VIVIANE BODACZNY TALIBERTI

Trio op. 97, “Arquiduque”, de Beethoven:
um estudo sobre sua interpretação.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical
Orientador: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

São Paulo, SP
2015

Viviane Bodaczny Taliberti

Trio op. 97, “Arquiduque”, de Beethoven: um estudo sobre sua interpretação.

Tese 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 Doutor em Música.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Assinatura:

À memória de Ludwig van Beethoven: fonte eterna de inspiração.

AGRADECIMENTOS

Todas as glórias deste mundo não valem um amigo.

— Voltaire

Ao longo da minha vida, sempre procurei aproveitar as oportunidades e experiências para conhecer pessoas e fazer amigos. Também nisso posso me espelhar em Beethoven, que em sua trajetória fez grandes e fiéis amizades, que o ampararam nos momentos difíceis. Fazer uma tese de doutorado não é tarefa fácil. Mas quando recebemos auxílio, amparo, carinho e solidariedade, tudo fica muito mais leve. E durante a trajetória de quatro anos, recebi auxílios diversos, conheci pessoas que provavelmente nunca conheceria, passei por experiências e aprendizados que levarei para o resto de minha vida. E essas experiências só foram possíveis e incríveis porque envolveram pessoas! E são para elas que quero me expressar agora.

Agradeço a todos os profissionais que direta ou indiretamente contribuíram para a construção da minha trajetória profissional: desde a minha primeira professora de piano em Curitiba, PR, Terezinha Mion, passando por meus dois grandes mestres Luis Thomaszeck e Gilberto Tinetti, minha orientadora do mestrado, Ulla Graf, e meu orientador de doutorado, Eduardo Monteiro. Nessa colcha de retalhos que podemos chamar de nossa formação profissional, cada um deles deixou sua marca.

Agradeço às pessoas que fizeram possíveis minhas pesquisas nas diversas fontes consultadas do *Trio op. 97*, de Beethoven: senhor Clemens Brenneis, responsável pelo departamento de música do Mendelsshon-Archiv da Staatsbibliothek de Berlin, Alemanha, que me deu as primeiras orientações em minha busca pelo manuscrito autógrafo da obra; p professor doutor Otto Biba, diretor do Archiv Bibliothek und Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde de Viena, Áustria, que me forneceu informações sobre o manuscrito feito em 1811 pelo copista de confiança de Beethoven — Schlemmer — e que se encontra em Viena; senhora Dorothea Geffert, responsável pela biblioteca da Beethoven-Haus, de Bonn, Alemanha, que me orientou na utilização do arquivo da instituição; senhora Dorothea Flügel, assistente de editoração da editora G. Henle Verlag, de Munique, Alemanha, que fez esclarecimentos sobre as edições do *Trio op. 97* feitas pela Henle e, em nome da editora, presenteou-me com o exemplar mais recente do álbum dos trios; enfim, as senhoras Anna Baster e Malgorzata Krzos, responsáveis pela Music Collection Section — Special Collection Departament, que me receberam na Biblioteca Jagiellonska da Universidade de Cracóvia, Polônia, e me concederam a oportunidade de manusear o manuscrito autógrafo de Beethoven do *Trio op. 97*, pertencente ao acervo dessa instituição. Acredito que não tenham ideia do presente especial que me concederam. A contribuição de todos foi fundamental para o meu trabalho.

Agradeço a Ivete, ao João Catarino e a Mirian do serviço de pós-graduação em música da Universidade de São Paulo, cujas orientações me ajudaram muito nos momentos em que precisei.

Agradeço ao Wolney Mamede, que me ensinou a trabalhar na tecnologia que deu suporte ao meu trabalho: o *QR Code*. Sua ajuda foi fundamental!

Agradeço ao Edinan José Silva, que com sensibilidade e competência contribuiu muito para compor a versão final desta tese.

Agradeço aos meus queridos colegas e amigos Marcello Guerchfeld e Matias de Oliveira Pinto, que dividiram o palco comigo na primeira vez que toquei o *Trio op. 97*. Foi maravilhoso compartilhar com vocês essa experiência, que, de tão marcante, inspirou-me a escolher essa obra para como de estudo para desenvolver este trabalho.

Agradeço à minha família de Curitiba: pai, mãe, dois irmãos, sobrinhos, avós, tios, primos e primas. Vocês detêm uma parte da minha história; espero que continuem a fazer parte dela.

Agradeço à minha família escolhida, aos amigos-irmãos que sempre estiveram ao meu lado, mesmo quando a distância nos separa fisicamente: Cristiane Minutti, Flávio Augusto, Izabel Vitusso, Kenia Libanio, Maria de Fátima Fernandes, Matias de Oliveira Pinto, Rodrigo Ribeiro e Theodora Geraets. Vocês são inspirações em minha vida. Espero que nos reencontremos sempre, nesta e noutras vidas.

Agradeço ao senhor Achilles Zartoloudis, pelos ensinamentos deixados, que me guiam nesta trajetória.

Por fim, constituindo a base desta linda pirâmide, agradeço à minha família: meus filhos, Ricardo, Gustavo e Isabela, e meu marido, Ben-Hur. Vocês redefinem minha vida a cada dia, trazendo um sentido verdadeiro para sentimentos tão preciosos como o amor, a amizade, o companheirismo, a compreensão, a felicidade e a solidariedade. Quero vocês para mim eternamente!

RESUMO

TALIBERTI, Viviane Bodaczny. *Trio op. 97, “Arquiduque”, de Beethoven: um estudo sobre sua interpretação*. 2015. 387 f. Tese (Doutorado em Música) — Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Este estudo analisa o Trio op. 97, escrito por Ludwig van Beethoven, mediante uma abordagem ligada às práticas interpretativas com um enfoque histórico, estético e musicológico. A pesquisa objetivou reconhecer, nessa composição, os procedimentos técnicos, sonoros e interpretativos para alcançar unidade sonora e um pensamento musical comum a uma formação camerística composta por piano, violino e violoncelo. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa se valeu de um estudo prático-interpretativo ao piano, da revisão bibliográfica de estudos analíticos da concepção e dos aspectos interpretativos da obra, da escuta analítico-apreciativa de gravações da obra e de uma leitura de sua escrita. O trabalho de interpretação se apoiou, sobremaneira, na leitura analítica das fontes de pesquisa: manuscrito autógrafo, edições posteriores da partitura, cartas de Beethoven a seus editores e textos de comentadores de contemporâneos do compositor. Os resultados da pesquisa mostram, dentre outros pontos, que Beethoven buscou desenvolver uma parceria em que as características de cada instrumento são reconhecidas e valorizadas, mas sempre colocadas à disposição do conjunto. Também mostram que Trio op. 97 reserva ao violino papel menos proeminente que o do violoncelo; e que, com uma escrita pianística que privilegia acordes e as mais variadas figuras, o equilíbrio camerístico requer atenção especial nos quatro movimentos da obra. Enfim, os resultados apontam que as idiossincrasias são fundamentais para interpretar a notação e as intenções musicais de Beethoven. A sistematização das análises e reflexões aqui descritas permitiu clarear, aprofundar e sedimentar conhecimentos sobre a obra; mas de modo algum apontam uma direção única ou uma “verdade absoluta”.

Palavras-chave: Classicismo, música de câmara, trio para piano, violino e violoncelo, práticas interpretativas

ABSTRACT

TALIBERTI, Viviane Bodaczny. *Trio op. 97, “Archduke”, by Beethoven: a study on its interpretation*. 2015. 387 pp. Thesis (Doctorate in Music) — Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

This study analyzes *Trio op. 97*, written by Ludwig van Beethoven. It does so by approaching it in connection with performance practice and with a focus on historical, aesthetic, and musicological aspects. The research aimed to recognize technical, sound, and interpretative procedures in this composition in order to achieve a sound unit and a musical thought peculiar to the chamber music formation made of piano, violin and cello. From a methodological point of view, the research relied upon a practical and interpretive study on the piano, a reading of analytical studies on the conception and interpretive aspects of *Trio op. 97*, an analytic and appreciative listening to recordings of this composition and a reading of its musical score. The interpretive work recurred greatly to the analytical reading of research sources such as autograph manuscript, later editions of its musical score, Beethoven's letters to his publishers, and of texts on Beethoven's life and music by contemporary commentators of him. Research results show, among other aspects, that Beethoven sought to develop a kind of work in which each instrument's characteristics are recognized and valued but it always serves the group. Besides, they show point that *Trio op. 97* attributes to the violin a role less prominent than cello's; and that with a piano writing focused on chords and varied figures, chamber music's balance demands special attention as to the four movements of the *Trio*. Finally, results indicate that the idiosyncrasies are fundamental to interpret Beethoven's notation and musical intentions. That said, systematizing analyzes and making some thoughts on this thesis made possible to clarify, deepen and consolidate certain knowledge on *Trio op. 97*. But it doesn't meant prescribing a direction or an “absolute truth” regarding a forma of understanding and valuing it.

Keywords: Classicism; chamber music; trio for piano, violin and cello; performance practice.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito de Beethoven — 1º volume. Primeira página, destacando a data em que Beethoven iniciou a escrever a obra — 3 de março de 1811.....	79
Figura 2: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito de Beethoven — 2º volume. Última página, destacando a data em que Beethoven finalizou a composição — 26 de março de 1811.	79
Figura 3: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito de Beethoven. Capa do primeiro volume contendo o primeiro e segundo movimentos da obra.....	83
Figura 4: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito de Beethoven. Capa do segundo volume contendo o terceiro e quarto movimentos da obra.	84
Figura 5: <i>Trio op. 97</i> . Viena: S. A. Steiner und Comp., 1816, 1º movimento, c. 1 a 7. Sinal de dinâmica — <i>rfz</i>	86
Figura 6: <i>Trio op. 97</i> . Londres: R. Birchall, 1816, 1º movimento, c. 1 a 10. Sinais de dinâmica — <i>sf</i>	86
Figura 7: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito autógrafo, 1811, 1º movimento, c. 1 a 5. Sinal de dinâmica <i>sfp</i>	87
Figura 8: <i>Trio op. 97</i> . Francfort s/M: Fr. Ph. Dunst, 1831, 1º movimento, c. 1 a 14. Partitura com as partes dos três instrumentos.	88
Figura 9: Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862. Primeira edição da obra instrumental completa de Beethoven, dividida em agrupamentos instrumentais. <i>Trio op. 97</i> encontra-se na Série 11 — Trios para piano, violino e violoncelo.	89
Figura 10: Munique: G. Henle Verlag, 1968. Localização da letra que identifica para a editora Henle o ano de impressão do álbum: C = 1968. Terceira edição.	92
Figura 11: Munique: G. Henle Verlag, 2010. Localização da letra que identifica para a editora Henle o ano de impressão do álbum: O = 2010. 15ª edição; a mais recente.	93
Figura 12: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito de Beethoven. Primeira página do primeiro movimento.	103
Figura 13: <i>Trio op. 97</i> . 1º mov., c. 104 e 105. Indicação de Czerny na execução da semilcocheias.....	137
Figura 14: <i>Trio op. 97</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º mov., Seção do Desenvolvimento, c. 109 e 110. Presença de ligadura no fragmento melódico da mão esquerda.	140
Figura 15: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito autógrafo, 1811, 1º mov., Seção do Desenvolvimento, c. 109 a 111. Ausência de ligadura no fragmento melódico da mão esquerda.	140
Figura 16: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito de Beethoven. Primeira página do segundo movimento....	158
Figura 17: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito de Beethoven. Primeira página do terceiro movimento. ...	204
Figura 18: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito de Beethoven, 1811, 3º movimento, c. 1 a 6. Andamento da obra	206
Figura 19: <i>Trio op. 97</i> . Londres: R. Birchall, 1816, 3º movimento, c. 1 a 6. Andamento. ..	207

Figura 20: <i>Trio op. 97</i> . Viena: S. A. Steiner und Comp., 1816, 3º movimento, c. 1 a 6. Andamento.	207
Figura 21: <i>Trio op. 97</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 3º movimento, c. 1 a 6. Andamento.	208
Figura 22: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito de Beethoven, 1811, 3º movimento — Variação II, c. 60 a 64. Falta da oitava de Mi..	214
Figura 23: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito de Beethoven, 1811, 3º mov. — Variação III, c. 112. Dinâmica <i>p</i> no último tempo do compasso, reforçada nas duas mãos	236
Figura 24: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito de Beethoven, 1811, 3º movimento — Variação IV, c. 113 e 114. Sem indicação de dinâmica.	241
Figura 25: <i>Trio op. 97</i> . 3º movimento — Variação IV, c. 179 e 180. Sugestão de C. Czerny para execução do acento.	255
Figura 26: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito de Beethoven, 1811, 3º movimento — Variação IV, c. 178 a 184. Acentuação (>) assinalada por Beethoven.....	256
Figura 27: <i>Trio op. 97</i> . Manuscrito de Beethoven. Primeira página do quarto movimento...	260

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Ex. 1: <i>Trio op. 1 n° 1</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 2º movimento, c. 18 a 30. <i>Cantabile</i> dos instrumentos de cordas.....	45
Ex. 2: <i>Sonata op. 5 n° 1</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 143 a 150. Reciprocidade temática.....	46
Ex. 3: MOZART, W. A. <i>Sonata KV 526</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1879, 1º movimento, c. 29 a 40.1. Reciprocidade temática.....	47
Ex. 4: <i>Sonata op. 5 n° 2</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 22. Independência na escrita dos instrumentos.	48
Ex. 5: <i>Sonata op. 5 n° 2</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 145 a 150. Independência na escrita dos instrumentos.	48
Ex. 6: <i>Sonata op. 5 n° 1</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 1 a 18. Escrita declamatória e cantabile do violoncelo.	49
Ex. 7: <i>Sonata op. 5 n° 2</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 1–16. Escrita independente do violoncelo, exploração da capacidade <i>cantabile</i> do instrumento.....	50
Ex. 8: <i>Sonata op. 69</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 4º movimento, c. 112 a 119.1. Emancipação da linha do violoncelo.....	51
Ex. 9: <i>Trio op. 1 n° 3</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 2º movimento, c. 49 a 55. Escrita floreada e independente para o violoncelo.	52
Ex. 10: MOZART, W. A. <i>Trio K 542</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1879, 1º movimento, c. 117 a 123. Diálogos temáticos.....	53
Ex. 11: <i>Trio op. 97</i> . Munique: G. Henle Verlag, 1987, 2º movimento, c. 1 a 8. Compartilhamento do tema entre o violoncelo e o violino.	54
Ex. 12: <i>Trio op. 97</i> . Munique: G. Henle Verlag, 1987, 2º movimento, c. 435 a 438.1. Compartilhamento do tema entre o violoncelo e o violino.	56
Ex. 13: <i>Trio op. 1 n. 1</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 12 e 13. Dinâmica distinta entre o piano e as cordas.....	56
Ex. 14: <i>Trio op. 1 n. 1</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 27 a 30. Dinâmica distinta entre o piano e as cordas.....	57
Ex. 15: <i>Trio op. 1 n° 1</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 1 a 5. Manheim Rocket.....	58
Ex. 16: <i>Sonata op. 2 n° 1</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 1 a 4. Manheim Rocket	58
Ex. 17: <i>Trio op. 1 n° 3</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 4º movimento, c. 1 a 4. Manheim Rocket.....	59
Ex. 18: <i>Sonata op. 69</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1863, 1º movimento, c. 107 a 112. Toque expressivo em <i>legato</i> nos dois instrumentos.	60
Ex. 19: <i>Sonata op. 102 n° 1</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1863, 2º movimento, c. 1 a 4. Escrita em estilo improvisatório.....	61

