas articulações, vai aos poucos se transformando naquela do romantismo, onde as ligaduras de articulação vão se ampliando até tenderem a coincidir com a frase em sua totalidade (ROSENBLUM, 1988: 172). No manuscrito da *Bagatela n° 8*, a ligadura de expressão aparece sobre a primeira frase da peça (c. 1 a 4), mas na edição de Starke ela está ausente. Nas duas edições consultadas para esta pesquisa, tem-se a ligadura presente apenas na edição Wiener Urtext (1973).

Essa ligadura reforça a ideia de que a linha superior deve ser cantada e valorizada. Sugere-se conduzir a voz superior com a dinâmica indicada no Ex. 75, em um único fôlego, respirando brevemente entre a primeira (c. 1 a 4) e segunda frase (c. 5 a 8). As demais vozes devem apenas comentar o que é tocado na linha aguda, mas sem interferir na melodia. Em relação à trama contrapontística, pode-se perceber que a linha do baixo é, em parte, paralela à linha de soprano, e por isso serve de reforço ou sustentação da mesma. Já no que concerne ao contralto e tenor, há algumas imitações que, como já se mencionou, comentam a melodia da voz superior.

The image shows the first eight measures of Bagatela op. 119 n° 8 by Beethoven. The music is in 3/4 time and is marked 'Moderato cantabile' and 'molto legato'. The score is written for piano on a grand staff. Blue lines above the staff indicate suggested dynamics. Red brackets are used to group notes that are imitations of each other. Fingering numbers are provided for many of the notes. The piece ends with a repeat sign in measure 8.

Ex. 75: *Bagatela op. 119 n° 8*. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 1 a 8. Dinâmica sugerida em azul. Imitações entre parênteses na cor vermelha.

No c. 8, é interessante notar que a textura se adensa, com a ocorrência de muitas colcheias, em mais de uma voz, diferente dos compassos anteriores onde essas figuras rítmicas aparecem mais esporadicamente, prevalecendo o uso de notas mais longas. Portanto, esse compasso deverá ser executado com mais cuidado, exigindo um tempo maior, o que, na prática, significa um andamento mais cômodo.

Chama à atenção as notas de passagem e bordaduras cromáticas que enriquecem os encadeamentos harmônicos, baseados na tônica (Dó maior) e região da dominante (Sol maior). Para se alcançar a devida expressividade do trecho, acredita-se ser de fundamental importância um conhecimento aprofundado das funções harmônicas utilizadas por Beethoven. Por essa razão, segue no Ex. 76, uma análise harmônica do trecho.

Moderato cantabile

8. *molto legato*

prolongamento do V

região de Sol maior (V de Dó maior)

Ex. 76: *Bagatela op. 119 n° 8*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 8. Encadeamentos harmônicos em vermelho.

A segunda parte da peça (c. 9 a 12) contrasta com seu início por estar na região da subdominante (Fá maior), portanto mais doce, pelo fato de não apresentar cromatismos e possuir uma escrita mais acordal. Devido a essas características, sugere-se que esse trecho seja executado em *piano* e com um caráter religioso.

Fá maior: IV I6 II (VII) V7 I

região de Fá maior (IV de Dó maior)

Ex. 77: *Bagatela op. 119 n° 8*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 9 a 12. Encadeamentos harmônicos em vermelho, sugestão de dinâmica em azul.

Nos compassos seguintes (13 a 16), encontra-se um novo motivo, muito semelhante ao início da *Bagatela* anterior, que é repetido e variado. Ao contrário da frase inicial, aqui ocorre uma alternância de liderança entre linha intermediária, tenor (c. 13 e 15) e linha superior, soprano (c. 14 e 16) (Ex. 78). A diferença de coloração harmônica encontrada nas *appoggiaturas*, ora

Lá bemol, ora Lá bequadro, nos c. 13 a 16, deve ser valorizada. Talvez seja essa a razão que leve Beethoven a colocar uma chave de crescendo depois da indicação *cresc.* do c. 12.3. Pode-se concluir que o Lá b do c. 13.1 deva ser *piano* súbito e, consequentemente, especial. Também o Lá bequadro da mão esquerda do c. 15 deve ser tocado com muito cuidado, sendo dessa vez precedido por uma chave de *diminuendo*. Já o Lá b (c. 14.1) e o Lá bequadro (c. 16.1) da mão direita são mais sonoros que seus respectivos predecessores. A essas diferentes cores harmônicas dessas notas Lá somam-se os contrastes de tessitura, que tornam esse diálogo ainda mais interessante.

Ex. 78: *Bagatela op. 119 n.º 8*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 12.3 a 16. Encadeamentos harmônicos e *appoggiaturas* Lá bemol e Lá bequadro em vermelho.

Nos c. 17 - 18 têm-se uma escala de Dó maior escrita em terças harmônicas na mão esquerda. Sugere-se tocar com o dedilhado indicado no Ex. 79, ligando a linha superior das terças para que estas soem *legato*, contínuas e leves, enquanto a melodia da mão direita se baseia em um arpejo de Dó maior. A volta à tonalidade original com ausência de cromatismo, acompanhada de um *piano* súbito, conferem ao trecho um caráter pastoral. Há novamente uma ligadura longa sobre os c. 19 e 20. Essa ligadura aparece no manuscrito e nas duas edições consultadas (G. Henle Verlag, 1970 e Wiener Urtext Edition, 1973), mas está ausente no livro de Starke. Neste momento Beethoven retoma o adensamento de colcheias usado no c. 8, mas agora

ampliado para compasso e meio. Deve-se, da mesma forma, tocar de maneira harmoniosa e cuidadosa.

Ex. 79: Bagatela op. 119 n° 8. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 17 – 20.

3.3 Bagatela op. 119 n° 9

Tonalidade	Andamento	Forma	Sugestão metronômica
Lá menor	<i>Vivace moderato</i>	A (c. 1 a 8) B (c. 9 a 12) A (c. 13 a 20)	Mínima pontuada igual a 76

A palavra italiana *vivace* significa na língua portuguesa vivaz, vivo, ativo³⁸. Como indicador de tempo, este termo começou a ser utilizado pelos compositores em meados do século XVII e, para a maioria dos teóricos, é um tempo próximo ao *allegro*. Como qualificador (*allegro vivace*, por exemplo), foi especialmente popular no século XIX, quando frequentemente designava mais um caráter que propriamente um andamento (FALLOWS, 2001: 816). O mesmo autor afirma que *vivace* foi, durante o século XVIII, não raramente compreendido como um andamento mais lento do que se pensa hoje. Beethoven utiliza diversas vezes o termo em suas 32 *Sonatas* para piano, tanto como andamento independente, quanto como

³⁸ PARLAGRECO, Carlo. *Dizionario Portoghese – Italiano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

qualificador. Exemplo do último tipo se encontra na *op. 2 n° 2/i*, *op. 27 n° 1/ii* e *iv*, *op. 28/iii*, *op. 31 n° 1/i*, *op. 31 n° 3/ii*, *op. 78/iii*, e *op. 109/ iii* Variação III. Todos esses andamentos são marcados como *Allegro vivace*, com exceção da *op. 27 n° 1/ii* (*Allegro molto vivace*) e da *op. 31 n° 3/ii* (*Allegretto vivace*). Já como andamento encontra-se na *op. 79/iii* (*Vivace*), *op. 81a/iii* (*Vivacissimamente*, advérbio de *vivace*), *op. 101/ii* (*Vivace alla marcia*), *op. 106/ii* (*Assai vivace*) e *op. 109/i* (*Vivace, ma non troppo*).

Neste caso, o *Vivace* vem acompanhado do qualificador *moderato*, termo já mencionado na *Bagatela n° 8*. A combinação das duas palavras pressupõe um andamento moderadamente fluente.

Entre as gravações analisadas, encontramos uma variação significativa de andamentos. Alfred Brendel é um exemplo daqueles que preferem um tempo mais rápido (mínima pontuada = 80). Já John O'Connor está no grupo daqueles que preferem um andamento mais cômodo (mínima pontuada = 69). Este último também utiliza o recurso do pedal, associado ao toque *legato*, para o desenho dos primeiros compassos da obra, enquanto o pianista russo Mikhail Pletnev, toca as colcheias do início não apenas mais lentamente (mínima pontuada = 63), como ainda desligadas.

Apesar de acreditarmos que todas estas possibilidades sejam plausíveis, devemos levar em consideração que, no manuscrito da *Bagatela n° 8*, a indicação encontrada é *vivace assai ed un poco sentimentale*, sendo *Vivace moderato* a expressão que aparece no livro de Starke.

Ex. 80: *Bagatela op. 119 n° 9*. Manuscrito c. 1 a 9 (www.beethoven-haus-bonn.de)³⁹.

Diante de tal informação encontrada no manuscrito, podemos supor que a intenção de Beethoven é, de fato, de um movimento fluido, mas não excessivamente rápido (como o termo *moderato* já sugere), e que a execução das colcheias iniciais em *legato* e com pedal, escolhida por John O'Connor é condizente com a expressividade e o sentimento primeiramente aspirados pelo compositor.

Podemos ainda discutir sobre outra palavra italiana utilizada no andamento que aparece no manuscrito: *assai*. Nos dicionários italiano-português, *assai* é traduzido tanto como muito, quanto como bastante, suficientemente⁴⁰. Rosenblum (1988: 320) cita vários exemplos que comprovam a ambiguidade do significado desta palavra nas obras Beethoven. Quando se compreende *Vivace assai* como **muito** *vivace*, o andamento é mais rápido do que quando a mesma expressão é traduzida como **bastante** *vivace*. Rosenblum aponta exemplos do termo sendo utilizado em ambos os sentidos por Beethoven.

Em relação à tonalidade dessa *Bagatela*, chama à atenção o fato de que não há nenhum movimento em Lá menor nas 32 *Sonatas* do compositor.

³⁹ Disponível em www.beethoven-haus-bonn.de. 21/04/2012.

⁴⁰ PARLAGRECO, Carlo. *Dizionario Portoghese – Italiano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Mesmo que não seja exageradamente rápida, a execução dessa *Bagatela* requer o estudo de alguns aspectos levantados a seguir.

O tipo de acompanhamento da mão esquerda, muito encontrado em peças escritas em compasso 3/4, deve ser cuidadosamente estudado para que as terças do segundo e terceiro tempo sejam mais leves. Para isso, o deslocamento entre o primeiro e segundo tempo deve ser ágil, e um estudo que prepara esses reflexos é necessário.

Ex. 81: *Bagatela op. 119 n° 9*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1, mão esquerda. Balanço típico de um compasso ternário: baixo no primeiro tempo, mais forte, e acompanhamento em intervalos no segundo e terceiro, mais leve.

Nas duas edições modernas consultadas, há duas sugestões diferentes de dedilhado para a mão direita nos c. 1 e 2. Na G. Henle Verlag (1970) o dedilhado dispõe a mão segundo três posições: a primeira corresponde à 1ª inversão do acorde de Lá menor: Dó (1º dedo), Mi (2º), Lá (4º) e Dó (5º). A segunda ao estado fundamental do acorde: Lá (1º), Dó (2º), Mi (3º) e Lá (5º) e a terceira e última refere-se ao intervalo Mi (1º) – Dó (4º), conforme indicado no Ex. 82.

Ex. 82: *Bagatela op. 119 n° 9*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 e 2. Chaves indicando as três posições relativas às inversões do acorde de Lá menor.

Apesar das diferenças significativas entre as mãos dos pianistas, o que levam, muitas vezes, a escolhas absolutamente distintas de dedilhado, acredita-se que aquele que aparece na edição

Wiener Urtext (1973) (Ex. 83) facilita a realização do movimento ascendente, pois a mão tende a ficar inclinada para a parte aguda do teclado, o que promove tanto o deslocamento quanto o *crescendo*. Com este dedilhado, a passagem se divide em igualmente três posições, conforme indicado por chaves no exemplo abaixo. Recomenda-se que o 4º dedo indicado entre parêntesis no Ex. 83 deva já estar preparado para tocar quando a mão estiver iniciando a primeira posição que equivale à sexta em colcheias Dó-Lá (dedos 1 e 3). No c. 2, quando o dedo cinco (indicado no Ex. 83) estiver tocando, a mão deve fechar, deslocar-se para a nova posição e, em seguida, abrir rapidamente para executar as notas restantes.

1ª 2ª 3ª posições

Vivace moderato

9

Ex. 83: *Bagatela op. 119 n.º 9*. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 1 e 2. Notas entre parêntesis e posições indicadas por chave em vermelho; dedilhado sugerido em azul.

Deve-se prestar bastante atenção para que as duas mãos toquem rigorosamente juntas. Um estudo lento utilizando preparação por reflexos colaborará para esta finalidade. O *crescendo* em forma de chave de dinâmica deve ser bem marcado. No c. 3, a nota Fá indicada no Ex. 84 deve ser executada mais levemente para não interferir na linha superior. É importante que o *piano* do c. 4 seja súbito. Os c. 3 e 4 devem sofrer uma diminuição significativa de andamento, especialmente o 4. Vale lembrar a indicação de andamento original de Beethoven, que corrobora com essa flexibilidade agógica: *vivace assai ed un poco sentimentale*.

Ex. 84: *Bagatela op. 119 n° 9*. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 1 a 4. Nota Fá, mais leve, marcada com parêntesis na cor vermelha. Acorde de sexta napolitana em vermelho.