Ex. 20: <i>Sonata op. 47</i> . Leipzig: C. F. Peters, 1901, 2º movimento, c. 81 a 100. Escrita em estilo improvisatório	62
Ex. 21: <i>Sonata op. 102 nº 1</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1864, 1º movimento, c. 19 a 27. Escrita em estilo improvisatório	63
Ex. 22: <i>Sonata op. 5 nº 1</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1863, 1º movimento, c. 128 a 142. Aspectos técnico-pianísticos: escalas diatônicas e cromáticas, oitavas quebradas, cruzamento de mãos envolvendo saltos em até três oitavas em sucessões rápidas.	64
Ex. 23: <i>Bagatella op. 119 nº 3</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862–90, c. 1 a 6.	69
Ex. 24: <i>Sonata op. 10 nº 1</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 126–131. Nota aguda entre parênteses acrescentada pelo editor.....	69
Ex. 25: <i>Sonata op. 2 nº 1</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 4º movimento, c. 1 a 3. Sequência dos acordes	70
Ex. 26: <i>Sonata op. 2 nº 1</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 4º movimento, c. 50–52. Alteração na sequência dos acordes	71
Ex. 27: <i>Trio op. 97</i> . Munique: G. Henle Verlag, 1987, 1º movimento, c. 284 a 287. Pedal, <i>collective sound</i>	102
Ex. 28: <i>Concerto nº 4 op. 58</i> . Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1962. 1º movimento, c. 1 a 4. Tema A semelhante ao tema B1 do <i>Trio op. 97</i>	107
Ex. 29: <i>Trio op. 97</i> . Munique: G. Henle Verlag, 1967, 1º mov., c. 51.4 a 53.3. Similaridade entre a escrita do Tema B1 com o início do <i>Concerto nº 4, op. 58</i>	107
Ex. 30: <i>Trio op. 97</i> . 1º mov., c. 1 a 8. Tema A; toque <i>legato</i> ; sugestão de dedilhado nas oitavas; dinâmica piano, <i>dolce</i> ; deslocamento métrico com os <i>rfz.</i> ; <i>crescendo</i> natural do fraseado; regularidade da mão esquerda; troca precisa do pedal nas pausas.....	113
Ex. 31: <i>Trio op. 97</i> . 1º mov., Tema A, c. 8 a 13. Diálogo entre os instrumentos de cordas; encadeamento harmônico; indicação <i>cantabile</i> e <i>crescendo</i> somente nas cordas.....	115
Ex. 32: <i>Trio op. 97</i> . 1º mov., Tema A, c. 14 a 21.1. Liderança do violino; contraponto do violoncelo; indicação <i>dolce</i> para as cordas; regularidade do piano; piano: toque prolongado (círculos verdes) e reforço na linha melódica do violino; <i>sf</i> nos segundos tempos (círculos azuis); <i>cresc.</i> para <i>pp</i>	117
Ex. 33: <i>Trio op. 97</i> . 1º mov., c. 21 a 28. <i>pp subito</i> ; liderança do piano; repetição do motivo que encerra o Tema A (quadrados azuis); <i>cresc.</i> concomitantes.....	119
Ex. 34: <i>Trio op. 97</i> . 1º mov., Tema A, c. 29 a 32. Contraponto imitativo (retângulos azuis); chaves de dinâmica: no piano — <i>crescendo</i> psicológico (setas vermelhas); <i>crescendo</i> para <i>f</i> , concomitante nos três instrumentos.....	120
Ex. 35: <i>Trio op. 97</i> . 1º mov., Transição, c. 33 a 42. Fragmento Tema A nas cordas (quadrados azuis); dinâmica de terraço, <i>f</i> — <i>p</i> nos três instrumentos; motivo melódico descendente no piano, induzindo a um <i>decresc.</i> natural; bordaduras em tercinas.	122
Ex. 36: <i>Trio op. 97</i> . 1º mov., Transição, c. 43 a 51. Escrita coral nas cordas e piano (quadrados azuis); indicação <i>dolce</i> e sempre piano somente no piano; movimento ascendente das tercinas de colcheias — sem <i>cresc.</i>	124

- Ex. 37: *Trio op. 97. 1º mov., Tema B1, c. 51.4 a 59. Piano: vozes extremas caminham em movimento contrário (colchetes azuis); articulação variada — pequenas ligaduras, staccati; escrita polifônica dividida entre os três instrumentos (quadrado vermelho); mesmas intenções de dinâmica — violoncelo e piano. 126*
- Ex. 38: *Trio op. 97. 1º mov., Tema B2, c. 60 a 67. Liderança do violoncelo; predominância de toque legato; dinâmica dolce e cresc. para f nos três instrumentos. 128*
- Ex. 39: *Trio op. 97. 1º mov., Tema B3, c. 68 a 72. Características de B1 e B2 — toque ligado e staccati; violoncelo — reforço da m. e. do piano; sfp preparado por cresc. e com acento subito; piano — movimentação ascendente em terças e descendentes em sextas (círculos verdes). 130*
- Ex. 40: *Trio op. 97. 1º mov., Repetição do Tema B3, c. 73 a 77.1. Elementos apresentados em B2 agora são expostos por outros instrumentos: piano — m. e. — linha condutora — m. d. — acompanhamento; cordas: escalas; equilíbrio sonoro; dinâmica cresc. até f; dinâmica de contraste f — p. 131*
- Ex. 41: *Trio op. 97. 1º mov., Repetição do Tema B3, c. 77 a 83. Deslocamento do sfp do violoncelo em relação ao piano e violino; sinais de dinâmica concomitantes; proporcionalidade do ritardando entre os três instrumentos. 132*
- Ex. 42: *Trio op. 97. 1º mov., Coda da Exposição, c. 84 a 94.1. Confirmação da tonalidade de Sol M; cresc. até f nos três instrumentos; articulação non legato. 134*
- Ex. 43: *Trio op. 97. 1º mov., Coda da Exposição, c. 84 a 94.1. Modulação e retorno para a tonalidade principal — Si b M; articulação non legato. 135*
- Ex. 44: *Trio op. 97. 1º mov., Desenvolvimento, c. 96 a 104.1. Mudança do ritmo harmônico — tercinas de colcheias para semicolcheias (círculos azuis); piano: acompanhamento homogeneizador na mão direita e toque prolongado na primeira nota de cada grupo de semicolcheias; longo cresc. até ff. 137*
- Ex. 45: *Trio op. 97. 1º mov., c. 104 e 105, divisão da execução do grupo de semicolcheias. 138*
- Ex. 46: *Trio op. 97. 1º mov., Seção do Desenvolvimento, c. 102 a 115.1. Diminuição do ritmo harmônico (círculos azuis); fragmento do Tema A apresentado nos três instrumentos — contraponto imitativo (chaves vermelhas); violino — região grave, violoncelo — região aguda, piano — região aguda (quadrados azuis); dolce e longas ligaduras nas cordas; ausência de ligadura na m. e. do piano; modulação para MibM. 140*
- Ex. 47: *Trio op. 97. 1º mov., Seção do Desenvolvimento, c. 115 a 128. Movimento canônico entre os instrumentos utilizando fragmento do Tema A (quadrados vermelhos); fp nos dois primeiros compassos (setas azuis) e sf no restante do trecho (setas verdes) 143*
- Ex. 48: *Trio op. 97. 1º mov., Seção do Desenvolvimento, c. 129 a 132. Dinâmica ff; sf nos tempos fracos dos compassos; cordas: elemento melódico em movimento contrário; toque articulado — sem ligaduras; confirmação da tonalidade de ReM; dim. — mudança de atmosfera. 144*
- Ex. 49: *Trio op. 97. 1º mov., Seção do Desenvolvimento, c. 133 a 143.1. Dinâmica pp, sempre pp; liderança do violoncelo e violino — fragmento Tema A; sustentação harmônica do piano; modulação de Ré M para Sol M. 146*

- Ex. 50: *Trio op. 97. 1º mov., Seção do Desenvolvimento, c. 143 a 155. Dinâmica pp, sempre pp; cânone entre violino e violoncelo — fragmento Tema A (retângulos vermelhos); sequência de trillos no piano (setas azuis)..... 147*
- Ex. 51: *Trio op. 97. 1º mov., Desenvolvimento, c. 156 a 180. Predominância dinâmica pp; violoncelo e violino — escalas em terças paralelas (círculo vermelho); fragmento Tema A; articulação em pizzicato e staccato; sequência de terças em movimento contrário convergente entre cordas e piano (traços em azul e vermelho); dinâmica f nas cordas e ff no piano..... 148*
- Ex. 52: *Trio op. 97. 1967, 1º mov., Desenvolvimento, c. 181 a 188. Fragmento do Tema A (círculos vermelhos); sfp, fp, toque legato. 150*
- Ex. 53: *Trio op. 97. 1º mov., Reexposição, c. 191 a 198.1. Indicação dolce no violino e piano; mesmos sinais de dinâmica nos três instrumentos. 152*
- Ex. 54: *Trio op. 97. 1º mov., Reexposição, c. 198 a 209. Ampla linha melódica nas cordas (seta vermelha); Tema A no violoncelo; contraponto imitativo entre piano e violino (retângulos vermelhos); independência dos sinais de dinâmica entre os instrumentos (círculos nas cores azul, vermelha e verde); dinâmicas concomitantes (círculos na cor marrom)..... 154*
- Ex. 55: *Trio op. 97. 1º mov., Reexposição, c. 201 a 225. Escrita coral (retângulos vermelhos); mudança no acompanhamento na m. e. do piano (colchete vermelho); movimentação em tercinas (colchetes azuis); volta do Tema B — SibM..... 155*
- Ex. 56: *Trio op. 97. 1º mov., Coda, c. 268 a 287. Tema A (retângulos azuis); diferenças de dinâmica, ff, sf, p, pp; reforço do piano e violoncelo nos contratempos (setas azuis); cresc. concomitantes; acompanhamento unificador na mão esquerda; pedal — sonoridade orquestral. 157*
- Ex. 57: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 1 a 24. Compartilhamento temático entre violoncelo e violino; no piano, apresentação sozinho da frase inicial; dinâmica crescendo para sfp; dinâmica predominante, p; apoio no primeiro tempo; leveza no toque da mão esquerda do piano. 166*
- Ex. 58: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 25 a 32.1. Segunda apresentação pelo piano em oitavas paralelas, na dominante; cordas, função de acompanhamento, em pizzicato. 168*
- Ex. 59: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 32 a 39. Articulação em legato; cordas, condução das mudanças harmônicas; direcionamento da linha melódica; dolce; dinâmica natural, acompanhando o desenho melódico (riscos vermelhos); utilização criteriosa do pedal. 169*
- Ex. 60: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 40 a 47.1. Violino, execução na região grave do instrumento; acompanhamento agregador no piano; meio pedal, com retirada precisa para não encobrir as pausas; cresc. nos três instrumentos para o primeiro f do movimento; permanência do dolce. 171*
- Ex. 61: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 47 a 62.1. Primeira passagem em f do movimento; violino e violoncelo em oitavas paralelas, como a m. d e m.e do piano; toque mais destacado das colcheias, separadas em duas; toque solto e articulado; recuo na dinâmica para obter maior contraste (chave azul)..... 172*
- Ex. 62: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 62 a 69. Tema a' executado em oitavas paralelas pelas cordas (retângulo vermelho); dinâmica predominante p e sempre p; articulação non legato; cordas na região mais grave; piano na região aguda; linha diatônica descendente e arpejos ascendentes no piano..... 174*

- Ex. 63: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 70 A 77*. Piano: seção a em oitavas paralelas; dinâmica *cresc.* para *sfp*; articulação *non legato*; movimentos diatônicos ascendentes e descendentes nas cordas; piano, na região média e aguda e cordas, na região média para grave. 175
- Ex. 64: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 78 a 85*. Piano: fragmento da seção a em cânone; primeira dinâmica *ff* do movimento; pequenas nuances de dinâmica acompanhando o movimento melódico; articulação *non legato*; piano na região aguda e instrumentos de corda na região média para grave..... 176
- Ex. 65: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 86 a 91*. Violoncelo: inicia seção b'; compartilhamento temático com o piano; dinâmica *dolce* e *p*; alternância do acompanhamento m. d. e m. e. do piano; pedal: respeitar pausas 177
- Ex. 66: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 92 a 104*. Alteração das chaves de dinâmica; *dolce*; toque *legato* e *non legato*; estrutura melódica *cantabile*; estrutura melódica descendente induzindo a um *decrecendo* (dim. entre parênteses)..... 179
- Ex. 67: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 105 a 125*. Alternância do acompanhamento entre m. d. e m. e. do piano; contraponto imitativo entre violino e piano; violino na região grave; piano na região aguda; retorno da seção a, modificada; dinâmica *p*, *pp* e *ff*..... 181
- Ex. 68: *Trio op. 97. 2º mov., Trio, c. 122 a 150.2*. Tonalidade *Si b m*; seção c: movimentos sincopados; predominância de mínimas e semínimas; predominância de toque *legato*; notas desligadas (círculos vermelhos); dinâmica *p*; contraponto a três vozes; escrita típica de trio de cordas..... 185
- Ex. 69: *Trio op. 97. 2º mov., Trio, c. 147 a 160.1*. Seção c: contraponto a quatro vozes; dinâmica *p*; adensamento da escrita pianística; longo *cresc.*; toque *legato*; destaque da nota superior da oitava; início da seção d em *ff*; modulação para *Ré b M*. 187
- Ex. 70: *Trio op. 97. 2º mov., Trio, c. 157 a 183*. Seção d; primazia do piano; melodia acompanhada; indicações de Beethoven de pedal; dinâmica de terraço, *ff* e *p*; toque em *staccato* e *legato*; intervenções defasadas dos instrumentos de cordas (*sf*) em relação ao piano (*rf*); deslocamento métrico no piano, equilibrado pelos *trillos* no primeiro tempo..... 190
- Ex. 71: *Trio op. 97. 2º mov., Trio, c. 180 a 196.1*. Fragmento invertido da seção c; predominância dinâmica *p*; movimentação antagônica convergente; toque *legato*; longo *cresc.* para *ff*; modulação para *Mi M* na seção d' 192
- Ex. 72: *Trio op. 97. 2º mov., Trio, c. 196 a 218*. Repetição da seção d; sequência de *sf*, diferente do Ex. 73 (*rf*) 194
- Ex. 73: *Trio op. 97. 2º mov., Trio, c. 216 a 229*. Fragmento invertido seção c; contraponto imitativo entre violino e piano; *stretto* entre os três instrumentos (retângulos vermelhos); violoncelo e baixo da m. e. juntos (círculos verdes); piano e violinos juntos (retângulos azuis); modulação para *Si b m*; predominância dinâmica *p*; *cresc.* e dim concomitantes..... 196
- Ex. 74: *Trio op. 97. 2º mov., Trio, c. 227 a 238*. Liderança do piano; ambientação sonora *pp*; cordas, acompanhamento com notas repetidas; dinâmica de contraste — *cresc.* para *pp* (piano) e *p* (cordas) — círculos azuis..... 197
- Ex. 75: *Trio op. 97. 2º mov., Trio, c. 238 a 257.1*. Condução pelas cordas; piano, acompanhamento em oitavas quebradas; sequência de *sf*; movimento cromático contrário e convergente entre piano e cordas; modulação para *Si b M*..... 199

- Ex. 76: *Trio op. 97. 2º mov., Trio, c. 275 a 290. Longo dim. no final da seção d''; movimento descendente no piano, até voltar na seção a do Scherzo*.....201
- Ex. 77: *Trio op. 97. 2º mov., Coda, c. 411 a 443. Seção c do Trio — movimentos invertidos entre os instrumentos; dinâmica pp, p cresc. f, dim., ff; dinâmica gradual e de terraço; seção a do Scherzo — compartilhamento temático entre violoncelo e violino; piano: manutenção do pp; final, ff nos três instrumentos.*203
- Ex. 78: *Trio op. 97. 3º mov., Tema c. 1 a 8. Apresentação do tema pelo piano; estrutura coral; repetição da nota Lá na voz central da mão direita e esquerda; movimento contrário convergente das vozes extremas; contraponto melódico; indicação semplice; nota Mi entre parênteses; dinâmica p; arpejo curto, respeitando as pausas; entrada das cordas (quadrado verde) em dim.*.....214
- Ex. 79: *Trio op. 97. 3º mov., Tema c. 9 a 16. Indicação dolce nas cordas; movimento paralelo em oitava entre violino e piano; oitava aguda no piano e grave no violino; manutenção da dinâmica p; cordas: conexão entre as partes (quadrado verde).*.....216
- Ex. 80: *Trio op. 97. 3º mov., Tema c. 17 a 24.1. Reapresentação do tema pelo piano; estrutura coral; indicações de dinâmica: cresc. para fp e cresc. para p.*217
- Ex. 81: *Trio op. 97. 3º mov., Tema c. 24 a 28. Violino e piano: oitavas paralelas (quadrados azuis) — violino voz aguda e piano voz grave; variações de dinâmica; condução das cordas para a primeira variação (quadrado verde).*.....218
- Ex. 82: *Trio op. 97. 3º mov. — Variação I, c. 29 a 36. Liderança do piano; notas do tema destacadas em verde; longos pedais; collective pedal; mudanças harmônicas sustentadas pelos baixos do piano e pelo violoncelo; ausência do violino; atmosfera: dinâmica dolce, sotto voce e pp; violoncelo conclui com o piano linha melódica do tema (círculos azuis).*.....222
- Ex. 83: *Trio op. 97. 3º mov. — Variação I, c. 36 a 44. Tercinas no piano; toque portato; dinâmica pp; mudanças harmônicas — baixos do piano; notas do tema destacadas em verde; violino em sotto voce; cordas: oitavas paralelas; cresc. para p; violoncelo e violino concluem com o piano o tema (círculo azul maior).*.....224
- Ex. 84: *Trio op. 97. 3º mov. — Variação I, c. 45 a 56. Tema destacado em verde; diversidade de indicações de dinâmica; piano: condução para a segunda variação (quadrado azul).*.....225
- Ex. 85: *Trio op. 97. 3º mov. — Variação II, c. 57 a 64. Articulações curtas; predominância de semicolcheias; pedais curtos, mudança precisa; diálogo entre as cordas; condução harmônica no piano; sfp confrontando a métrica do compasso; nota adicionada entre parênteses pelo editor (círculo verde).*227
- Ex. 86: *Trio op. 97. 3º mov. — Variação II, c. 65 a 72. Piano e cordas — toque paralelo; diálogo entre os três instrumentos; predominância de movimentos arpejados; articulação em staccato; execução do piano em diversas regiões do instrumento; sfp confrontando a métrica do compasso.*228
- Ex. 87: *Trio op. 97. 3º mov. — Variação II, c. 73 a 84. Toque legato; ligaduras longas; chaves de dinâmica; contraponto imitativo; acompanhamento do piano; volta do staccato e de pequenas ligaduras; contrastes de dinâmica; linhas paralelas em alturas diferentes nos três instrumentos (chave na cor azul: m. d. do piano e violino; na cor verde: m. e. do piano e violoncelo).*.....230

- Ex. 88: *Trio op. 97. 3º mov.* — Variação III, c. 85 a 90. Primazia do piano; dinâmica *p*; alternância de tercinas de semicolcheias (quadrados azuis) e semicolcheias simples (quadrados vermelhos); diversas regiões do piano: médio-grave (quadrados azuis) e médio-aguda (quadrados verdes); mudança de articulação entre as partes; comentários pontuais das cordas em compassos alternados; nota *mi* entre parênteses (círculo verde).....232
- Ex. 89: *Trio op. 97. 3º mov.* — Variação III, c. 91 a 101. Piano — prevalece a região médio-aguda do instrumento; dinâmica *f*, *sf* e *p* no mesmo compasso; modulação de *Ré M* para *Lá M*.233
- Ex. 90: *Trio op. 97. 3º mov.* — Variação III, c. 102 a 110. Sequência de *sf*; *cresc.* seguidos de *f* e *decresc.* seguidos de *p*, nos três instrumentos.235
- Ex. 91: *Trio op. 97. 3º mov.* — Variação III, c. 111 e 112. Dinâmica de contraste; condução, através do piano, para a próxima variação (quadrado verde).236
- Ex. 92: *Trio op. 97. 3º mov.* — Variação IV, c. 113 a 120. Nova indicação de andamento; toque *legato*; longas ligaduras nas cordas; compartilhamento temático entre piano e violino; fusas arpejadas na m. e.; movimento sincopado na m. d.; sugestão de mudanças de pedal; *cresc.* nos três instrumentos assinalado com setas em vermelho.240
- Ex. 93: *Trio op. 97. 3º mov.* — Variação IV, c. 121 a 128. Predominância de dinâmica *p*; passagem do tema para as cordas; execução de fusas em oitavas paralelas no piano; *cresc.* concomitante nos três instrumentos.....243
- Ex. 94: *Trio op. 97. 3º mov.* — Variação IV, c. 129 a 136. Dinâmica *p*; *cresc.* para *fp* e *p*; volta do tema para o piano; movimentos sincopados no piano; predominância de notas duplas no violino; *crescendi* nos três instrumentos.245
- Ex. 95: *Trio op. 97. 3º mov.* — Variação IV, c. 137 a 140. Redistribuição dos elementos entre os três instrumentos; dinâmica de contraste; *crescendi* concomitantes.....246
- Ex. 96: *Trio op. 97. 3º mov.* — Coda, c. 141 a 148. Volta da estrutura coral; dinâmica *pp*; compartilhamento do tema pelos três instrumentos; pausas entrecortando o discurso; nota *Mi* acrescida pelo editor.248
- Ex. 97: *Trio op. 97. 3º mov.* — Coda, c. 149 a 160. Compartilhamento do tema entre piano e violoncelo; discurso entrecortado por pausas; *cresc.* concomitante; oitavas paralelas entre os instrumentos (c. 155); diversidade de sinais, *f*, *sf*, *pp*.....249
- Ex. 98: *Trio op. 97. 3º mov.* — Coda, c. 160 a 171. Dinâmica *pp*; acordes quebrados em movimento ascendente no piano; cordas: elemento rítmico-melódico similar ao usado na Variação I; cordas: toque articulado, em oitavas paralelas, em cânone; piano: toque *legato*.....251
- Ex. 99: *Sonata op. 111. Leipzig: C. F. Peters, 1927, 3º mov., c. 89 a 99.* Escrita de Beethoven criando atmosfera etérea, sublime.253
- Ex. 100: *Trio op. 97. 3º mov.* — Coda, c. 172 a 178. Cordas: escrita expressiva; toque *legato*; liderança do violoncelo; imitação no violino; acompanhamento em acordes no piano; pedal; *espressivo* nos três instrumentos; nuances de dinâmica, *cresc.* dim.255
- Ex. 101: *Trio op. 97. 3º mov.* — Coda, c. 178 a 185.1. Liderança do piano; dinâmica predominante *p*; acento expressivo na segunda nota do segundo tempo, circundado em azul; deslocamento métrico; cordas e baixos do piano: notas de sustentação (assinalados em verde); apoios das cordas, sem interferir na condução do piano; pedal; escrita de apojatura nas cordas (assinalado em vermelho) com deslocamento métrico no piano (assinalado em vermelho).....258

- Ex. 102: *Trio op. 97*. 3º mov. — Coda, c. 185 a 194. Liderança e diálogo entre as cordas; piano, papel de acompanhamento; longo pedal; dinâmica *mezza voce* nas cordas, dim. para *pp* nos três instrumentos; nota de elisão entre os acordes entre *Ré M* e *Si b M*; *Si b M* com sétima com função de dominante.....260
- Ex. 103: *Trio op. 97*. 4º mov., c. 1 a 18.1. Início incisivo, em *f* no piano e *sf* nas cordas; *fermata* — seta verde — senso comum; diversidade de toques: *staccato*, *legato*, *tenuto*; dinâmica piano *dolce*, espressivo, *p* e *pp*; dinâmica acompanhando desenho melódico da m. d. — traços azuis; discurso entrecortado por pausas; deslocamento métrico nas cordas; porritmia no piano.269
- Ex. 104: *Sonata op. 10 n° 2*. Leipzig: C. F. Peters, 1927, 1º mov., c. 1 a 12. Discurso entrecortado por pausas.270
- Ex. 105: *Trio op. 97*. 4º mov., c. 19 a 35. Sinais de *sfp* e *sf* nos tempos fracos; mesmas intenções musicais e articulações nos três instrumentos; dinâmica predominante *p*; *cresc.* e *decres.* naturais; *cresc.* para *fp* concomitante.272
- Ex. 106: *Trio op. 97*. 4º mov., c. 35 a 51.1. Cordas e piano — célula rítmica da seção a modificada; piano — efeito de apojatura; contraste de dinâmica — *fp*; toque articulado nos três instrumentos; *cresc.* concomitante; sustentar *f* por três compassos; finalização: dim. para *p*.275
- Ex. 107: *Trio op. 97*. 4º mov., c. 51 a 73. Indicação *dolce*; m. d. piano — notas longas, m. e. toque entrecortado por pausas; cordas — notas longas e divisão entre os dois instrumentos do material apresentado pelo piano — m. d., violino e m. e., violoncelo; inversão da dinâmica de contraste — cordas: *p* — *f*, e piano: *f* — *p*; movimento contrário convergente e divergente no piano; pedal; dim. até *p*; retorno da seção a.278
- Ex. 108: *Trio op. 97*. 4º mov., c. 104 a 110. Condução melódica no violino; deslocamento no piano; *legato* nas cordas e *non legato* no piano; longo *cresc.* até *ff*; estudo do deslocamento dos saltos na m. e. do piano; início da seção c.281
- Ex. 109: *Trio op. 97*. 4º mov., c. 110 a 136.1. Sequência de *trillos* e longas ligaduras no piano; *ff* e *fp* nos três instrumentos; acompanhamento homogeneizador em arpejos; longos pedais; apresentação da seção c em três tonalidades; chave de dim. nas cordas; fragmento rítmico em *staccato* (quadrado vermelho grande); finalização em *pp*.283
- Ex. 110: *Sonata op. 53* — “Waldstein”. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º mov., c. 112 a 123. Repetição de um mesmo motivo em tonalidades diferentes.....285
- Ex. 111: *Trio op. 97*. 4º mov., c. 136 a 151. Início: *pp*; fragmento da seção a modificado; longos pedais; escalas diatônicas descendentes e ascendentes; piano: adensamento da escrita (dois quadrados em vermelho); *cresc.* concomitante; seção a'.287
- Ex. 112: *Trio op. 97*. 4º mov., c. 152 a 167. Cordas: compartilhamento temático (quadrados azul e vermelho); trêmulo nas duas mãos do piano; reforço da linha melódica pelo piano (círculos vermelhos).289
- Ex. 113: *Trio op. 97*. 4º mov., c. 168 a 183.1. Compartilhamento temático entre as cordas (quadrados azul e vermelho); trêmulo nas duas mãos do piano; inicialmente, dinâmica somente nas cordas; piano — reforço da linha melódica (círculos vermelhos) e dinâmica concomitante nos três instrumentos.....291
- Ex. 114: *Trio op. 97*. 4º mov., c. 184 a 198.1. Repetição dos mesmos elementos apresentados na transição entre os c. 35 e 51.1 (Ex. 106); modulação de *Si b M* para *Mi b M*.293

- Ex. 115: *Trio op. 97. 4º mov., c. 206 a 245. Seção b' e seção b' expandida. Seção b' na tonalidade de Mi b M; seção b expandida na tonalidade de Si b M.*.....294–5
- Ex. 116: *Trio op. 97. 4º mov., c. 146 a 153. Fragmento seção a; mudança de tonalidade para La M; dim. nos três instrumentos; destaque para o pedal, *ritardando* e fermata nos últimos compassos; antecipação da tonalidade de Lá M da Coda.*.....297
- Ex. 117: *Trio op. 97. 4º mov., c. 254 a 285.1. Liderança das cordas; fragmento seção a modificado; nova tonalidade — Lá M; novo compasso — 6/8; novo andamento — Presto; apoio do pedal na mudança dos acordes da m. e., com retiradas rápidas.*.....299
- Ex. 118: *Trio op. 97. 4º mov., c. 285 a 292. Dinâmica ff, diminuindo até pp nos três instrumentos; finalização na dominante de Mi b M — Si b M 7, sustentado pelo pedal.*.....301
- Ex. 119: *Trio op. 97. 4º mov., c. 3 a 10. Círculos verdes — notas principais da primeira parte da seção a; movimento ascendente e descendente.*.....302
- Ex. 120: *Trio op. 97. 4º mov., c. 293 a 310. Círculos verdes, notas da primeira parte da seção a; movimentos ascendente e descendente; mudança da dinâmica — quatro compassos em *cresc.* e quatro em *p dolce.**.....303
- Ex. 121: *Trio op. 97. 4º mov., c. 19 a 26. Círculos verdes — notas da segunda parte da seção a; retângulo verde — conclusão com movimento descendente em semicolcheias.*.....304
- Ex. 122: *Trio op. 97. 4º mov., c. 309 a 324.1. Círculos verdes — notas da segunda parte da seção a; retângulo verde — conclusão com movimento descendente em tercinas de colcheia; sf nos tempos fracos, concomitante nos três instrumentos; sfp somente nas cordas, antecipando a ambientação dolce no piano.*.....305
- Ex. 123: *Trio op. 97. 4º mov., c. 324 a 344.1. Retângulo azul — diálogo entre cordas e piano; círculos verdes — contraponto melódico entre cordas (movimento cromático) e piano (círculos verdes, movimento melódico); cresc. concomitante nos três instrumentos, finalizando em p subito.*.....307
- Ex. 124: *Trio op. 97. 4º mov., c. 344 a 364.1. Retângulo azul — diálogo entre piano e cordas; cresc. concomitante nos três instrumentos, finalizando em fp.*.....309
- Ex. 125: *Trio op. 97. 4º mov., c. 364 a 395. Flecha horizontal azul — ligadura; flecha vertical azul — interrupção da ligadura; flecha verde — mudança de dinâmica no piano; flecha vermelha — dinâmicas concomitantes nos três instrumentos; pedal.*.....312
- Ex. 126: *Trio op. 97. 4º mov., c. 396 a 410. Mudança de andamento — Più Presto; dinâmica predominante — f e ff; indicação de pedal nas dinâmicas em ff.*.....314

LISTA DE QR CODES

QR Code 1: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d <i>compact disc</i> .	44
QR Code 2: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d <i>compact disc</i> .	45
QR Code 3: BEETHOVEN: Die Violin-sonaten. Intérpretes: Anne-Sophie Mutter (violino), Lambert Otrkis (piano). Deutsche Grammophon, 1998, s/d <i>compact disc</i> .	46
QR Code 4: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d <i>compact disc</i> .	47
QR Code 5: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d <i>compact disc</i> .	48
QR Code 6: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d <i>compact disc</i> .	48
QR Code 7: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d <i>compact disc</i> .	49
QR Code 8: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d <i>compact disc</i> .	50
QR Code 9: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d <i>compact disc</i> .	51
QR Code 10: Complete Mozart Edition. Piano Trios — volume 14, CD 4. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Isidore Cohen (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips, 2008, s/d <i>compact disc</i> .	52
QR Code 11: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d <i>compact disc</i> .	53
QR Code 12: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d <i>compact disc</i> .	54
QR Code 13: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d <i>compact disc</i> .	55
QR Code 14: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d <i>compact disc</i> .	56
QR Code 15: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d <i>compact disc</i> .	57

QR Code 16: BEETHOVEN: Die Sämtliche Klaviersonaten. Intérprete: Daniel Barenboim (piano). Emi Classics, 1989, s/d <i>compact disc</i> .	57
QR Code 17: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d <i>compact disc</i> .	58
QR Code 18: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d <i>compact disc</i> ...	59
QR Code 19: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d <i>compact disc</i> ...	60
QR Code 20: BEETHOVEN: Die Violin-sonaten. Intérpretes: Anne-Sophie Mutter (violino), Lambert Otrkis (piano). Deutsche Grammophon, 1998, s/d <i>compact disc</i> .	61
QR Code 21: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d <i>compact disc</i> ...	62
QR Code 22: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d <i>compact disc</i> ...	64
QR Code 23: BEETHOVEN: Klavierwerke, volume 6, CD 1. 11 Bagatellen op. 119. Intérprete: Mikhail Pletnev (piano). Deutsche Grammophon, 1997, s/d <i>compact disc</i>	68
QR Code 24: BEETHOVEN: Die Sämtliche Kaviersonaten. Intérprete: Daniel Barenboim (piano). Emi Classics, 1989, <i>compact disc</i>	69
QR Code 25: BEETHOVEN: Die Sämtliche Klaviersonaten. Intérprete: Daniel Barenboim (piano). Emi Classics, 1989, s/d <i>compact disc</i> .	69
QR Code 26: BEETHOVEN: Die Sämtliche Klaviersonaten. Intérprete: Daniel Barenboim (piano). Emi Classics, 1989, s/d <i>compact disc</i> .	70
QR Code 27: Bonn: Beethovenhaus, 1810/1811. Autógrafo de quatro folhas do caderno de rascunhos de Beethoven contendo esboços do Trio op. 97.	78
QR Code 28: Viena: Steiner und Comp., setembro 1816. Partitura do Trio op. 97.....	85
QR Code 29: Londres: R. Birchall, dezembro 1816. Partitura do Trio op. 97.....	85
QR Code 30: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d <i>compact disc</i> .	102
QR Code 31: BEETHOVEN. Piano Concertos nº 1 & 4. Intérprete: Lang Lang (piano), Christoph Eschenbach (regente), Orchestre de Paris. Deutsche Grammophon GmbH, 2007, s/d <i>compact disc</i> .	106
QR Code 32: BEETHOVEN. Piano Concertos nº 1º & 4. Intérpretes: Lang Lang (pianista); Orchestre de Paris; Christoph Eschenbach (regente). Deutsche Grammophon GmbH, 2007, s/d <i>compact disc</i> .	107
QR Code 33: LUDWIG VAN BEETHOVEN. Klaviertrios “Geister-Trio”, “Erzherzog-Trio”. Intérpretes: Wilhelm Kempff (piano), Henryk Szeryng (violino), Pierre Fournier (violoncelo). Deutsche Grammophon GmbH, 1970, s/d <i>compact disc</i> .	112