Chama-se à atenção para o fato de que em 3.2 se configura o acorde de 6ª napolitana, recurso amplamente empregado por Beethoven, por exemplo, a *Sonata op. 57/i* (*Appassionata*), *Sonata op. 13/iii* e *Sonata op. 53/i* de Beethoven.

No que diz respeito à segunda seção B (c. 9 a 12), não há nenhuma dinâmica marcada, o que contrasta com o resto dessa *Bagatela n° 9*, rica em indicações dessa natureza. Por outro lado, esta é a única parte da peça em que há indicação de articulação. Na edição G. Henle Verlag (1970) a ligadura se sobrepõe a todas as notas da mão direita contidas em um mesmo compasso, sendo que na semínima, há um *staccato* sob a ligadura (Ex. 85).

Ex. 85: *Bagatela op. 119 n° 9*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 9 a 12. Articulação indica que a nota mi da mão direita deve ser tocada mais levemente.

Já na edição Wiener Urtext (1973) a ligadura está escrita apenas nas colcheias e a semínima tem um traço vertical (Ex. 86).

Ex. 86: *Bagatela op. 119 n° 9*. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 9 a 12. Articulação indica que a nota mi da mão direita é mais acentuada.

Em termos práticos, no primeiro tipo de notação (Ex. 85), a última nota de cada compasso, Mi, tende a ser mais leve, uma vez que o *staccato* sob a ligadura alivia ainda mais a última nota da mesma, conforme já foi anteriormente mencionado. Portanto, a primeira nota da ligadura deveria ser tocada mais sonoramente e as demais fariam um *decrecendo* até a nota Mi aguda. Já na notação encontrada na Wiener Urtext (Ex. 86) a nota marcada com um traço tende a ser mais forte. Acredita-se que a execução de acordo com a edição G. Henle Verlag (1970) fará com que o trecho soe mais fantasioso e expressivo, em maior contraste com a seção A e mais de acordo com a indicação de andamento original do compositor.

A *fermata* que finaliza a seção B no c. 12 reitera que o trecho deve soar mais expressivo. As *fermatas* costumam trazer certa dramaticidade e finalizar seções e partes de uma peça, momento em que o relaxamento do tempo é frequentemente esperado (ROSENBLUM, 1988: 76).

A recapitulação é idêntica à seção A.

3.4 Bagatela op. 119 n° 10

Tonalidade	Andamento	Forma	Sugestão metronômica
Lá maior	<i>Allegramente</i>	Seção única A (c. 1 a 8) seguida de coda (c. 9 a 12)	Mínima igual a 120

A *Bagatela n° 10* é a peça mais curta do *opus 119*, com apenas 12 compassos. A fórmula de compasso é 2/4.

É interessante notar que esta peça era ainda mais breve originalmente. De acordo com o catálogo Kinsky – Halm (KINSKY – HALM, 1955: 344 *apud* MARSTON, 1986: 200), o autógrafo e os esboços consistem de apenas oito compassos, ou seja, a *coda* foi um acréscimo posterior de Beethoven.

A tonalidade é Lá maior, primeira ocorrência nas últimas cinco peças do *op. 119*, mas a segunda considerando-se todo o *opus*, uma vez que a *Bagatela n° 4* também é escrita nesta tonalidade. A diferença de caráter das duas peças é enorme, e basta a indicação de andamento para que isso fique claro: enquanto na quarta encontramos *andante cantabile*, a *n° 10* possui a palavra *allegramente*. Esta é uma palavra italiana que, como era de se esperar, significa, na língua portuguesa, alegremente, de maneira animada, jovialmente⁴¹.

A tonalidade Lá maior aparece em seis movimentos das *32 Sonatas* para piano de Beethoven. Em pelo menos dois deles o caráter alegre e divertido é muito próximo ao da *Bagatela n° 10*: *op. 2 n° 2/i e iii*.

Há uma diferença de articulação nas duas edições consultadas para esta pesquisa. Na G. Henle Verlag (1970) os intervalos da mão direita (c. 1 a 8) tem *staccato* indicado por um ponto,

⁴¹ PARLAGRECO, Carlo. *Dizionario Portoghese – Italiano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

enquanto na edição Wiener Urtext (1973) os mesmos intervallos são grafados sob um traço. É importante observar que na primeira edição, os *staccati* sempre são escritos da mesma forma ao longo do *op. 119*, ou seja, com ponto, enquanto na Wiener Urtext, existem as duas formas (ponto e traço), o que, em princípio indicaria duas formas diferentes de execução. Na edição do livro pedagógico de Starke o staccato também aparece em forma de traço⁴².

Ex. 87: Bagatela op. 119 n° 10. In: STARKE, Friedrich. *Wiener Pianoforte Schule*. 1821. Disponível em www.beethoven-haus-bonn.de. 17/11/2011.

Ex. 88: Bagatela op. 119 n° 10. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 8. *Staccati* em forma de ponto.

Ex. 89: Bagatela op. 119 n° 10. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 1 a 8. *Staccati* em forma de traço.

⁴² Ver em 2.6 Bagatela op. 119 n° 6 comentário a respeito das diversas representações do *staccato*.

Independente do tipo de sinal utilizado, o toque deve ser extremamente preciso e os *staccati* muito leves, a fim de que o caráter alegre sugerido pelo andamento seja alcançado. Vale aqui observar que não há nenhuma indicação de dinâmica nessa obra.

Para facilitar alcançar a leveza na mão direita, sugere-se organizar seus intervalos por posições, que correspondem, neste caso, ao agrupamento das notas presentes em um mesmo compasso. Dessa forma, no c. 1, por exemplo, a mão direita toca os dois intervalos com um único impulso, o que previne o emprego de movimentos desnecessários que comprometeriam a velocidade da passagem e a leveza e precisão do toque.

Os c. 5 a 8, por serem uma repetição uma quarta acima dos c. 1 a 4, devem soar um pouco mais sonoros, sendo que a repetição indicada na casa 1 leva ao mesmo patamar inferior de dinâmica do início. A *coda* deve soar ainda mais forte, pois segundo a mesma lógica, é ainda mais aguda. Não obstante, a finalização quase que abrupta (sensação intensificada pelo fato de Beethoven não ter prescrito repetição) leva a se desejar um diminuendo súbito, que preserve o caráter *leggiero* da obra, finalizando-a assim de maneira etérea.

No c. 9 (*coda*) sugere-se para a mão direita o dedilhado indicado no Ex. 90, pois este permite que a mão fique em uma mesma posição durante dois compassos.

Ex. 90: *Bagatela op. 119 n° 10*. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 8b a 12. Sugestão de dedilhado em azul.