- QR Code 34: LUDWIG VAN BEETHOVEN. Klaviertrios “Geister-Trio”, “Erzherzog-Trio”.
Intérpretes: Wilhelm Kempff (piano), Henryk Szeryng (violino), Pierre Fournier (violoncelo).
Deutsche Grammophon GmbH, 1970, s/d *compact disc*. 115
- QR Code 35: Beethoven Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio op. 97 “Archduke”.
Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony
Classical GmbH, 1994s/d *compact disc*. 117
- QR Code 36: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio:
Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips
Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 118
- QR Code 37: Beethoven op. 97 — Brahms op. 8. Intérpretes: André Previn (piano), Viktoria
Mullova (violino), Heinrich Schiff (violoncelo). Philips Classics Productions, 1995, s/d
compact disc. 120
- QR Code 38: Beethoven op. 97 — Brahms op. 8. Intérpretes: André Previn (piano), Viktoria
Mullova (violino), Heinrich Schiff (violoncelo). Philips Classics Productions, 1995, s/d
compact disc. Realização de dim. de f para p..... 122
- QR Code 38a: BEETHOVEN: Piano *Trio op. 1 & 97 “Archduke”*. Intérpretes: Daniel
Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi
Classics, 1969/1970, s/d *compact disc*. Dinâmica de terraço..... 122
- QR Code 39: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*..... 123
- QR Code 40: TRIO BRASILEIRO 30 ANOS: Beethoven *Trio op. 97* (Arquiduque). Brahms
Trio op. 101. Intérpretes: Gilberto Tinetti (piano), Erich Lehniger (violino), Watson Clis
(violoncelo). Polygram do Brasil Ltda., 1989, s/d *compact disc*. 125
- QR Code 41: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio:
Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips
Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 127
- QR Code 42: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio:
Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips
Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 129
- QR Code 43: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio:
Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips
Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 130
- QR Code 44: Beethoven Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”.
Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony
Classical GmbH, 1994, s/d *compact disc*. 132
- Qr Code 45: Beethoven op. 97 — Brahms op. 8. Intérpretes: André Previn (piano), Viktoria
Mullova (violino), Heinrich Schiff (violoncelo). Philips Classics Productions, 1995, s/d
compact disc. 133
- QR Code 46: TRIO BRASILEIRO 30 ANOS: Beethoven *Trio op. 97* (Arquiduque). Brahms
Trio op. 101. Intérpretes: Gilberto Tinetti (piano), Erich Lehniger (violino), Watson Clis
(violoncelo). Polygram do Brasil Ltda., 1989, s/d *compact disc*. 134

- QR Code 47: Beethoven Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”.
Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony
Classical GmbH, 1994, s/d *compact disc*. 136
- QR Code 48: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio:
Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips
Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 137
- QR Code 49: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*..... 139
- QR Code 50: Beethoven Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”.
Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony
Classical GmbH, 1994, s/d *compact disc*. 144
- QR Code 51: Beethoven Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”.
Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony
Classical GmbH, 1994, s/d *compact disc*. 145
- QR Code 52: Beethoven Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”.
Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony
Classical GmbH, 1994, s/d *compact disc*. 146
- QR Code 53: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio:
Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips
Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 147
- QR Code 54: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio:
Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips
Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 149
- QR Code 55: Beethoven Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”.
Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony
Classical GmbH, 1994, s/d *compact disc*. 150
- QR Code 56: LUDWIG VAN BEETHOVEN. Klaviertrios “Geister-Trio”, “Erzherzog-Trio”.
Intérpretes: Wilhelm Kempff (piano), Henryk Szeryng (violino), Pierre Fournier (violoncelo).
Deutsche Grammophon GmbH, 1970, s/d *compact disc*. 153
- QR Code 57: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio:
Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips
Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 154
- QR Code 58: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*..... 156
- QR Code 59: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*..... 158
- QR Code 60: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel
Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi
Classics, 1969/1970, s/d *compact disc*. Apoio no primeiro tempo..... 166

QR Code 60A: BEETHOVEN Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”. Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d <i>compact disc</i> . Apoio no primeiro e terceiro tempos.....	166
QR Code 61: BEETHOVEN: Piano <i>Trio op. 1 & 97 “Archduke”</i> . Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d <i>compact disc</i>	169
QR Code 62: BEETHOVEN Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”. Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d <i>compact disc</i>	170
QR Code 63: BEETHOVEN: Piano <i>Trio op. 1 & 97 “Archduke”</i> . Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d <i>compact disc</i>	171
QR Code 64: BEETHOVEN: Piano <i>Trio op. 1 & 97 “Archduke”</i> . Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d <i>compact disc</i>	173
QR Code 65: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d <i>compact disc</i>	174
QR Code 66: TRIO BRASILEIRO 30 ANOS: Beethoven <i>Trio op. 97</i> (Arquiduque). Brahms <i>Trio op. 101</i> . Intérpretes: Gilberto Tinetti (piano), Erich Lehniger (violino), Watson Clis (violoncelo). Polygram do Brasil Ltda., 1989, s/d <i>compact disc</i>	175
QR Code 67: Konzert mit Werken von J. Haydn und L. Van Beethoven. Intérpretes: Fany Solter (piano), Sachko Gawriloff (violino), Siegfried Palm (violoncelo). Manheimer AG, 1998, s/d <i>compact disc</i>	176
QR Code 68: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d <i>compact disc</i>	177
QR Code 69: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d <i>compact disc</i>	179
QR Code 70: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d <i>compact disc</i>	181
QR Code 71: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d <i>compact disc</i>	186
QR Code 71a: Konzert mit Werken von J. Haydn und L. Van Beethoven. Intérpretes: Fany Solter (piano), Sachko Gawriloff (violino), Siegfried Palm (violoncelo). Manheimer AG, 1998, s/d <i>compact disc</i> . Separação das notas na ausência de ligadura.	186
QR Code 72: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d <i>compact disc</i>	187

- QR Code 73: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 190
- QR Code 74: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 192
- QR Code 75: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 194
- QR Code 76: BEETHOVEN. Trio “Archduke” & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 196
- QR Code 77: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 198
- QR Code 78: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*. 200
- QR Code 79: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 201
- QR Code 80: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 203
- QR Code 81: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*. 214
- QR Code 82: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. 216
- QR Code 83: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*. 218
- QR Code 84: BEETHOVEN Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”. Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d *compact disc*. 219
- QR Code 85: BEETHOVEN Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”. Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d *compact disc*. 222
- QR Code 86: BEETHOVEN Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”. Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d *compact disc*. 224

- QR Code 87: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....226
- QR Code 88: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio:
Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips
Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*.....227
- QR Code 89: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio:
Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips
Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*.....229
- QR Code 90: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....230
- QR Code 91: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....232
- QR Code 92: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....234
- QR Code 93: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....236
- QR Code 94: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio:
Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips
Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*.....236
- QR Code 95: BEETHOVEN Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97
“Archduke”. Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose
(violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d *compact disc*.....241
- QR Code 95a: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel
Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi
Classics, 1969/1970, s/d *compact disc*.....241
- QR Code 96: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....244
- QR Code 97: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....246
- QR Code 98: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....247
- QR Code 99: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....248

- QR Code 100: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....250
- QR Code 101: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. Manutenção da dinâmica *p*, sem *rall*.....252
- QR Code 101a: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*. Realização de um pequeno *cresc.*, criando um contraste de dinâmica.....252
- QR Code 102: *compact disc*: BEETHOVEN: Klaviersonaten op. 109 — 110 — 111. Intérprete: Rudolf Serkin (piano). Deutsche Grammophon GmbH, 1989, s/d *compact disc*.253
- QR Code 103: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*.256
- QR Code 104: BEETHOVEN op. 97 — Brahms op. 8. Intérpretes: André Previn (piano), Viktoria Mullova (violino), Heinrich Schiff (violoncelo). Philips Classics Productions, 1995, s/d *compact disc*.258
- QR Code 105: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*. Execução do final sem *rall.*, somente *dim.*260
- QR Code 105a: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. RALL. Execução dos últimos compassos com *rall.* e diminuindo, conforme indicação de Czerny.....260
- QR Code 106: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....270
- QR Code 106a: LUDWIG VAN BEETHOVEN. Klaviertrios “Geister-Trio”, “Erzherzog-Trio”. Intérpretes: Wilhelm Kempff (piano), Henryk Szeryng (violino), Pierre Fournier (violoncelo). Deutsche Grammophon GmbH, 1970, s/d *compact disc*. Andamento mais lento e execução da polirritmia como consta na partitura.270
- QR Code 107: BEETHOVEN — Klaviersonaten op. 109, op. 110, op. 111. Intérprete: Rudolf Serkin (piano). Deutsche Grammophon GmbH, 1989, s/d *compact disc*.271
- QR Code 108: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*.272
- QR Code 109: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....275
- QR Code 110: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....279

- QR Code 111: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....281
- QR Code 112: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....284
- QR Code 113: BEETHOVEN Piano Sonatas Op. 27 n° 2, 53, 81^a & 110. Intérprete: Nelson Freire (piano). Decca Music Group Limited, 2006, s/d *compact disc*.....285
- QR Code 114: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....287
- QR Code 115: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....289
- QR Code 116: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....292
- QR Code 117: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio:
Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips
Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*.293
- QR Code 118: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....295
- QR Code 119: BEETHOVEN op. 97 — Brahms op. 8. Intérpretes: André Previn (piano),
Viktoria Mullova (violino), Heinrich Schiff (violoncelo). Philips Classics Productions, 1995,
s/d *compact disc*.297
- QR Code 120: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio:
Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips
Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*.300
- QR Code 121: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....301
- QR Code 122: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio:
Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips
Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*.302
- QR Code 123: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....303
- QR Code 124: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios.
Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo).
Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....304

- QR Code 125: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*.305
- QR Code 126: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....308
- QR Code 127: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.....310
- QR Code 128: BEETHOVEN op. 97 — Brahms op. 8. Intérpretes: André Previn (piano), Viktoria Mullova (violino), Heinrich Schiff (violoncelo). Philips Classics Productions, 1995, s/d *compact disc*.312
- QR Code 129: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*.314

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Estrutura formal da exposição do primeiro movimento do <i>Trio op. 97</i> de Beethoven.	111
Tabela 2: Estrutura formal do Desenvolvimento do primeiro movimento do <i>Trio op. 97</i> de Beethoven	136
Tabela 3: Estrutura formal da reexposição do primeiro movimento do <i>Trio op. 97</i> de Beethoven	151
Tabela 4: Estrutura formal da primeira seção do segundo movimento — <i>Scherzo</i> — do <i>Trio op. 97</i> de Beethoven.	164
Tabela 5: Metronomização das entradas do Tema principal da seção A executadas pelo violoncelo (c. 1 a 15) e pelo piano (c. 16 a 31).	167
Tabela 6: Estrutura formal da segunda parte (Trio) do segundo movimento do <i>Trio op. 97</i> de Beethoven.	183
Tabela 7: Estrutura formal do terceiro movimento do <i>Trio op. 97</i> de Beethoven.....	212
Tabela 8: Estrutura formal do quarto movimento do <i>Trio op. 97</i> de Beethoven.....	265

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	31
<i>Parte 1 — Referências históricas e musicológicas.....</i>	<i>38</i>
CAPÍTULO 1 — A MÚSICA DE CÂMERA DE BEETHOVEN.....	39
1.1 Uma formação eclética	39
1.2 Uma visão geral da produção camerística de Beethoven.....	40
1.3 A escrita para violoncelo.....	43
1.4. O Trio para violino, violoncelo e piano no Classicismo.	52
1.5 Algumas características	56
CAPÍTULO 2 — BEETHOVEN FORTEPIANISTA	66
2.1 Os <i>fortepianos</i> de Beethoven	66
2.2 Observações de seus contemporâneos.	72
CAPÍTULO 3 — O <i>TRIO OP. 97</i>	78
3.1 Histórico da composição	78
3.2 Manuscritos e edições.....	81
3.3 Gravações do <i>Trio op. 97</i> de Beethoven.....	94
<i>Parte 2 — Análise interpretativa.....</i>	<i>96</i>
Introdução	97
CAPÍTULO 4 — 1º MOVIMENTO: ALLEGRO MODERATO	104
4.1 Aspectos gerais	104
4.1.1 Andamento	104
4.1.2 Tonalidade	108
4.1.3 Compasso	110
4.1.4 Estrutura formal.....	111
4.2 Exposição	112
4.2.1 Tema A	112
4.2.2 Transição	121
4.2.3 Tema B	125
4.3 Desenvolvimento	136
4.3.1 Estrutura formal.....	136
4.4 Reexposição	151
4.4.1 Estrutura formal.....	151
4.5 Coda	156
CAPÍTULO 5 — 2º MOVIMENTO — <i>SCHERZO: ALLEGRO</i>	159
5.1 Aspectos gerais	159
5.1.1 Andamento	159
5.1.2 Tonalidade.....	161
5.1.3 Compasso	163
5.1.4 Estrutura formal.....	163
5.2 Parte A — <i>Scherzo</i>	164
5.2.1 Seção a.....	165
5.2.2 Seção b.....	169
5.2.3 Seção a'.....	173
5.2.4 Seção b'	176

5.2.5 Coda.....	180
5.3 Parte B — Trio.....	182
5.3.1 Estrutura formal.....	183
5.3.2 Seção c.....	183
5.3.3 Seção d.....	188
5.3.4 Seção c'.....	191
5.3.5 Seção d'.....	193
5.3.6 Seção c''.....	195
5.3.7 Seção d''.....	200
5.4 Scherzo — Volta da Parte A.....	202
5.4.1 Coda.....	202
CAPÍTULO 6 — 3º MOVIMENTO: ANDANTE CANTABILE, MA PERÒ CON MOTO.....	205
6.1 Aspectos gerais.....	206
6.1.1 Andamento.....	207
6.1.2 Tonalidade.....	210
6.1.3 Compasso.....	212
6.1.4 Estrutura formal.....	212
6.2 Tema.....	213
6.3 Variação I.....	220
6.4 Variação II.....	226
6.5 Variação III.....	231
6.6 Variação IV.....	237
6.6.1 Coda.....	247
CAPÍTULO 7 — 4º MOVIMENTO: ALLEGRO MODERATO.....	261
7.1 Aspectos gerais.....	262
7.1.1 Andamento.....	262
7.1.2 Tonalidade.....	263
7.1.3 Compasso.....	264
7.1.4 Estrutura formal.....	265
7.2 Parte A.....	266
7.2.1 Seção a.....	266
7.2.2 Transição.....	273
7.2.3 Seção b.....	277
7.2.4 Retorno da seção a.....	280
7.3 Parte B.....	281
7.3.1 Seção c.....	282
7.4 Parte A'.....	288
7.4.1 Seção a'.....	288
7.4.2 Transição.....	292
7.4.3 Seção b'.....	294
7.5 Coda.....	297
CONCLUSÃO.....	315
REFERÊNCIAS.....	320
APÊNDICE.....	325
ANEXO.....	326

INTRODUÇÃO

A música deve ao seu compositor, quando genial, tudo aquilo que uma religião deve ao seu fundador.

— Robert Schumann

Em 1814, ao lado do violinista Ignaz Schuppanzigh (1776–1830) e do violoncelista Joseph Linke (1783–1837), Ludwig van Beethoven (1770–1827) fez sua última *performance* pública ao piano, tocando seu *Trio op. 97 para piano, violino e violoncelo*. Também conhecido como *Trio Arquiduque*, este foi o último trabalho escrito por Beethoven para essa formação, selando sua contribuição para o gênero

A literatura especializada faz várias referências ao *Trio op. 97* como obra-prima desse gênero no período clássico, assim como às dificuldades técnicas de cada instrumento integrante do grupo, aos desafios de entrosamento musical, sonoro e interpretativo e às especificidades estilísticas da linguagem do compositor.

É volumosa a bibliografia em língua estrangeira que aborda essa obra. Estudos fundamentais são os de autores como Carl Czerny (1963), que relata sua relação com Beethoven, opiniões de contemporâneos da época e peculiaridades da escrita do compositor. Acerca do *Trio op. 97*, trata do tema principal do primeiro movimento e de passagens específicas com sugestões de resoluções técnicas e interpretativas nos quatro movimentos.

Alec Robertson (1987), em seus estudos sobre obras compostas para música de câmara, contextualiza o *op. 97* do ponto de vista histórico; em especial discorre sobre a dedicatória ao Arquiduque Rudolf, e analisa os quatro movimentos do trio. O estudo de Hommer Ulrich (1966) sobre toda a música de câmara de Beethoven, a qual divide por formações camerísticas, refere-se ao *Trio* como obra não superada por nenhuma do século XIX no tocante à grandeza e originalidade. Em sua análise interpretativa de cada movimento, destaca passagens inusitadas do ponto de vista composicional, tendo como parâmetro os contemporâneos de Beethoven.

Trabalhos biográficos como o de Maynard Solomon (1987) e o de Lewis Lockwood (2005) contextualizam o *Trio Arquiduque* em uma perspectiva histórica e estilística, pontuando momentos-chave da vida do compositor. O primeiro vê a obra como uma das mais representativas do período, em especial pela envergadura na dimensão e expressão, pelas harmonias audaciosas, destacando momentos espirituosos do *Scherzo* e do *Finale* em contraste com a qualidade lírica e sublime do *Allegro moderato* inicial. Quando ao segundo, ao tratar da segunda fase do compositor, destaca o *Trio op. 97* ressaltando os contrastes dinâmicos tão típicos e a inversão do papel dos instrumentos de corda, em que o violino aparece muitas vezes menos proeminente do que o violoncelo; enquanto ao piano cabe a responsabilidade de trazer, em vários momentos, a sonoridade quase orquestral desejada por Beethoven.

Augus Watson (2012) constrói um estudo de base histórica em que relata a chegada de Beethoven a Viena e sua experiência como instrumentista de cordas em meio a músicos amadores, a músicos profissionais e a patronos. Analisa formal, estrutural e interpretativamente cada movimento do *Trio Arquiduque*; igualmente, refere-se à independência do piano e destaca algumas passagens com textura coral e contrapontística.

Outro autor que analisou o *Trio op. 97*, Bernhard Schrammek (2011) o situa numa perspectiva de movimentos estéticos, históricos e filosóficos que permearam o período clássico. Enfoca as metrópoles (centros culturais e musicais); músicos vienenses menos conhecidos mas importantes para consolidar o estilo; a mudança dos salões das cortes para as casas e, então, para as salas de concerto como espaço para realizar apresentações musicais; o mecenato e as formações instrumentais da época, dando destaque para a sonata para violoncelo e piano — criação de Beethoven.

No entanto, *embora o Trio op. 97* figure com proeminência na bibliografia sobre o compositor, foram raras as referências à interpretação da obra. Informações dessa natureza continuam a ser transmitidas, em geral, apenas de forma oral, isto é, no âmbito de aulas de instrumento. No entanto, há muito a ser dito, discutido e compartilhado sobre esse tema.

Este estudo converge para essa lacuna ao eleger o *Trio op. 97* como objeto em uma proposta de pesquisa claramente ligada à discussão das escolhas interpretativas que precisam ser tomadas no momento de construção de sua interpretação, sempre numa perspectiva reflexiva e embasada em parâmetros históricos, musicológicos e estilísticos.

A presente pesquisa objetivou identificar e discutir procedimentos técnicos, sonoros e interpretativos fundamentais para a construção da *performance* do *Trio op. 97*, que já tem em sua essência o desafio de buscar um equilíbrio sonoro entre instrumentos de famílias diferentes. Acreditamos que muitas das conclusões a que se chegaram neste estudo podem ser transportas para outras peças com a mesma formação.

Cumprir esse objetivo geral exigiu que o trabalho focasse objetivos específicos, a saber:

- estudar aspectos centrais que fundamentam a compreensão das obras do período clássico;
- investigar a obra selecionada pelo ponto de vista histórico e musicológico;
- construir ao piano uma interpretação da obra que seja respaldada historicamente e seja atual, de modo a possibilitar o relato do processo que envolve as escolhas interpretativas;
- proporcionar uma visão mais aprofundada da escrita e técnica pianística e camerística de Beethoven através da análise interpretativa do *Trio op. 97*;
- apresentar sugestões que auxiliem e estimulem pesquisadores e, em especial, estudantes de música de câmara a buscar a melhor compreensão do fazer musical em uma formação camerística.

Para cumprir esses objetivos, a metodologia da pesquisa incluiu o estudo prático-interpretativo ao piano da obra citada; ensaios e concertos do *Trio op. 97* com participação da autora deste trabalho ao piano; levantamento bibliográfico; revisão bibliográfica; escuta

analítico-apreciativa de gravações de áudio e vídeo; estudo analítico-formal; estudo comparativo de edições e manuscrito disponíveis da peça selecionada.

O trabalho de interpretação da obra se apoiou, sobremaneira, na leitura analítica de fontes que incluem documentos como o manuscrito autógrafo, reproduções posteriores da partitura, cartas de Beethoven a seus editores e textos de comentaristas contemporâneos do compositor. Esses documentos são parcialmente apresentados ao longo desta tese, em especial a partitura, com exemplos extraídos do manuscrito e de edições. Acompanha os recortes das partituras um código de acesso *on-line* a gravações que oferecem parâmetros sonoros para as discussões interpretativas. Em particular, cremos que é importante que a discussão aqui realizada seja acompanhada do referencial auditivo.

Trata-se de um recurso tecnológico chamado *quick response code* (código de resposta rápida) ou *QR code*¹. Graficamente semelhante a um código de barras em duas dimensões, esse tipo de código pode ser digitalizado pela maioria dos aparelhos celulares que têm câmera fotográfica e que usam sistemas operacionais como iPhone, Android e Windows Phone. Tais sistemas têm aplicativos que permitem ler o *QR Code* e traduzi-lo em uma informação que, uma vez decodificada — ou seja, uma vez fotografada pela câmara do telefone —, torna-se um trecho de texto ou um *link* que leva ao conteúdo — os trechos musicais em áudio, por exemplo — publicado em algum *website*.

¹ Em conversas com o orientador deste estudo no primeiro ano de doutorado, ele expressou seu desejo de que um aluno dele, algum dia, fizesse um trabalho que permitisse ao leitor ouvir os exemplos musicais usados no trabalho em forma de partitura. À época, ele pensou na possibilidade de adicionar, em apêndice, uma mídia — *compact disc* — com os registros auditivos dos exemplos musicais. Pareceu-me que seria desconfortável para o leitor ler o texto, visualizar o exemplo, reproduzir o áudio gravado no CD, ouvir o exemplo, parar a reprodução, retomar a leitura, e assim sucessivamente. Pareceu-me uma ação enfadonha que poderia ser desestimulante ou da leitura, ou da audição. Quando comecei a escrever esta tese e a incluir os exemplos musicais no texto, à medida que o trabalho se avolumava e eu voltava ao seu início, sentia falta de ouvir os exemplos; sentia falta da referência auditiva do que eu fazia. Por intermédio de um amigo, tive contato com a tecnologia do *QR code*. Uma vez ciente de seu funcionamento, pensei que seria uma solução mais lógica e prática para oferecer ao leitor a possibilidade de ouvir o exemplo musical expresso no recorte da partitura sem comprometer demais a experiência da leitura do texto

Para fins de organização do conteúdo, a tese foi dividida em duas partes: uma comporta os capítulos de 1 a 3; a outra, os capítulos de 4 a 7. A primeira parte aborda aspectos históricos e musicológicos envolvendo o período clássico, em especial a figura de Beethoven; a segunda expõe a análise interpretativa dos quatro movimentos *Trio op. 97*.

O capítulo 1 destaca a formação musical do compositor, expõe uma visão geral de sua produção camerística e sua contribuição para valorizar o papel do violoncelo nos grupos camerísticos, além de discorrer sobre o trio para piano, violino e violoncelo no Classicismo. O capítulo 2 enfoca os *fortepianos* utilizados por Beethoven e sua contribuição para o desenvolvimento desses instrumentos, além de destacar observações feitas por contemporâneos sobre os atributos de Beethoven como compositor, *fortepianista* e improvisador. O capítulo 3 entra no universo específico do *Trio op. 97*; mediante um histórico da composição baseado nas fontes de pesquisa, faz considerações sobre o manuscrito e as edições principais da obra disponíveis no mercado editorial e gravações que serviram de suporte para a pesquisa.

A segunda parte da tese adentra o universo interpretativo do *Trio op.* com base em Sandra Rosenblum (1988), Rita Steblin (2002), William Newman (1991), além de outros autores citados na bibliografia. Busca-se detectar, relacionar, interpretar e destacar elementos presentes na escrita do compositor que possam clarificar algumas de suas intenções. Assim, os capítulos 4 a 7 apresentam nossa análise interpretativa enfocando conceitos fundamentais para compreender a escrita do período clássico — andamento, dinâmica, articulação e pedalização — e questões relativas ao caráter musical, à noção de conjunto, à textura, aos aspectos harmônicos e à estrutura formal. Embora a obra em questão envolva instrumentos da família das cordas, o foco aqui parte do ponto de vista do pianista. Escapam ao escopo da análise as características técnicas dos outros dois instrumentos.

Quando as mencionarmos, é para buscar respostas, soluções ou sugestões úteis à construção de um pensamento camerístico.

Cabe dizer de antemão que, embora o grau elevado de sofisticação e detalhamento que a notação grafada na partitura atinge ao período aqui estudado — o clássico —, ela funciona apenas como guia para construir a interpretação de dada obra, tendo em vista que o sistema de notação tradicional apresenta claras limitações. Além de serem incapazes de traduzir com precisão todas as intenções do compositor, os sinais contidos na partitura podem ser executados com intenções interpretativas e representações sonoras sutilmente diversas. Ou seja, é impossível explicitar com precisão absoluta todas as nuances envolvidas na execução de uma obra. O pianista Cláudio Arrau (1982, p. 45) de certa forma corrobora tal ideia ao dizer que “[...] a interpretação é uma síntese entre o mundo do compositor e aquele do intérprete”. Por sua vez, Maria Cristina Bittencourt (2008, p. 78) reconhece a importância do papel do intérprete e da reflexão sobre o processo de interpretação:

Do ato interpretativo ao processo que nele resulta, há um vazio pouco preenchido pelos estudos dedicados à atividade interpretativa da música erudita ocidental [...] Pensamos, então, que uma fonte para o conhecimento do processo formador e uma interpretação musical encontra-se na palavra do intérprete, quando nos fala de seu trabalho, de sua aproximação ao texto musical, de como o transforma em sons reais, audíveis a partir de sua perspectiva. Que esta perspectiva seja baseada em dados históricos, sociológicos, textuais ou estilísticos, ou gestos e expressões corporais, o modo como esses dados concorrem para a sonorização real do texto musical deve estar presente no que ele diz sobre a peça musical, sobre a concepção interpretativa que dá a ela, sua abordagem técnica do instrumento — sua arte, enfim.

Se assim o for, então cabe dizer que a obra e o intérprete são dois polos que necessitam interagir; nesse caso, não se justifica nenhuma impessoalidade nem uma liberdade arbitrária. Podemos pensar na *performance* como um conjunto de escolhas. Por isso, convém salientar que a intenção deste trabalho não é estabelecer uma interpretação que se considera como a única verdadeira, fechada ou definitiva; isso seria seguir na contramão

do conceito de interpretação, entendido como resultado das circunstâncias em torno do momento de uma *performance* específica e, sobretudo, da experiência do intérprete acumulada em sua trajetória.

Parte 1

REFERÊNCIAS HISTÓRICAS E MUSICOLÓGICAS

CAPÍTULO 1

A MÚSICA DE CÂMERA DE BEETHOVEN

A música é a manifestação mais convincente que toda sabedoria e filosofia.

— Ludwig van Beethoven

1.1 Uma formação eclética

Formação eclética é um atributo cabível à trajetória de Ludwig van Beethoven. Quase sempre, a literatura especializada o retrata, primeiramente, como grande improvisador; virtuose do fortepiano — para ficarmos em dois atributos. O que é, sem dúvida, correto. Mas ele é considerado também como violinista e violista extremamente capaz, tendo estudado na juventude com dois destacados professores e violinistas: Franz Rovantini (?–1781) e Franz Ries (1755–1846). Ries teve papel decisivo na formação de Beethoven ao lhe dar não só suporte artístico, mas também apoio moral, sobretudo na época da morte de sua mãe, em 1787, quando ele tinha 17 anos de idade. Posteriormente, o filho de Franz Ries, Ferdinand Ries, veio a ser aluno de Beethoven em Viena, Áustria, com quem ele conviveu de perto e sobre quem ele escreveu. Nesse sentido, os testemunhos escritos que Ries deixou sobre as características pessoais e musicais de Beethoven se tornaram fontes importantes para os estudos acerca desse compositor (WATSON, 2012, p. 4).

Ainda em Bonn, Beethoven foi organista oficial da Corte e tocou nos serviços da capela real e do monastério. Apresentou-se, com frequência, como instrumentista de cordas em grupos de música de câmara com amigos e colegas; mas nunca deixou de lado suas habilidades principais de improvisador, pianista e compositor (WATSON, 2012, p. 5). A experiência que adquiriu durante a permanência em sua terra natal, até o início de 1790,

atuando na estante das violas na orquestra de Bonn, também foi importante para fornecer conhecimentos valiosos em questões como textura, equilíbrio, orquestração e variabilidade de dinâmica (SKOWRONECK, 2010, p. 123).

Além do violino e da viola (e naturalmente do *fortepiano*), Beethoven estudou oboé, trompa e violoncelo, o que lhe proporcionou uma formação musical rica e diversificada. Essa formação eclética e a variedade de experiências musicais que experimentou em seu período de formação em Bonn foram decisivas para que se tornasse um compositor capaz de escrever com maestria para todos os instrumentos e, por consequência, desenvolver uma obra camerística que empregou tipos distintos de agrupamentos.

1.2 Uma visão geral da produção camerística de Beethoven

Nos 32 anos que separam as primeiras obras camerísticas (os três *Trios para piano op. 1*, compostos e publicados em Viena entre 1794 e 1795) de Beethoven e sua última obra (o *Quarteto de cordas op. 135*, completado em 1826), contam-se 50 peças significativas em formações diversas, as quais incluem duos para piano e violino ou violoncelo, além de trios, quartetos, quintetos, sextetos, septetos e octetos em agrupamentos instrumentais variados (WATSON, 2012, p. 2).

A produção musical de Beethoven costuma ser dividida em três fases. A primeira vai até 1802; a segunda, de 1803 a 1812; e a terceira, de 1813 até 1827, ano de sua morte. Essa divisão foi estabelecida ainda no século XIX, por estudiosos como Johann Aloys Schlosser (1790–?) — que escreveu a primeira biografia de Beethoven e a publicou poucos meses após a morte do compositor; François-Joseph Fétis (1784–1871); Wilhelm von Lenz (1809–83) e Alexandre Oulibicheff (1794–1858). Mais recentemente, foi confirmada por Joseph Kerman (1924–2014), Maynard Solomon (1930–...) e Lewis Lockwood (1930–...) (HEFLING, 2004).