Quanto à mão esquerda, apesar de não haver articulação marcada, acreditamos que devido às ligaduras e síncopas escritas, um toque sustentado seria o mais apropriado. Caso contrário, não ouviríamos as notas ligadas de um compasso para o outro. Mais uma vez, para que a peça não soe pesada e fora do caráter, sugere-se tocar as notas mais graves um pouco mais sonoras que as mais agudas, isso ajuda a ganhar em velocidade e fluidez (Ex. 91).

Ex. 91: *Bagatela op. 119 n° 10*. Viena: Wiener Urtext, 1973. Notas do baixo indicadas em vermelho devem sobressair.

3.5 Bagatela op. 119 n° 11

Tonalidade	Andamento	Forma	Sugestão metronômica
Sib maior	<i>Andante, ma non troppo</i>	A (c. 1 a 8) transição (c. 9 e 10) B (c. 11 a 18) <i>coda</i> (c. 19 a 22)	Semínima igual a 72

Deve-se observar que nas duas edições consultadas para essa pesquisa, G. Henle Verlag (1970) e Wiener Urtext (1973) há uma observação sobre a fórmula de compasso utilizada por Beethoven. Embora nas primeiras edições encontra-se já a indicação C, no manuscrito tem-se ϕ . Provavelmente o compositor deve ter julgado que, se mantivesse o compasso binário (ϕ), essa peça seria executada mais rápida do que gostaria, pois cada tempo comportaria o dobro de figuras rítmicas. Mas, apesar de ter mudado a fórmula de compasso de ϕ para C, a escrita

permanece binária como indicam as barras das colcheias, agrupadas de quatro em quatro (ver Ex. 92). Vale a pena comparar esta *Bagatela n° 11* com a *n° 4*, onde apesar do compasso ser C, a grafia também sugere um pulso binário.

O andamento prescrito é *Andante, ma non troppo*. Conforme já foi discutido no capítulo que trata da mesma *Bagatela n° 4*, *andante* é um tempo fluente, cuja qualificação *ma non troppo* (mas não muito), o torna um pouco mais lento.

Beethoven indica ainda o caráter *innocentemente e cantabile*. Pode-se lembrar que na *Bagatela n° 4* o termo *cantabile* acompanha a indicação de andamento. Como no princípio da *Bagatela n° 8*, Beethoven utiliza uma ligadura longa (c. 1 a 4, ver Ex. 92), e esses são os dois únicos exemplos de ligaduras que abarcam quatro compassos em todo o *opus 119*. Pode-se ainda perceber que ligaduras desse comprimento são mais comuns em sua última fase de composição, o que está de acordo com a informação de que as peças 7 a 11 foram escritas em momento posterior às cinco primeiras.

Ex. 92: *Bagatela op. 119 n° 11*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 a 4. Nota pedal Fá indicada com parênteses e escrita binária indicada com chaves em vermelho.

A sonoridade desse início deve ser generosa, repleta de harmônicos. Chama-se à atenção para a necessidade de se manter a clareza da escrita polifônica, tanto na mão direita quanto na esquerda. Em relação a essa última, é importante mencionar que o cuidado com o fraseado do baixo não deve obscurecer a presença da nota pedal Fá, que deve ser sempre ouvida com nitidez.

Kinderman (1997: 4) compara o início dessa *Bagatela* com aquele do primeiro movimento da *Sonata op. 110* (Ex. 93) no que concerne à poesia, textura semelhante a uma escrita para quarteto de cordas e configuração melódica.

Moderato cantabile molto espressivo

31.

p con amabilità (sanft)

Ex. 93: *Sonata op. 110*. Munique: G. Henle Verlag, 1953, c. 1 a 4.

No c. 5 tem-se o acorde de Dó maior (V/V), indicado no Ex. 94. Este deve soar expressivo e com uma sonoridade diferente da utilizada na primeira frase (c. 1 a 4), onde a harmonia não sai do âmbito de Si b Maior. Nos c. 5 a 8 há maior instabilidade harmônica que no restante da peça. Portanto, é interessante reforçar o *crescendo* escrito no c. 7 e culminar no último acorde do c. 8 em verdadeiro *forte* para que se possa ouvir o acorde tocado na mão esquerda do compasso seguinte em *piano* (Ex. 94). Ao se pensar em uma gama de dinâmica mais ampla, o trecho ganhará uma expressão mais dramática.

cresc.

p

dim.

V/V V VI V/V V V/V V VI III IV VI VII/III V7/V

Ex. 94: *Bagatela op. 119 n° 11*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 5 a 9. Encadeamentos harmônicos em vermelho e parêntesis indicando o acorde de Dó maior (V/V).

Nos compassos seguintes (9 e 10, ver Ex. 101) temos uma sequência de semicolcheias (em sua maioria cromáticas) que devem ser executadas de maneira leve e hesitante, como se não soubessem para onde estariam conduzindo o discurso.

Ex. 95: *Bagatela op. 119 n° 11*. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 9 e 10. Semicolcheias que funcionam como Elemento de ligação da seção B para C.

Do c. 11 a 18, a textura da mão esquerda se torna mais rarefeita devido à utilização de um acompanhamento em concheias intercaladas com pausas (Ex. 96). Essas colcheias podem ser executadas tanto imitando *pizzicati* de cordas, ou seja, *stacatissimo* e *leggiero*, quanto um pouco mais longas, respeitando aproximadamente sua duração. Acreditamos que a primeira maneira é mais interessante. No entanto, em ambos os casos, devem ser leves e conservar uma noção de condução melódica e bom fraseando. Quanto à mão direita, entre os c. 11 e 13 (Ex. 96), a escrita deixa de ser polifônica, colaborando também para uma textura mais rarefeita. Beethoven toma o cuidado de acrescentar a indicação *molto cantabile*, o que faz com que essa melodia ganhe grande destaque, tendo em vista o acompanhamento diáfano. As sextas que finalizam essa frase (c. 14) devem ter a nota inferior valorizada para que o intervalo seja ouvido como tal. A partir do c. 15, a mão direita volta a ter uma escrita polifônica, o que coincide com a repetição variada da frase anterior (c. 11 a 14) uma oitava baixo (Ex. 96). Essas duas características implicam em uma sonoridade mais encorpada e expressiva para a mão direita, que deve ser alcançada mediante um toque mais aderente ao teclado. Enquanto isso, a esquerda permanece inalterada. Sugere-se que as colcheias do terceiro e quarto tempo da mão esquerda, nos c. 13 e 17 sejam também desligadas.

Ex. 96: *Bagatela op. 119 n° 11*. Viena: Wiener Urtext, 1973, c. 11 a 18. Sugestão de articulação na mão esquerda dos compassos 13 e 17 em azul. No c. 14, intervalo de sextas harmônicas entre parêntesis.