Com base nessa divisão de períodos e tendo em vista os gêneros aos quais Beethoven se dedicou, percebemos que, nesse ponto de vista, sua produção camerística é inconstante, isto é, ocorrem desigualdades nela. Por exemplo, das dez sonatas para violino e piano, oito foram escritas na primeira fase, enquanto uma foi escrita na segunda e outra, na terceira. O mesmo acontece com sua produção para trios de cordas, que se resume aos três números do *op. 9*, datados de 1796–97/1798.² Nunca mais ele voltou a escrever para essa formação. Para Solomon (1987, p. 146), isso pode ter sido consequência da superioridade expressiva e da flexibilidade do quarteto de cordas, que suplantou, para Beethoven, até outros gêneros de música de câmara. O mesmo desequilíbrio se verifica na sua produção de trios com piano, em que observamos três exemplares na primeira fase, dois na segunda e nenhum exemplar na terceira.

As duas formações que demonstram uma repartição mais equilibrada em seus três períodos são as sonatas para violoncelo e piano e os quartetos de cordas. Das cinco obras do primeiro grupo, duas foram escritas no período inicial de Beethoven (*Sonatas op. 5*, de 1796/1797), uma o fora no segundo (*Sonata op. 69*, de 1807–8/1809), e duas ele escreveu no terceiro (*Sonatas op. 102*, de 1815/1817). Há, portanto, um intervalo de quase dez anos entre cada *opus*. Três séries de variações, escritas nos primeiros anos em Viena, completam a produção para violoncelo e piano (*op. 66*, 1796/1798; *WoO 45*, 1796/1797; *WoO 46*, 1801/1802).

Quanto aos quartetos de cordas, os seis *Quartetos op. 18*, compostos em 1799/1801, compõem sua primeira fase produtiva e consolidam a estética vienense iniciada por Haydn e Mozart (WERNER-JENSEN, 1997, p. 489). Os três *Quartetos op. 59* (1806/1809) — também conhecidos como *Rasumowsky* — solidificam o estilo heroico, característico de sua segunda

² O uso de uma barra para separar duas datas indica que a data à esquerda da barra se refere ao ano de composição e a data à direita, ao ano de publicação.

fase, com a expansão da textura, o colorido e a forma. Como parte do mesmo período mas com algumas características diversas — a exemplo da concentração de ideias e introspecção —, estão o *Quarteto op. 74* (1809/1810) e o *Quarteto op. 95* (1810/1816). Os últimos quartetos de cordas (*op. 127*, 1823–4/1826; *op. 130*, 1825–26/1827; *op. 131*, 1826/1827; *op. 132*, 1823–5/1827; *op. 133*, 1822–6/1827; *op. 135*, 1826/1827) ocuparam Beethoven nos seus últimos cinco anos de vida, ou seja, finalizaram sua produção para esse gênero. Como se lê, temos uma distribuição de seis quartetos no primeiro período, cinco no segundo e cinco no terceiro embasando a teoria de Hefling (2004, p. 3) de que se pode construir uma narrativa da música de câmara de Beethoven a partir de seus quartetos de cordas.

Por outro lado, observa Watson (2012, p. 3),

Os trios para piano, os trios de cordas, as sonatas para violino e piano e violoncelo e piano de Beethoven receberam muito menos atenção crítica do que os seus quartetos de cordas e sonatas para piano — muito menos do que eles merecem³.

Para se ter uma ideia de toda a produção camerística de Beethoven, convém observar — ainda que sejam inferiores em número — suas obras cuja formação revela a presença de instrumentos de sopros. Esse conjunto contém peças significativas que seguem uma tradição descendente diretamente de Mozart (1756–91).

Com a participação do piano, destacamos o *Quinteto para piano e instrumentos de sopros op. 16*, escrito entre 1796–7 e que teve como modelo o *Quinteto KV 452* de Mozart para a mesma formação; a *Sonata para piano e trompa op. 17* (1800/1801), o *Trio para clarineta, violoncelo e piano op. 11* (1798/1798). Para instrumentos de cordas e sopros, destacamos: o *Septeto para clarineta, trompa, fagote e cordas op. 20* (1799/1800); o *Sexteto para quarteto de cordas e trompas op. 81b* (1795/1862). Em relação às formações somente

³ No original em inglês se lê que “Beethoven’s piano trios, string trios, violin sonatas and cello sonatas have received much less critical attention than the string quartets and piano sonatas — much less than they deserve”.

com instrumentos de sopros: *Sexteto para dois clarinetes, duas trompas e dois fagotes op. 71* (1796/1810); *Trio para dois oboés e corne inglês op. 87* (1795/1806); *Octeto para dois oboés, dois clarinetes, duas trompas e dois fagotes op. 103* (1792–3/1830); *Rondino para octeto de sopros* (1793).

Segundo Solomon (1987, p. 149), essa produção de música de câmara para instrumentos de sopros acompanhados de instrumentos de cordas ou do piano pode ser considerada uma preparação para o ingresso de Beethoven na música sinfônica. Se considerarmos apenas as obras que contam com a presença de seu instrumento principal — o piano —, então sua produção de música camerística soma 29 itens: dez sonatas para violino e piano; cinco sonatas para violoncelo e piano, mais três coletâneas de variações para a mesma formação; uma sonata para trompa e piano; seis trios para violino, violoncelo e piano; um trio para clarinete, violoncelo e piano; dois quartetos para piano e cordas; um quinteto para piano e instrumentos de sopro.

1.3 A escrita para violoncelo

Na segunda metade do século XVIII, houve avanços significativos na técnica de execução dos instrumentos de cordas. Dos artistas que tiveram papel fundamental nessas transformações, vários escolheram Paris para residir, a exemplo de Giovanni Battista Viotti (1755–1824). Virtuoso violinista italiano, ele se mudou para a capital francesa em 1782 e lá se tornou um expoente do movimento vanguardista responsável pelo desenvolvimento das potencialidades técnicas do violino. A esse desenvolvimento do violino correspondeu um crescimento na exploração do violoncelo, com Jean Louis Duport (1749–1819): responsável principal pelas mudanças na maneira de tocar esse instrumento (SCHRAMMEK, 2011, p. 98).

As contribuições de Viotti e Duport levaram as escolas de violino e violoncelo a descobrir as potencialidades desses dois instrumentos, seja aquelas relativas ao volume sonoro,

aos novos padrões de articulação e de movimento do arco ou às suas possibilidades expressivas. Duport ainda desenvolveu técnicas que permitiam ao violoncelo alcançar flexibilidade maior no registro agudo, assim como introduziu o uso de arpejos como efeito virtuosístico. Preocupado e engajado no desenvolvimento e aprimoramento das técnicas do violoncelo, ele escreveu o primeiro tratado sobre a técnica do instrumento, publicado em 1806 (KAPLAN, 2000, p. 129).

Após a Revolução Francesa, os novos integrantes da Escola Francesa de Instrumentos de Cordas tenderam a migrar para outros países da Europa. Em 1792, Viotti foi para Londres, na Inglaterra; Duport seguiu para Berlin, Alemanha, em 1796. Lá, não só conheceu Beethoven, mas também tocou com ele por dois meses. De fato o interesse de Beethoven pelo violoncelo o levou a se aproximar de Antonín Kraft (1752–1829), primeiro violoncelista da orquestra de Haydn; mas sua convivência com Duport foi fundamental para transformar sua visão acerca desse instrumento (STOWELL, 1996, p. 86). Duport opinou sobre a técnica do violoncelo na época em que Beethoven escrevia sua primeira coletânea de *Sonatas para violoncelo e piano op. 5* — não por acaso, dedicadas ao francês.

Como até então nenhum compositor havia escrito para essa formação — nem Haydn nem Mozart —, a coletânea de Beethoven marcou o início de um gênero, inaugurando a era da sonata clássico-romântica para violoncelo e piano. Compositores que o sucederam, Robert Schumann (1810–56), Frédéric Chopin (1810–49), Felix Mendelssohn (1809–47) e Johannes Brahms (1833–97) continuaram essa tradição e compuseram obras-primas para o gênero (SOLOMON, 1987, p. 145; LOCKWOOD, 2005, p. 127).

Com Beethoven, o violoncelo passa a ter mais importância e independência nos grupos camerísticos. Ou seja, passa a ter, por exemplo, seu potencial cantante explorado, especialmente, nos movimentos lentos, como se observa no notável e extenso *cantabile* realizado pelas cordas no segundo movimento — *Adagio* — do *Trio op. 1 no. 1* (Ex. 1/QR Code 1).

Ex. 1: *Trio op. 1 n° 1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 2º movimento, c. 18 a 30. *Cantabile* dos instrumentos de cordas⁴

QR Code 1: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d compact disc.

⁴ Devido ao fato da maior parte dos exemplos musicais nesse trabalho ser de Beethoven, por uma questão de simplificação, seu nome não será mencionado na legenda dos exemplos musicais. Por outro lado, quando o trecho apresentado for de outro compositor, este nome será indicado.

⁵ Para aproveitar o recurso do *QR code*, basta acessar o aplicativo já instalado em seu aparelho *smart phone*, direcionar a câmera do celular contra o *QR code*, aproximando de tal modo que o *QR code* fique totalmente visualizável na tela do celular. O próprio aplicativo deverá ter uma tecla ou botão de confirmação para fazer a leitura; aperte o botão ou a tecla e aguarde para ser direcionado a um *website* que mostrará o conteúdo codificado no *QR Code*. O endereço eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=c74e8eBPJJ4> leva a um vídeo que permite visualizar a forma de usar o *QR code* com o *smart phone*.

Com as duas *Sonatas op. 5*, Beethoven abre um novo caminho para o violoncelo e a música de câmara. Em sua primeira *Sonata op. 5*, ele usa a técnica de reciprocidade temática (Ex. 2/QR Code 2), isto é, o tema é apresentado pelo piano quando este tem a voz condutora e, em seguida, esse mesmo tema é exposto pelo violoncelo, ou vice-versa (SCHRAMMEK, 2011, p. 122).

Ex. 2: *Sonata op. 5 n° 1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 143 a 150. Reciprocidade temática.

QR Code2: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d compact disc.

Essa técnica havia sido empregada por Mozart em suas últimas sonatas para violino e piano, como podemos observar no exemplo 3/QR Code 3, extraído do primeiro movimento da *Sonata KV 526*, para violino e piano.

Ex. 3: MOZART, W. A. *Sonata KV 526*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1879, 1º movimento, c. 29 a 40.1.
Reciprocidade temática

QR Code 3: MOZART, W. A. - *Die Violin-sonaten*. Intérpretes: Anne-Sophie Mutter (violino), Lambert Otrkis (piano). Deutsche Grammophon, 1998, s/d compact disc.

Na segunda *Sonata op. 5*, para violoncelo e piano, Beethoven prefere, na maior parte das vezes, deixar cada instrumento desenvolver suas próprias figurações, como podemos observar nos exemplos 4 e 5, extraídos de seu primeiro movimento. No exemplo 4, enquanto o piano desenvolve uma série de movimentos arpejados, o violoncelo realiza desenho pontuado e rítmico, contrapondo-se à figuração exposta pelo piano. No exemplo 5/QR Code 5, a mão direita executa apojeturas e notas em *staccato*, acompanhada pela mão esquerda em tercinas, em oposição às notas longas em legato executadas pelo violoncelo. Das duas maneiras, Beethoven maximiza a capacidade dramática e de expansão sonora do violoncelo, cabendo ao piano a sustentação harmônica e os efeitos de *staccato* e *apojeturas*.

Ex. 4: *Sonata op. 5 n° 2*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 22 . Maior autonomia na escrita dos instrumentos.

QR Code 4: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d compact disc.

Ex. 5: *Sonata op. 5 n° 2*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 145 a 150. Independência na escrita dos instrumentos.

QR Code 5: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d compact disc.

Apesar dos problemas inerentes à busca de um equilíbrio sonoro entre os dois instrumentos, Beethoven não diminui o brilhantismo técnico do piano nas obras que escreveu para violoncelo e piano; antes, valoriza as possibilidades virtuosísticas e expressivas desse instrumento. Para colocá-los em pé de igualdade, buscou, por outro lado, conhecer todas as possibilidades sonoras do violoncelo, de modo a explorar suas capacidades expressivas. As duas *Sonatas para violoncelo op. 5* surpreendem pela variedade

e pelo domínio na escrita do violoncelo, sobretudo em um gênero sem modelos anteriores. Ambas começam com um movimento lento: *Adagio sostenuto* e *Adagio sostenuto ed espressivo*, então um início incomum nas obras de Beethoven e que pode ter sido adotado, justamente, para demonstrar as possibilidades declamatórias do violoncelo (Ex. 6 e 7/ QR Code 6 e 7).

Ex. 6: *Sonata op.5 n.º1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 1 a 18. Escrita declamatória e cantabile do violoncelo.

QR Code 6: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d compact disc.

Ex. 7: Sonata op. 5 n.º2. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1.º movimento, c.1-16. Escrita independente do violoncelo, exploração da capacidade *cantabile* do instrumento.

QR Code 7: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d compact disc.

Nos exemplos 8 e 9/QR Code 8 e 9, verificamos uma escrita independente na parte do violoncelo, emancipando-o de seu papel tradicional de instrumento do contínuo e iniciando sua trajetória como instrumento solista e virtuosístico.

112 a tempo

114 cresc.

117 f

Ex. 8: *Sonata op. 69*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 4º movimento, c. 112 a 119.1. Emancipação da linha do violoncelo

QR Code 8: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d compact disc.

Ex. 9: *Trio op. 1 n° 3*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 2º movimento, c. 49 a 55. Escrita floreada e independente para o violoncelo.

QR Code 9: BEETHOVEN: *Piano Trio op. 1 & 97 "Archduke"*. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d compact disc.

1.4. O Trio para violino, violoncelo e piano no Classicismo.

Se fizermos uma retrospectiva, vamos observar que no período barroco a música que se praticava em conjunto utilizava, na maior parte das vezes, os instrumentos de teclado como contínuo, ou seja, com a função de apoio harmônico ao conjunto instrumental. Muitas vezes a função do contínuo era desempenhada por instrumentos graves como a viola da gamba. Aos poucos, com o crescimento da música de câmara — a princípio praticada por músicos amadores que se reuniam para tocar no âmbito familiar e que passaram por um processo de profissionalização que os levou às salas de concerto —, os compositores começaram a buscar um equilíbrio cada vez maior entre os instrumentos participantes do conjunto. Nesse processo, o piano abandonou a função de apoio harmônico do grupo, passando a ocupar um lugar de mais destaque (SCHRAMMEK, 2011, p. 87).

Quando Beethoven publicou, em 1795, sua primeira obra camerística — que leva o número de *op. 1* (a coletânea de três trios para violino, violoncelo e piano) —, Mozart (então já falecido) e Haydn haviam encerrado sua produção composicional para esse gênero. Os trios e quartetos para piano de Mozart — a maioria composta na sua fase madura —, basearam-se na larga experiência do compositor na produção de sonatas para violino e piano, gênero que ele começou a escrever aos 7 anos de idade. Por isso, os trios de Mozart demonstram maior reciprocidade instrumental entre os integrantes do grupo quando comparados com os trios de Haydn. No trecho apresentado no ex. 10/QR Code 10, extraído do primeiro movimento do *Trio K 542*, a reciprocidade acontece, em especial, no desenvolvimento.

Ex. 10: MOZART, W. A. *Trio K 542*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1879, 1º movimento, c. 117 a 123. Diálogos temáticos.

QR Code 10: Complete Mozart Edition. Piano Trios — volume 14, CD 4. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Isidore Cohen (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips, 2008, s/d compact disc.

Nos trios para piano de Haydn, encontramos um piano preponderante com participação importante do violino, mas com uma parte altamente subordinada para o violoncelo (LOCKWOOD, 2005, p. 125). Menos típica em Mozart é a divisão ocasional de

um tema entre dois ou três instrumentos, o que viria a ser um dos procedimentos favoritos de Beethoven. Nos exemplos 11 e 12/QR Code 11 e 12, veremos o tema principal do segundo movimento do seu *Trio op. 97* sendo compartilhado pelo violoncelo e pelo violino, em dois momentos: o primeiro, no início do movimento; o segundo, nos compassos finais.

Ex. 11: *Trio op. 97*. Munique: G. Henle Verlag, 1987, 2º movimento, c. 1a 8. Compartilhamento do tema entre o violoncelo e o violino.

QR Code 11: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Ex. 12: *Trio op. 97*. Munique: G. Henle Verlag, 1987, 2º movimento, c. 435 a 438.1. Compartilhamento do tema entre o violoncelo e o violino.

QR Code 12: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Até Beethoven, o violoncelo raramente era protagonista nos grupos. Com mais frequência, aparecia como suporte da linha melódica do violino ou da mão esquerda do piano. Quando esse compositor publicou os três *Trios op. 1*, a produção camerística principal da época com a participação do piano eram as sonatas para violino e os trios e quartetos de Mozart e Haydn. Essa transformação de papéis se evidencia, com veemência, na produção camerística de Beethoven com piano, na qual ele o consolida como instrumento virtuosístico, emancipando também a linha do violoncelo.

Quando Beethoven compunha música de câmara para instrumentos de cordas e piano, o desafio era muito diferente de quando se tratava somente de instrumentos de cordas, onde o discurso musical era mais equilibrado porque os instrumentos interagiam a mesma família. A solução encontrada pelo compositor ao usar formações de piano e cordas foi desenvolver uma parceria na qual as características individuais de cada instrumento eram reconhecidas e colocadas de uma forma positiva no conjunto. Se os instrumentos de cordas podiam desenvolver grandes linhas melódicas em legato, sustentando expressivamente as frases com *crescendos* e *diminuendos*, o piano, por sua vez, possibilitava uma variedade de cores, texturas e harmonias, além de uma enorme variedade de ornamentações. Essa valorização individual das qualidades de cada instrumento traz para o conjunto uma participação mais democrática e um resultado mais harmonioso (WATSON, 2012, p. 9; SCHRAMMEK, 2011, p. 35).

1.5 Algumas características dos Trios de Beethoven.

Com a publicação, em 1795, dos três *Trios para violino, violoncelo e piano op. 1*, Beethoven — então em Viena — inicia sua carreira como compositor. Nessa primeira coletânea — dedicada ao Príncipe Lichnowsky —, encontramos seu estilo camerístico bem delineado: distribuição do material rítmico e melódico entre os componentes do conjunto; maior independência da linha do violoncelo; maior liberdade formal e também nas relações harmônicas, enriquecidos por momentos que lembram uma improvisação (SOLOMON, 1987, p. 144).

Desde essa primeira coletânea o compositor demonstra extrema preocupação quanto ao refinamento de sua escrita, em especial no aspecto relacionado à dinâmica, como podemos observar nos exemplos 13 e 14/QR Code 13 e 14 em que indica dinâmicas sutilmente diferentes nos instrumentos integrantes do conjunto.

Ex. 13: *Trio op. 1 n.1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 12 e 13. Dinâmica distinta entre o piano e as cordas.

QR Code 13: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d compact disc.

Ex. 14: *Trio op. 1 n.1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 27 a 30. Dinâmica distinta entre o piano e as cordas.

QR Code 14: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d compact disc.

No entanto, segundo Kaplan (2000, p. 131), aos poucos Beethoven abandona essa prática para usar, de preferência, uma dinâmica mais unificada a partir de sua segunda fase produtiva. Convém destacar algumas relações entre a primeira coletânea *op. 1* e a coletânea seguinte — das três *Sonatas para piano op. 2*. O primeiro tema do *Trio op. 1, n° 1*, apresentado no início do primeiro movimento, contém o mesmo motivo melódico empregado no começo da *Sonata para piano op. 2, n° 1*. Esse movimento rápido e ascendente em arpejos era tradicional e conhecido na segunda metade do século XVIII como *Mannheim Rocket*. Com efeito, a cidade de Mannheim era um dos centros musicais da Alemanha, e sua orquestra era conhecida pelas inovações com efeitos virtuosísticos utilizados por seus compositores, tais como o *Mannheim Raketen* (movimentos ascendentes de em arpejos), o *Mannheim Gebungen* (passagens em escala com trêmulos, combinando com crescendo) *Mannheim Crescendo* (grandes *crescendos* e *diminuendos*, partindo do *pianissimo* para o *fortissimo*, e vice-versa) (WATSON, 2012, p. 22; ULRICH, 1966, p. 228).

Os exemplos 15, 16 e 17/QR Code 15, 16 e 17 apresentam trechos de obras de Beethoven que utilizam o *Mannheim Raketen*.

Ex. 15: *Trio op. 1 n° 1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 1 a 5. Mannheim Rocket

QR Code 15: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d compact disc.

Ex. 16: *Sonata op. 2 n° 1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 1 a 4. Mannheim Rocket

QR Code 16: BEETHOVEN: Die Sämtliche Klaviersonaten. Intérprete: Daniel Barenboim (piano). Emi Classics, 1989, s/d compact disc.

Ex. 17: *Trio op. 1 n° 3*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 4º movimento, c. 1 a 4. *Manheim Rocket*

QR Code 17: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d compact disc.

Sobre a ordem dos andamentos, Beethoven tratou com flexibilidade as formas tradicionais do classicismo. Dentre as obras de sua primeira fase, destacamos o *Trio para cordas op. 9 n° 1*, que se inicia com um movimento em *Adagio* e se encerra com uma forma sonata no lugar do habitual rondó; o *Trio para cordas op. 9 n° 2*, que substitui o movimento lento por um *Andante quasi Allegretto*; e a *Sonata para violoncelo e piano op. 5 n° 2*, onde Beethoven desloca o movimento lento — habitualmente um segundo movimento — para o terceiro, procedimento que adotou também no *Trio op. 97* (SOLOMON, 1987, p. 144).

Contudo, a maior parte das obras camerísticas Beethoven segue o seguinte modelo de divisão de movimentos: primeiro movimento rápido, segundo lento, terceiro em movimento de dança e quarto novamente rápido (WERNER-JENSEN, 1997, p. 438). Outro aspecto importante se relaciona ao toque *legato* e expressivo de Beethoven como executante

ao piano, ao qual sua escrita para o instrumento alude com frequência. Na música de câmara, em especial nas passagens mais líricas tocadas em conjunto com o violino ou o violoncelo, o piano deve procurar se aproximar da capacidade expressiva e de *legato* desses instrumentos. Seleccionamos, no ex. 18/QR Code 18, um trecho da *Sonata op. 69* para violoncelo e piano que ilustra essa situação.

Ex. 18: *Sonata op. 69*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1863, 1º movimento, c. 107 a 112. Toque expressivo em *legato* nos dois instrumentos.

QR Code 18: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d compact disc.

Passagens como essa, em que notas longas e em crescendo constituem a linha melódica do piano, exigem uma boa condução melódica da mão direita; enquanto à mão esquerda, que preenche cada tempo com colcheias, cabe auxiliar esse crescendo. Por suas características técnicas intrínsecas, o violoncelo consegue realizar naturalmente essa dinâmica, sem depender do ataque de cada mínima — como não é o caso do piano. O crescendo do piano pode se tornar mais natural se, de alguma forma, for capaz de seguir e se inspirar no crescendo do violoncelo.

A bibliografia sobre Beethoven destaca especialmente suas habilidades como improvisador. Podemos salientar que os padrões técnicos mais empregados por Beethoven em sua escrita em estilo improvisatório são: escalas, *arpejos*, séries de *trillos*, acordes e

oitavas quebradas, além da forte presença de cromatismo. Pode-se perceber que a maior parte de sua escrita nesse estilo em suas obras camerísticas se encontra nos movimentos lentos. Os exemplos 19, 20 e 21/QR Code 19, 20 e 21 apresentam passagens características de sua escrita improvisatória.

Adagio. (♩=56.)

Adagio. (♩=56.)

p

pp

sf

f

cresc.

4

Ex. 19: Sonata op.102 n°1. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1863, 2º movimento, c. 1 a 4. Escrita em estilo improvisatório.

QR Code 19: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d compact disc.

Ex. 20: *Sonata op.47*. Leipzig: C.F.Peters, 1901, 2º movimento, c. 81 a 100. Escrita em estilo improvisatório

QR Code 20: BEETHOVEN: *Die Violin-sonaten*. Intérpretes: Anne-Sophie Mutter (violino), Lambert Otrkis (piano). Deutsche Grammophon, 1998, s/d compact disc.

19

21

24

sempre tenuto

molto dolce

ten. &w.

molto dolce

Allegro

pizz.

Allegro

ff

Ex. 21: *Sonata op.102 n.º1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1864, 1.º movimento, c. 19 a 27. Escrita em estilo improvisatório

QR Code 21: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d compact disc.

Como Beethoven também foi considerado um grande *virtuose* em sua época, destacamos no ex. 22/QR Code 22 um trecho do *Allegro* que segue a Introdução lenta do primeiro movimento da *Sonata para violoncelo e piano op. 5 n.º 1*, onde encontramos um

pequeno compêndio representativo da técnica pianística usada por ele já no início de sua carreira como compositor: rápidas sucessões de escalas diatônicas e cromáticas, oitavas quebradas, cruzamento de mãos envolvendo saltos em até três oitavas.

Ex. 22: *Sonata op. 5 n.º 1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1863, 1.º movimento, c. 128 a 142. Aspectos técnico-pianísticos: escalas diatônicas e cromáticas, oitavas quebradas, cruzamento de mãos envolvendo saltos em até 3 oitavas em sucessões rápidas.

QR Code 22: BEETHOVEN: obra integral para piano e violoncelo. Intérpretes: Antonio Meneses (violoncelo), Menahem Pressler (piano). Avie Records, 2008, s/d *compact disc*.

Esses aspectos técnicos, aliados à ornamentação precisa e elaborada, aos contrastes dinâmicos, ao colorido das sonoridades pianísticas, ao grande contraste temático e à condução para momentos de tensão, são elementos presentes nas duas primeiras coletâneas camerísticas de Beethoven e que estabelecem a base para estruturas e expressividades mais amplas em suas obras futuras de música de câmara para teclado (LOCKWOOD, 2005, p. 120; 121).

CAPÍTULO 2

BEETHOVEN FORTEPIANISTA

2.1 Os *fortepianos* de Beethoven

Nas duas últimas décadas do século XVIII, o *fortepiano* alcançou o primeiro lugar entre os instrumentos de teclado mais apreciados. Substituiu até o cravo. Com a migração gradativa das atividades musicais do espaço das igrejas e dos palácios para salões de concertos e apresentações públicas, o instrumento de teclado se mostrou mais versátil, uma vez que podia ser executado como instrumento solista — para apresentações de *virtuoses* como Beethoven — e como integrante de diversas formações camerísticas. Também era usado para as primeiras lições dos iniciantes na música. Avanços e transformações em relação à construção dos instrumentos de teclado foram proporcionais ao aumento do interesse do público amante da música, inclusive quanto à vontade de aprender a tocá-los. Não por acaso surgiram os primeiros livros didáticos, a exemplo de *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (isto é, Ensaio sobre a maneira correta de tocar instrumentos de teclado), (1753–1762), de Carl Philipp Emanuel Bach, e *Die Klavierschule* (ou seja, Escola de instrumento de teclado), (1789–1802), de Daniel Gottlob Türk.

Nos 35 anos em que viveu em Viena (1792–1827), Beethoven possuiu três *fortepianos*. O primeiro deles foi um modelo francês Érard. Presenteado pelo construtor, Sébastien Érard (1752–1831), em 1803, encontra-se no Museu Histórico dessa cidade austríaca. O instrumento tinha um teclado com extensão de cinco oitavas e meia e quatro pedais. O segundo instrumento foi um modelo inglês da marca Broadwood, também presenteado pelo seu construtor, Thomas Broadwood. Maior que o Érard em extensão, compreendia seis oitavas e tinha mais volume sonoro, dois pedais e jogos de três cordas. Foi

comprado por Franz Liszt (1811–86) posteriormente e hoje se encontra no Museu Nacional de Budapeste, na Hungria. O último instrumento que Beethoven possuiu foi um vienense Graf. Na tentativa de oferecer um *fortepiano* mais vigoroso que o auxiliasse na dificuldade de escuta, Conrad Graf construiu um instrumento especialmente para o compositor: com um teclado com pouco mais de seis oitavas, três pedais e quatro jogos de cordas. Ainda assim, dado o estado avançado de surdez de Beethoven, tais recursos não bastaram para melhorar sua escuta (NEWMAN, 1991, p. 35). Após sua morte, esse piano voltou às mãos do fabricante, Graf, que o vendeu ao bibliotecário da Corte de Viena. Em 1889, a Sociedade Beethovenhaus, localizada em Bonn, adquiriu o instrumento. Em 1964, foi feita a restauração do modelo, com o qual o pianista Jörg Demus (1928–...) gravou, em 1978, uma série de obras de Beethoven. Sobre o instrumento, disse ele, em relato transcrito por Schrammek (2011, p. 132):

Os graves deste instrumento histórico são sonoros, fortes; o registro médio é frio, claro; os agudos, muitas vezes soam como um xilofone. Não há, na articulação e pedalização, dificuldades que encontramos nos pianos modernos. Tempo, dinâmica, sonoridade: tudo se consegue espontaneamente⁶.

Embora Demus tenha feito considerações positivas sobre esse exemplar Graf, segundo Rosenblum (1988, p. 51), dos três instrumentos que pertenceram a Beethoven, seu predileto era o modelo Broadwood, que era mais robusto e, portanto, tinha volume sonoro maior, característica que certamente convergia seu pianismo exuberante. Após detalhada pesquisa, William Newman (1991, p. 60) concluiu que Beethoven preferia os pianos vienenses, sobretudo os das marcas Streicher e Stein, por se caracterizarem por uma ação leve, rápida e clara; no dizer desse autor,

⁶ No original em alemão se lê: “Der Bass des historischen Instruments ist sonor, kräftig; die Mittellage kühl, klar; der hohe Diskant manchmal etwas xylophonartig. Schwierigkeiten in der Artikulation oder Pedalierung, die beim modernen Flügel auftreten, fallen hier weg. Tempi, Dynamik, Klang: alles ergibt sich von selbst”.

Sabemos que desde o início de sua carreira Beethoven queria que seus pianos fossem capazes de cantar [...] e que seu próprio pianismo fosse louvado por musicalidade e *legato* [...] o som dos melhores pianos vienenses eram caracterizados especialmente por essa suavidade, clareza [...] como podemos ouvir hoje nas melhores reproduções desses instrumentos e em gravações⁷.

Beethoven, porém, sempre demonstrou insatisfação com os *fortepianos* da época. Em carta de 1796 endereçada ao fabricante Streicher (1761–1833), reproduzida por Newman (1991, p. 54), disse Beethoven:

Não há dúvida de que, no que se refere à maneira de tocar, o *pianoforte* é o menos estudado e desenvolvido de todos os instrumentos; muitas vezes pensa-se que está se ouvido apenas uma harpa. [...] Espero que chegue o tempo em que a harpa e o *pianoforte* serão tratados como dois instrumentos inteiramente diferentes⁸.

Diferentemente de Mozart e Haydn — que pareciam se sentir satisfeitos com os instrumentos que possuíam e cujas obras se enquadravam perfeitamente na extensão de cinco oitavas dos instrumentos que dispunham em sua na época —, Beethoven com frequência escrevia com notas que iam além da extensão de seu teclado; exemplo disso está na passagem apresentada no exemplo 23/QR Code 23, onde se nota que ele usou a nota *Ré* aguda, assinalada na partitura. O piano que ele tinha quando compôs essa obra era um Érard, com extensão de cinco oitavas e meia, ou seja, até a nota *Dó*, uma segunda maior abaixo. Em 1826 — quando o Graf o presenteia —, Beethoven passa a ter um piano com a extensão de seis oitavas e meia (até o *Fá* uma terça acima) que seria capaz de executar, na íntegra,

⁷ No original em inglês se lê que “We know that from early in his career Beethoven wanted his pianos to be capable of ‘singing’ [...] and that his own playing was praised for both songfulness and its legato [...] the tone of the best Viennese pianos was characterized especially by its clarity, sweetness [...] as may heard today the best reproductions that are appearing of those instruments and in recordings”.

⁸ No original em inglês se lê que “There is no doubt that so far as the manner of playing it is concerned, the pianoforte is still the least studied and developed of all instruments; one often thinks that one is merely listening to a harp. [...] I hope that the time will come when the harp and the pianoforte will be treated as two entirely different instruments”.

todas as notas que havia escrito. Nesse momento, infelizmente, ele já havia concluído sua produção de obras com e para piano (ROSENBLUM, 1988, p. 51).

Ex. 23: *Bagatella op. 119 n° 3*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862–90, c. 1 a 6.