Nos quatro compassos finais (c. 19 a 22) observamos novamente uma mudança de textura, através do uso de acordes sucessivos, o que deve corresponder a uma mudança equivalente no que se refere à sonoridade (Ex. 97). Essa escrita homofônica se assemelha à de um coral harmonioso.

Ex. 97: Ed. G. Henle Verlag, 1970, compassos 19 a 22. Textura coral.

Desse modo, percebe-se que essa Bagatela apresenta grande diversidade de texturas e que a cada uma corresponde uma sonoridade específica, que deve ser obtida através de toques diferenciados.

CONCLUSÃO

A presente pesquisa teve como principal objetivo investigar o processo compreendido entre a leitura das *Bagatelas op. 119* de Beethoven e sua execução ao instrumento, levando em conta a experiência da própria autora ao preparar a performance dessa obra.

No primeiro capítulo, além da investigação sobre o termo *Bagatela*, foi possível compreender as motivações e circunstâncias que envolveram a composição dos três ciclos deste nome criados por Beethoven (*op. 33*, *op. 119* e *op. 126*), de que forma foram editados pela primeira vez e o paradeiro de alguns desses esboços e manuscritos.

Mais especificamente, pode-se observar a sucessão de acontecimentos que levaram os dois conjuntos de *Bagatelas* compostos independentemente por Beethoven a serem publicados por Clementi como uma obra única e como esta veio a adquirir o número de *opus 119*.

O segundo e o terceiro capítulos trazem uma análise técnico-interpretativa do texto musical das seis primeiras e últimas cinco peças do *opus 119*, respectivamente. Esta análise concentrou-se em questões de técnica pianística, andamento, dinâmica, articulação, ritmo e pedalização. Como metodologia de trabalho, a literatura escolhida foi lida e estudada; todas as peças foram estudadas ao piano, analisadas no que concerne sua forma musical, harmonia e fraseologia; e procedeu-se ainda à audição de várias gravações da obra com intérpretes consagrados que evidenciou a diversidade de interpretações possíveis. Relatou-se aqui apenas os aspectos considerados mais importantes surgidos durante o processo de estudo dessa peça, visando sua performance, por parte da autora deste trabalho.

Em relação aos andamentos, pode-se dizer que, de uma maneira geral, no *op. 119*, Beethoven não faz uso de extremos. Não há nem aqueles muito lentos (as peças mais vagarosas são a 4^a:

Andante cantabile e a 11^a: *Andante, ma non troppo*) nem os muito rápidos (a peça mais movida é a 9^a: *Vivace moderato*, seguida pela 7^a: *Allegro, ma non troppo*). Também chama à atenção que os andamentos frequentemente indicam mais o caráter que propriamente a velocidade da peça (*à l'Allemande, Risoluto, Allegramente*), o que é comum na última fase de Beethoven. Nesse caso, mais ainda que o habitual, é necessário levar em conta as fórmulas de compasso, figuras rítmicas utilizadas e articulações marcadas para, juntamente com o caráter, determinar o andamento apropriado para cada peça.

As dinâmicas são indicadas com muita economia pelo compositor, assim como as articulações, porém essas últimas aparecem mais constantemente. Segundo Tyson (1963: 335) isso indicaria certa displicência de Beethoven para com o manuscrito dessas obras. Por outro lado, isso talvez reforce o caráter experimental dessas obras, cabendo ao intérprete suprir essas ausências. Em qualquer obra registrada na escrita musical tradicional há uma grande porcentagem de abertura deixada a cargo das escolhas do intérprete, tendo em vista as limitações evidentes da grafia. Nesse caso, noções como direção melódica ascendente e descendente, textura, tessitura e ritmo harmônico ajudam a suprir a ausência de indicações de dinâmica, assim como características rítmicas e estruturais (repetições, insistências, contrastes) ajudam a escolher não apenas as intensidades, mas também as articulações mais apropriadas na ausência de indicações.

O pedal também é deixado totalmente a cargo do intérprete, salvo poucas indicações nas peças de número 3 e 7. Mais uma vez o conjunto de características determinará qual a melhor escolha, havendo sempre várias possibilidades igualmente plausíveis.

Quanto às dificuldades técnicas, pode-se aferir que não há passagens, de fato, virtuosísticas nessa obra como se encontra em *Sonatas* como a *Waldstein* ou *Appassionata*, por exemplo. Mas é necessário um grande controle pianístico para se realizar todos os detalhes e sutilezas

grafados ou subentendidos, o que torna a peça, em última instância, extremamente difícil, como qualquer grande obra de um grande compositor.

Foi possível identificar e comparar diversos elementos presentes em várias das obras de fôlego de Beethoven, especialmente em suas 32 *Sonatas* para piano, com o *op. 119*, o que se mostrou extremamente enriquecedor para a construção de sua interpretação.

Cooper (1986/87: 222) acredita que, quando executado, opus deveria ser desmembrado em duas partes (*Bagatelas n^{os} 1 a 6 e n^{os} 7 a 11*), o que, naturalmente, condiz com o processo de criação da obra. Não obstante, verifica-se que, entre os intérpretes, é mais comum a performance das onze peças em sequência ou de números isolados.

Cooper (1986/87: 219) descreve ainda a relação existente entre as seis primeiras *Bagatelas do opus*. A *Bagatela n^o 6* foi escrita especialmente para concluir o ciclo das seis primeiras peças do *op. 119* e apresenta alguns elementos que unificam este grupo. Primeiramente, o opus começa e termina com a mesma tônica: a *n^o 1* está em Sol menor e a *n^o 6* em Sol maior. As tonalidades das duas primeiras, Sol menor (*n^o 1*) e Dó maior (*n^o 2*) são “espelhadas” com as tonalidades das duas últimas: Dó menor (*n^o 5*) e Sol maior (*n^o 6*). Quanto aos andamentos, as *Bagatelas n^{os} 1 a 5* são contrastantes, com alternância entre rápido e lento, sendo as peças n^{os} 3 e 5 mais rápidas e a *n^o 4* lenta. Nas duas primeiras – *allegretto* e *andante con moto* – há um pouco menos de contraste. Na *Bagatela n^o 6*, o contraste entre a introdução lenta, *andante*, e o restante da peça, *allegretto*, faz, segundo Cooper (1986/87: 218) referência à alternância de andamento que se verifica entre as cinco primeiras obras do ciclo. Além disso, as fórmulas de compasso utilizadas nas primeiras cinco *Bagatelas*, 3/4, 2/4, 3/8, 4/4 e 6/8, respectivamente, são, de certa forma, resumidas na sexta com a utilização de três compassos diferentes: 3/4, 2/4 e 6/8.

Ainda segundo Cooper (1986/87: 220), há uma sutil referência à *Bagatela n° 1* nesta peça. Aqui Beethoven teria utilizado um artifício semelhante àquele do ciclo de canções *An die ferne Geliebte op. 98*, de 1816, onde a última canção relembra sutilmente o tema da canção inicial, mas de maneira mais evidente que na *Bagatela n° 6*. No início da primeira peça do opus, há, na anacruse, um ritmo pontuado que é recapitulado, com a mesma fórmula de compasso (3/4), no início da introdução da sexta (COOPER, 1986/87: 220), conforme mostra o Ex. 98.

Ex. 98: *Bagatela op. 119 n° 1 (allegretto)*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 com anacruse e *Bagatelas n° 6 (andante)*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 com anacruse. Indicação do ritmo pontuado em vermelho.

Outra semelhança apontada por Cooper (1986/87: 220) se encontra entre o tema inicial da *Bagatela n° 1* e o *allegretto* que segue a introdução lenta da sexta (levando-se em conta algumas de suas notas). Ambos começam na nota Ré e têm aproximadamente o mesmo contorno, com uma breve elevação seguida de uma descida, conforme indicado no Ex. 99. O andamento *allegretto* indicado por Beethoven também é o mesmo nas duas peças.

Ex. 99: *Bagatela op. 119 n° 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 1 e 2 e *Bagatela op. 119 n° 6*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 7 e 8. Temas indicados em vermelho e, na *Bagatela n° 6*, parênteses em azul mostrando as notas comuns com o tema da primeira peça.

Cooper (1986/87: 220) aponta ainda uma nova semelhança entre as seções intermediárias das *Bagatelas n°s 1 e 6*. O mesmo autor considera essa semelhança menos significativa que a anterior, porém forte o suficiente para ser considerada intencional (Ex. 100).

Ex. 100: *Bagatela op. 119 n° 1*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 16.2 a 19 e *Bagatela op. 119 n° 6*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 22 a 25. Semelhança entre as seções intermediárias indicada na cor vermelha.

Dessa forma, é possível identificar elementos na *Bagatela n° 6* que se relacionam com as outras cinco, deixando clara a intenção de Beethoven de unificar e concluir o ciclo com a sexta peça (COOPER, 1986/87: 220).

Marston (1986: 197) discute a relação entre as cinco últimas *Bagatelas do op. 119* (*n°s 7 a 11*). Se pensarmos nas tonalidades das cinco últimas *Bagatelas do op. 119*: Dó maior (*n°s 7 e 8*), Lá menor (*n° 9*), Lá maior (*n° 10*) e Si b maior (*n° 11*), percebemos que os pares 7 – 8 e 9 – 10 compartilham o mesmo centro tonal. Levando-se em conta os *op. 33*, *op. 119* e *op. 126*, algo parecido acontece apenas no *op. 126 n°s 1 – 2*, cujas tonalidades são, respectivamente, em Sol

maior e Sol menor (MARSTON, 1986: 197). Além disso, o mesmo autor afirma que eventos que ocorrem na primeira peça dos pares 7 – 8 e 9 – 10 são reforçados na segunda, configurando assim uma “resolução” ou continuidade dos elementos já ouvidos. Um exemplo disso, dentre os vários citados por esse autor, seria a clareza com que a tonalidade de Dó Maior se afirma na *Bagatela n° 8* (Ex. 101), o que responderia à ausência de cadência autêntica perfeita em Dó Maior na peça anterior. (MARSTON: 1986: 197).

Ex. 101: *Bagatela op. 119 n° 8*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 19 e 20. Harmonia da cadência final marcada em vermelho.

Quanto ao par 9 – 10, as duas *Bagatelas* são as mais simples das cinco peças (*n°s* 7 a 11) quando se trata dos encadeamentos harmônicos (MARSTON, 1986: 199). Segundo Marston (1986: 200), o fato da *n° 10* ser tão curta pode nos fazer refletir quais seriam os requisitos básicos para se obter uma peça musical. Kinderman (1997: 4) menciona que esta é a obra mais curta jamais escrita por Beethoven. Marston (1986: 200) segue dizendo que a brevidade desta *Bagatela* talvez sustente a visão de que ela nunca tenha sido pensada de forma independente, mas sim como parte de um todo.

Depois de fazer algumas ligações entre os pares *n°s* 7 – 8 e 9 – 10, Marston (1986: 201) sugere um pensamento tripartido para o *op. 119 n°s* 7 a 11: números 7 – 8 (Dó maior); 9 – 10 (Lá menor e Lá maior); e *n° 11* (Si b maior). Mostra ainda uma notável correspondência melódica

entre as seções dessas três partes: a voz superior nos dois últimos compassos da *nº 11* (c. 21 e 22) são uma aumentação transposta do compasso final (c. 20) da *nº 8*, indicadas nos Ex. 102 e 103.

Ex. 102: *Bagatela op. 119 nº 8*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 20. Notas da voz superior indicadas em vermelho (Dó maior).

Ex. 103: *Bagatela op. 119 nº 11*. Munique: G. Henle Verlag, 1970, c. 21 e 22. Notas da voz superior indicadas em vermelho (Si b maior).

Durante o estudo das *Bagatelas op. 119*, chamou em especial à atenção a quantidade de detalhes que puderam ser observados em cada uma das peças, o que é um testemunho de sua riqueza, mesmo sendo, por vezes, tão curtas (lembrando que a *nº 10* tem apenas 12 compassos). A observação a esses detalhes é fundamental para se determinar o caráter e a maneira apropriada de se executar as mesmas.

Pode-se acrescentar que muitos outros aspectos poderiam ter sido considerados além dos que foram relatados ao longo desse trabalho e, ainda, que as múltiplas possibilidades de compreensão da notação apontam para uma enorme diversidade de interpretações possíveis e

coerentes da obra, o que, em última análise, apenas corrobora a riqueza de pensamento e de escrita de um compositor como Beethoven. Portanto, as escolhas aqui apresentadas não devem ser vistas como verdades absolutas, mas apenas como opções possíveis e parte de um processo instigante como o da interpretação musical.

Tenho a relatar que este estudo foi de extrema importância pessoal. A diferença entre a leitura da partitura antes e depois deste processo é notável. Abordar uma obra musical com a metodologia aqui empregada ajudou-me a aprimorar a compreensão dos símbolos da partitura e a habilidade de entender uma obra ao ouvi-la. O estudo da bibliografia levantada permitiu-me o contato com teses – que deveriam ser conhecidas em profundidade por todos os executantes – que sugerem que a interpretação das obras deve partir da leitura criteriosa da partitura, levando em consideração as características dos períodos históricos, as idiossincrasias de cada compositor e mesmo as diferenças entre os instrumentos da época e os modernos – quando aplicável – para, a partir daí, mas só a partir daí, deixar lugar para as escolhas pessoais do executante, que mesmo assim, são infinitas. Pude perceber que a atenção aos detalhes da grafia utilizada pelo compositor, ao invés de limitar as escolhas do intérprete, abre as portas de uma série de possibilidades que muitas vezes passam despercebidas devido a uma execução automática e pouco reflexiva. Outro aspecto positivo desse trabalho, em termos pessoais, foi o ganho que tive no que se refere à minha atuação como professora de piano. O enfoque da aula passou a ser muito mais direcionado à compreensão das características fundamentais da escrita dos compositores. Dessa forma, sinto-me muito mais embasada e segura para ouvir e ensinar um aluno a melhor entender a partitura e, a partir disso, trazer a tona sua própria interpretação da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performance Practice (1750-1900)*. New York: Oxford University Press, 1999.

COOPER, Barry. Beethoven's Portfolio of Bagatelles. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 112, n. 2, 1986/87, p. 208-228.

DOVICCHI, João Cândido Lima. *As Bagatelas de Beethoven como Campo Experimental do Compositor*. São Paulo, 1993. 85f. Dissertação (Mestrado em Artes/Música). USP.

KERMAN, Joseph. *Beethoven's Early Sketches*. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 56, No. 4, Special Issue Celebrating the Bicentennial of the Birth of Beethoven (Oct., 1970), pp. 515-538.

KINDERMAN, William. *Beethoven's Miniatures for Piano*. In: BRENDDEL, Alfred. *Beethoven Bagatelles*. Philips Classics, 1997. cd.

MARSTSON, Nicholas. *Trifles or a Multi-Trifle? Beethoven's Bagatelles op. 119 nos 7 – 11*. In: *Music Analysis*, Vol. 5, No. 2/3 (Jul. - Oct., 1986), pp. 193-206.

NEWMAN, William. *Beethoven on Beethoven*. London e Nova York: W. W. Norton, 1988.

RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, Style*. Nova York: Schirmer Books, 1980.

ROSEN, Charles. *The Classical Style*. Londres: Faber and Faber Limited, 1971/1976.

ROSENBLUM, Sandra. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

SCHMALFELDT, Janet. *On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" op. 126, n^{os} 2 and 5*. In: *Journal of Music Theory*, Vol. 29, No. 1, 1985, pp. 1-31.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001.

SMYTH, David. *Beethoven's Last Bagatelle*. In: *Intégral*, Vol. 13, (1999), pp. 117-142.

TYSON, Alan. The First Edition of Beethoven's op.119 Bagatelles. *The Musical Quarterly*, Vol. 49, No. 3, p. 331-338, Jul/1963.

Partituras

BEETHOVEN, Ludwig, van. *Klaviersonaten*. B. A. Wallner (Ed.). Munique: G. Henle Verlag, Vol. 1, 1952. Partitura.

BEETHOVEN, Ludwig, van. *Klaviersonaten*. B. A. Wallner (Ed.). Munique: G. Henle Verlag, Vol. 2, 1953. Partitura.

BEETHOVEN, Ludwig, van. *Sämtliche Bagatellen*. Otto von Irmer (Ed.). Munique: G. Henle Verlag, 1970. Partitura.

BEETHOVEN, Ludwig, van. *Sämtliche Bagatellen*. Alfred Brendel (Ed.). Viena: Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, 1973. Partitura.

BEETHOVEN, Ludwig, van. *32 sonatas for the pianoforte*. Arthur Schnabel (ed.). Nova York: Simon & Schuster, 1935. Partitura.

Dicionários

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GROVE. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª Ed. New York: Oxford University Press, 2001.

PARLAGRECO, Carlo. *Dizionario Portoghese – Italiano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Discografia

BRENDEL, Alfred. *Beethoven Bagatelles*. Philips Classics, 1997. cd.

JANDÓ, Jenő. *Bagatelles op. 33, op. 119, op. 126*. Naxos, 1992. cd.

KOVACEVICH, Stephen. *Bagatelles*. Polygram Records, 1990. cd.

O'CONNOR, John. *Bagatelles*. Telarc, 1996. cd.

PLETNEV, Mikhail. *Variations & Bagatelles*. Deutsche Grammophon, 1997. cd.

SERKIN, Rudolf. *Diabelli Variations, Bagatelles op. 119*. Masterworks Portrait, 1988. cd.

SHERMAN, Russell. *Complete Beethoven Piano Concertos, Bagatelles Op. 119*. Pro Arte Records, 2006. cd.

VIERU, Andrei. *Diabelli Variations op. 120, Bagatelles op. 119*. Harmonia Mundi Fr., 1998. cd.

ANEXOS

BEETHOVEN, Ludwig, van. *Bagatellen op. 119 n^{os} 1 a 11*. Otto von Irmer (Ed.). Munique: G. Henle Verlag, 1970. Partitura.

ELF NEUE BAGATELLEN

Komponiert 1820-22

Opus 119

Allegretto

1. *p*

11 *dolce*

22

27

33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65

p *cresc.* *f* *dim.* *pp*

*) Nach der Eigenschrift; in den ersten Ausgaben 1. Viertel g^2 , 2. Viertel Pause. Vielleicht eine Korrektur Beethovens.

*) According to the autograph; in the first editions 1st beat g^2 , 2^d beat rest. Perhaps Beethoven's own correction.

*) D'après l'autographe; dans les premières éditions 1^{er} temps sol^2 , 2^e temps silence. Peut-être une correction faite par Beethoven.

32

Andante con moto

2. *p*

5

9 *f*

11

16 *dim.*

*) In den ersten Ausgaben hier *cresc.* (wohl versehenthl.).

*) The first editions have *cresc.* here (probably by mistake).

*) Dans les premières éditions ici *cresc.* (erreur probable).

(20)

(24)

(28)

(32)

(37)

*) Nach der Eigenschrift; die ersten Ausgaben haben C.

*) According to autogr. The first editions have C.

*) D'après l'autogr.; les 1^{res} éditions ont Do.

34

à l'Allemande

3. *p*

Da capo sin' al segno %
ed allora la Coda

13 CODA

19

(49)

(51)

Andante cantabile

4.

(5)

(9)

(12)

*) *tr* nur in der Eigenschaft, nicht in den ersten Ausgaben.

*) *tr* in the autograph only, not in the first editions.

*) *tr* seulement dans l'autographe, pas dans les premières éditions.

36

Risoluto

5.

Measures 5-8: First system. Measure 5 starts with a treble clef, key signature of two flats, and 6/8 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, C5-B4, A4-G4. The left hand plays a bass line of chords. Measure 8 has a first ending bracketed over measures 8-9 and a second ending bracketed over measures 10-11.

Measures 9-12: Second system. Measure 9 continues the melody with eighth notes. Measure 12 has a first ending bracketed over measures 12-13 and a second ending bracketed over measures 14-15.

Measures 13-16: Third system. Measure 13 continues the melody. Measure 16 has a first ending bracketed over measures 16-17 and a second ending bracketed over measures 18-19.

Measures 17-21: Fourth system. Measure 17 continues the melody. Measure 21 ends with a double bar line. The piece concludes with a final chord in the left hand.

6. *Andante*

p

5

12

18

Allegretto

leggiermente (leichtlich vorgetragen)

molto leggiermente

24

un poco ritard.

*) Nach den ersten Ausgaben; in der Eigenschaft: *dis* ohne Bögen.

*) According to the first editions; the autograph has *dis* without slurs.

*) D'après les premières éditions; autographe: *rép* sans arcs.

38

a tempo

l'istesso tempo (dieselbe Bewegung)

Measures 30-31: *a tempo*

Measures 32-33: *l'istesso tempo (dieselbe Bewegung)*

Measures 34-35: *l'istesso tempo (dieselbe Bewegung)*

Measures 36-37: *l'istesso tempo (dieselbe Bewegung)*

Measures 38-39: *l'istesso tempo (dieselbe Bewegung)*

Measures 40-41: *l'istesso tempo (dieselbe Bewegung)*

*) In der Eigenschaft hier *tr*, fehlt in den ersten Ausgaben.

*) *tr* here in the autograph; not found in the first editions.

*) Dans l'autographe ici *tr*, manque dans les premières éditions.

Allegro, ma non troppo

39

Allegro, ma non troppo

7. *p*

7 *schierzando*

12 *p*

17 *p* *cresc.* *poco a poco*

23

26 *il f* *più f* *ff*

40

Moderato cantabile

8. *molto legato*

7

12

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

*) Die beiden Bassviertel *d* und *dis* nach den ersten Ausgaben; die Eigenschaft hat statt dessen eine halbe Note *d*.

**) Nach den ersten Ausgaben; Eigenschaft: *vivace assai ed un poco sentimentale*.

*) The two bass quarter-notes (crotchets) *d* and *dis* according to the first editions; the autograph has a half note (minim) *d*.

**) According to first editions; the autograph has *vivace assai ed un poco sentimentale*.

*) Les deux noires à la basse *ré* et *ré#* d'après les premières éditions; l'autographe a, au lieu de celles-ci, la blanche *ré*.

**) D'après les premières éditions; dans l'autographe: *vivace assai ed un poco sentimentale*.

10. *Allegramente*

11. *Andante, ma non troppo*
Innocentemente e cantabile

12. *cresc. - p dim.*

13. *pp molto cantabile*

14. *p*

15. *f*

*) C nach den ersten Ausgaben; Eigenschrift: C

*) C according to first editions; autograph: C

*) C d'après les 1^{res} éditions; l'autographe:

BEETHOVEN, Ludwig, van. *Bagatellen op. 119 n^{os} 1 a 11*. Alfred Brendel (Ed.). Viena: Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, 1973. Partitura.

ELF BAGATELLEN

Opus 119

1820–22

Allegretto

1

9

17

24 b

31

dolce

1.

2.

3.

4.

3.

1.

2.

*) as' -g' laut Ms. und OA (Clementi). Siehe Kritische Anmerkungen.

a flat' -g' agrees with the MS. and OE (Clementi). See Kritische Anmerkungen..

86

Andante con moto

*) Das Ms. hat ; wir folgen der OA.
The MS. shows ; we follow OE.

**) Die OA hat Arpeggiozeichen in beiden Händen. Sie fehlen im MS.
The OE shows arpeggio markings in both hands; they are lacking in MS.

***) Das Ms. enthält keinerlei dynamische Zeichen bis zum T. 32. / No dynamic markings in MS. up to b. 32.

87

6

11 *f* *cresc.*

15 *dim.* *p*

20

25 *f*

30 *pp*

36 *mp*

41 (41)

*) So im Ms. Die OA hat
Thus in the MS. OE shows

à l'Allemande

3

8/9

16/17

24/25

32/33

* Im Ms. ist hier, sowie in den T. 51 und 53, die unterste Note jedes vierstimmigen Akkordes gestrichen.
 in T. 55 ist sie weggelassen. Wir folgen der OA.
 In the MS the lowest note of four-note chord is crossed out here and in T. 51 and 53; in T. 55 it is omitted.
 We follow the OE.

89

40/41

* *rit.* *

This system contains measures 40 and 41. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. Measure 41 includes a *rit.* (ritardando) marking and is flanked by asterisks.

Coda

48/49 *f*

This system contains measures 48 and 49, marked as the Coda. The right hand consists of sustained chords, and the left hand plays a steady eighth-note pattern. Measure 49 begins with a forte (*f*) dynamic marking.

54

This system contains measures 54 and 55. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

60

This system contains measures 60 and 61. The left hand's eighth-note pattern includes a triplet of eighth notes in measure 61, indicated by a '3' above the notes.

66

(72)

This system contains measures 66 through 72. It features more complex melodic lines in both hands, including triplets and sixteenth-note passages. Measure 72 is the final measure of the system and is marked with a final double bar line.

90

Andante cantabile

4

8/9

sf *sf* *sf*

12

Risoluto

5

f

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The system contains two staves. The right staff has a first ending bracket labeled '1.' with a trill (tr) and a sequence of notes. The left staff has a measure with a '5' above it and a sequence of notes. The system ends with a repeat sign.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The system contains two staves. The right staff has a second ending bracket labeled '2.' with a trill (tr) and a sequence of notes. The left staff has a measure with an '8b' above it and a sequence of notes. The system ends with a repeat sign.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The system contains two staves. The right staff has a first ending bracket labeled '1.' with a trill (tr) and a sequence of notes. The left staff has a measure with a '12' above it and a sequence of notes. The system ends with a repeat sign.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The system contains two staves. The right staff has a second ending bracket labeled '2.' with a trill (tr) and a sequence of notes. The left staff has a measure with a '16b' above it and a sequence of notes. The system ends with a repeat sign.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The system contains two staves. The right staff has a trill (tr) and a sequence of notes. The left staff has a measure with a '21' above it and a sequence of notes. The system ends with a repeat sign.

92

Andante

6

p

Allegretto leggiermente
(Leichtlich vorgetragen)

(Leichtlich vorgetragen)

6/7

11

16

molto leggermente

94

*) So im Ms. Das tr-Zeichen fehlt in der OA. / Thus in the MS. The tr marking is lacking in the OE.

Allegro ma non troppo_ε

[illegible]

96

Moderato cantabile

8

molto legato

p cresc.

15

p

(20)

Vivace moderato

9

p

f

p

f

p

14

p

f

p

(20)

Allegramente

10

Andante, ma non troppo

11

*) *innocentemente e cantabile*

cresc. *p* *dim.*

10 *pp* *molto cantabile* *tr*

13 *p* *tr*

17 *sf* (22)

*) C in den ersten Drucken, C in the MS.
C in early prints, C in the MS.