QR Code 23: BEETHOVEN: Klavierwerke, volume 6, CD 1. 11 Bagatellen op. 119. Intérprete: Mikhail Pletnev (piano). Deutsche Grammophon, 1997, s/d compact disc.

Há situações opostas em que Beethoven, respeitando a extensão do instrumento, omite notas interrompendo a continuidade melódica do discurso. Como a extensão dos instrumentos atuais comporta essas notas, alguns editores optam por acrescentar as notas faltantes entre parênteses, como se lê no exemplo 24/QR Code 24.

Ex. 24: *Sonata op. 10 n° 1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º movimento, c. 126–131. Nota aguda entre parênteses acrescentada pelo editor.

QR Code 24: BEETHOVEN: Die Sämtliche Kaviersonaten. Intérprete: Daniel Barenboim (piano). Emi Classics, 1989, compact disc

Para contornar os limites de extensão do piano, em outros momentos Beethoven alterava suas sequências melódicas, como mostra a comparação entre os exemplos 25 e 26/QR Code 25 e 26. Normalmente, o segundo grupo de acordes deveria ser mais agudo que o primeiro se o padrão do exemplo 25/QR Code 25 fosse preservado.

Ex. 25: Sonata op. 2 n° 1. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 4º movimento, c. 1 a 3. Sequencia dos acordes

QR Code 25: BEETHOVEN: Die Sämtliche Klaviersonaten. Intérprete: Daniel Barenboim (piano). Emi Classics, 1989, s/d compact disc.

Ex. 26: Sonata op. 2 n° 1. Leipzig Breitkopf & Haert, 1862, 4º movimento, c. 50-52. Alteração na sequência dos acordes

QR Code 26: BEETHOVEN: Die Sämtliche Klaviersonaten. Intérprete: Daniel Barenboim (piano). Emi Classics, 1989, s/d compact disc.

Durante seu período produtivo, Beethoven usou o piano para improvisar, compor e tocar, não só dialogando com as transformações que operaram nesse instrumento — inclusive como agente —, mas também as fomentando. As mudanças se relacionavam com a ampliação da extensão do teclado e as novas possibilidades técnicas que aumentaram o volume sonoro e a possibilidade de controlar a dinâmica e o mecanismo do instrumento com mais eficiência. Essa evolução ampliou o potencial expressivo do *fortepiano* numa época em que a palavra “expressão” ocupava lugar privilegiado nas expectativas e prescrições sobre composição (SCHRAMMEK, 2011, p. 78).

Acompanhando o desenvolvimento estilístico que vai do classicismo ao romantismo, a música de Beethoven, mais que “expressiva”, torna-se pessoal, única e singular, integrada ao contexto histórico em que ele viveu e a produziu. Sua obra — embora se apoie em uma estrutura clássica — expressa diretamente sua individualidade e estados de espírito, observáveis nas alterações de humor frequentes reveladas pelas mudanças súbitas de andamento, dinâmica, textura e colorido sonoro. Ao conceber uma música heroica em consonância com as manifestações políticas e sociais, Beethoven traz o trágico para o núcleo de sua produção musical, em especial para a forma sonata, através da qual descobriu possibilidades novas e inexploradas de condensação temática; desenvolvimento mais intenso, dilatado e dramático; materiais temáticos mais ricos em fantasia e de caráter muitas vezes improvisatório (SOLOMON, 1987, p. 155). Ao acompanhar o desenvolvimento e explorar, ao máximo, as potencialidades do *fortepiano*,

Beethoven desenvolveu a matéria sonora de sua obra usando timbres, intensidades, cores, formas, silêncios e pulsações de maneira diferente do que se fazia até então; isto é, de uma forma não pensada nem explorada por seus antecessores (ROSENBLUM, 1988, p. 152).

Cabe observar aqui, sobretudo, que o *fortepiano* conhecido por Beethoven era um instrumento muito diferente do piano dos dias atuais. Por exemplo, tinha extensão menor — chegou a seis oitavas e meia ao máximo, enquanto o piano atual tem pouco mais de sete oitavas; os martelos eram cobertos por couro, e não por feltro, como nos instrumentos atuais; no *fortepiano*, o encordoamento podia ser duplo, triplo e até quádruplo em cada tecla; ele tinha vários pedais, com diferentes funções e controles que proporcionavam, ao intérprete, mais recursos para alcançar diferenciações de timbre quando, por exemplo, acionado o uso de duas, três ou quatro cordas; a tecla de um *fortepiano* tinha três milímetros de profundidade e pesava 15 gramas, enquanto a tecla do piano atual, quando acionada, abaixa nove milímetros e pesa 55 gramas. Pode-se até avaliar que o piano moderno ganhou em extensão, volume e homogeneidade sonora, em detrimento de alguns aspectos de colorido tímbrico característicos dos instrumentos do século XVIII (NEWMAN, 1991, p. 78). Eis por que é preciso ter consciência de que a execução de obras compostas e pensadas para esse instrumento requer, forçosamente, uma adaptação quando interpretadas com o instrumento atual.

Nesse sentido, o conhecimento histórico serve, em primeiro lugar, para tentar compreender a disponibilidade sonora do instrumento da época do compositor e tentar ajustá-la não apenas a um instrumento diferente, mas também a um contexto estético e histórico totalmente diverso da época de Beethoven.

2.2 Observações de seus contemporâneos.

Beethoven fez sua iniciação musical em instrumentos de teclado. Seu professor mais importante em Bonn e que apresentou ao compositor a herança do contraponto de Johann

Sebastian Bach (1685–1750), Christian Gottlob Neefe (1748–98) descreve uma *performance* do compositor aos 11 anos de idade em texto publicado na revista *Magazin der Musik*, em março de 1783 e que Lockwood (2005, p. 55–6) transcreve:

Louis van Beethoven [...] é um músico de 11 anos e um talento dos mais promissores. Toca instrumentos de teclado com muita perícia e força, lê música muito bem à primeira vista [...] e toca, sobretudo, o Cravo Bem Temperado de Sebastian Bach [...] quem quer que conheça essa coleção de prelúdios e fugas em todas as tonalidades [...] saberá o que isso significa.

Beethoven começa a aparecer para o mundo em 1790, ainda não como compositor, mas como *virtuose* do piano e improvisador (ROSEMBLUM, 1988, p. 27). Essas qualidades podem ser certificadas no relato que Carl Ludwig Junker (1748–97) fez em 1791 que Lockwood (2005, p. 326) reproduz:

[...] eu o ouvi improvisando: de fato, fui até mesmo convidado a propor um tema sobre o qual ele criaria variações. Podemos perceber o alto virtuosismo desse homem amável e alegre pela riqueza quase inexaurível de idéias, desde o estilo individual de expressão de interpretação até a grande facilidade com a qual ele toca. Eu não poderia pensar em nada que lhe falte de grandeza artística.

Com a reputação de pianista notável, Beethoven chega a Viena em novembro de 1792; ali, foi recebido nos palácios e salões aristocráticos como um virtuose, sucessor dos mestres da tradição musical vienense. Segundo Solomon (1987, p. 92), nessa época havia mais de 300 pianistas na cidade; destes, uma maioria expressiva se dedicava ao ensino dos filhos das famílias tradicionais. Como alguns buscavam reconhecimento como virtuosos, isso gerou numerosas disputas entre eles. Os patronos de vários desses pianistas organizavam “duelos musicais” em que dois pianistas se apresentavam improvisando sobre temas que eram sugeridos; quem demonstrasse domínio técnico maior, originalidade e criatividade em seus improvisos vencia a disputa. As apresentações aconteciam na residência dos patronos dos músicos e eram muito populares. Os pianistas rivais de

Beethoven foram Muzio Clementi, John Field, Johann Hummel, Jan Dussek, George Vogler, Daniel Steibelt, Johann Cramer e Joseph Wöfl. Segundo relatos de contemporâneos, alguns até se igualavam a Beethoven na técnica, mas na improvisação nenhum alcançava seu nível (LOCKWOOD, 2005, p. 336).

Como Beethoven sempre venceu essas disputas, não demorou até que fosse reconhecido como um dos grandes pianistas da época. Isso fica patente na publicação feita, em 1796, por Johann Ferdinand von Schönfeld que Lockwood (2005, p. 109) transcreve assim:

Beethoven, um gênio musical, escolheu Viena como sua residência nos últimos dois anos. Ele é admirado amplamente pela velocidade incomum de sua execução no teclado, e é impressionante a maneira como domina as maiores dificuldades com a maior facilidade. Ele parece já ter ingressado no santuário interior da música, distinguindo-se por sua precisão, sentimento e gosto; por isso, sua fama aumentou consideravelmente.

Pianista e compositor que estudou e conviveu durante anos com Beethoven, Carl Czerny (1791–1857) foi um dos responsáveis principais pela preservação da tradição musical advinda desse compositor. Além de ensinar obras do mestre para seus alunos, ele as incluiu no repertório de seus concertos e deixou para a posteridade relatos pessoais sobre sua vivência com ele. Também publicou um livro onde analisa toda a obra de Beethoven para piano solo e de música de câmara com piano, a ponto de até sugerir dedilhados e a indicação metronômica dela com base em suas experiências de ouvi-lo e acompanhá-lo. Segundo o pianista Cláudio Arrau (1982, p. 39),

Czerny é um dos poucos recursos que temos para encontrar o caminho de como tocar Beethoven: tem também Schindler e Ries. Muitas vezes eles se contradizem um com o outro. Mas eu acredito e levo em consideração as sugestões de Czerny [...].⁹

⁹ No original em inglês se lê que “Czerny is one of the very few sources we have on the way Beethoven played: there are also Schindler and Ries. Sometimes they contradict each other. But I still believe in taking into consideration Czerny’s suggestions [...]”

Vejamos alguns relatos de Czerny (1963, p. 21) sobre Beethoven e sua *performance* como pianista. Um relato acerca do encontro do compositor Ignace Pleyel (1757–1831) com Beethoven dá pistas da capacidade deste último de improvisar no *fortepiano*:

Finalmente, Beethoven foi convencido a tocar algo. [...] Relutante, pegou da estante do violino a partitura do segundo violino do quarteto de Pleyel, colocou-a na estante do piano e começou a improvisar. Jamais alguém havia escutado algo mais maravilhoso, mais original ou de maior talento na improvisação como naquela noite. [...] O velho Pleyel ficou tão assombrado que lhe beijou as mãos.¹⁰

Em outro relato, Czerny (1963, p. 22) informa sobre a *performance* como pianista e intérprete:

Ninguém o igualava na rapidez das escalas, trinados duplos, passagens rápidas etc.: nem mesmo Hummel. Quando tocava, seu semblante era tranquilo, nobre e belo [...] Assim como nas fugas de J. S. Bach, sua interpretação das composições de Händel e Gluck era excepcional, no sentido de que ele introduzia uma sonoridade e um espírito que davam a essas obras uma nova dimensão.¹¹

Porém, como intérprete de suas obras — relata Czerny —, Beethoven não tinha paciência para detalhes; muitas vezes, tinha até uma atitude agressiva. Em parte, pela falta de condições dos instrumentos de comportar suas obras, conforme relata Czerny (1963, p. 22):

Tão extraordinário era [Beethoven] enquanto improvisava, mas não tanto quando tocava suas composições, pois nunca tinha paciência ou tempo para praticar, e o êxito dependia do acaso ou de seu humor. Suas execuções, assim como suas composições, estavam sempre à frente de seu tempo, assim os *fortepiano* pareciam extremamente fracos e imperfeitos — até 1810 —, não comportando o estilo gigante de sua execução.¹²

¹⁰ No original em alemão: “Endlich wurde Beethoven ersucht, etwas zu spielen. [...] Unwillig reisst er vom Violinpult die noch aufgeschlagene 2te. Violinstimme des Pleyelschen Quartetts, wirft sie auf das Pult des Fortepianos und beginnt zu fantasieren. Noch nie hatte man ihn glänzender, origineller und grossartiger Improvisieren gehört als an jenem Abend. [...] Der alte Pleyel konnte sein Staum nur dadurch zeigen, das s er ihm die Hände küsste”.

¹¹ Do original em alemão: “In der Geschwindigkeit der Scalen, Doppeltriller, Sprünge, etc. kam ihm keiner gleich: auch Hummel nicht. Seine Haltung beim Spiel war musterhaft ruhig, edel und schön [...] Einzig war sein Vortrag der Händelschen und Glück-schen Partituren und der J. S. Bach Fugen, indem er in die ersteren eine Vollstimmigkeit und einen Geist zu legen wusste, der diesen Werken eine neue Gestalt gab”.

¹² Do original em alemão: “So ausserordentlich sein Spiel im Improvisieren war, so war es oft weniger gelungen beim Vortrag seiner bereits gestochenen Compositionen, den da er sich nie die Geduld und Zeit

Dentre as várias observações que fez sobre Beethoven como pianista, Czerny destacou que o seu *legato* era “[...] uma das características inesquecíveis de seu toque [...]”,¹³ em uma época em que o toque “[...] martelato, e a técnica do *staccato* solto da época de Mozart, ainda estavam em moda”¹⁴ (CZERNY, 1963 *apud* PARR-SCANLIN, 2005, p. 10). Ainda sobre as características de Beethoven quando tocava ao piano, Czerny (1963, p. 22) destaca que “[...] ele utilizava o pedal com muita frequência, muito mais do que encontramos indicado em suas composições”.¹⁵

Apesar de seu estilo brilhante, imaginativo e vigoroso ser, muitas vezes, considerado extremado para a época, Beethoven era admirado pelo público, como podemos observar em outro relato deixado por Czerny (1963 *apud* SOLOMON, 1987, p. 91):

Seja qual for o ambiente social em que possa estar, ele sabe como produzir sobre cada ouvinte um tal efeito que, com frequência, não há um olho que permaneça enxuto, enquanto muitos não se contêm e acabam se desfazendo em ruidosos soluços: pois há algo de maravilhoso em sua expressão, além da beleza e originalidade das ideias e do estilo vigoroso como as traduz.

Igualmente, Ferdinand Ries (1789–1838), que — cabe reiterar — estudou e conviveu com Beethoven —, disse em relatos sobre as aulas que teve com o mestre que, quando deixava de executar elementos expressivos ou de caráter na obra, Beethoven ficava realmente incomodado. Erros de notas são “frutos do acaso” — dizia Beethoven —, mas falta de expressão ou de caráter “[...] resultam da necessidade de conhecimento, sentimento e atenção”¹⁶ (RIES, 1987 *apud* PARR-SCANLIN, 2005, p. 12). Também Johann Wenzel Tomaschek (1774–1850), músico e professor húngaro que havia ouvido grandes *virtuoses* de

nahm, etwas wieder zu exercieren, so hing das Gelingen meistens vom Zufall und Laune ab. Da sein Spiel so wie seine Compositionen der Zeit vorausgeeilt waren, so hielten die damaligen noch äusserst schwachen und unvollkommen Fortepiano — bis um 1810 — seinen gigantischen Vortrag oft noch gar nicht aus”.

¹³ Do original em inglês: “one of the unforgettable features of his playing”.

¹⁴ No original em inglês se lê: “hammered, detached staccato technique of Mozart’s time was still fashionable”.

¹⁵ Do original em alemão: “Der Gebrauch der Pedale war bei ihm sehr häufig, weit mehr, als man in seinen Werken angezeigt findet”.

¹⁶ Do original em inglês: “resulted from need to knowledge, feeling or attention”

seu tempo — inclusive Mozart —, referiu-se à *performance* de Beethoven no *fortepiano* em 1798 como “[...] gigante entre os executantes de *pianoforte*”¹⁷ (PARR-SCANLIN, 2005, p. 9).

Infelizmente, a carreira de Beethoven como pianista foi curta, sobretudo por causa da surdez, que o acometeu em 1800. A partir de 1802, quando tinha 32 anos de idade, ele diminui consideravelmente seus concertos, até se apresentar publicamente pela última vez em 11 de abril de 1814, quando estreou seu *Trio Arquiduque* com o violinista Ignaz Schuppanzigh e o violoncelista Joseph Linke. Todas as informações levam a acreditar que Beethoven foi um pianista notável, que serviu de exemplo e inspiração às gerações seguintes de compositores e pianistas; e sua insatisfação com o instrumento da época — o *fortepiano*, seja as qualidades expressivas ou a extensão do instrumento — ajudou os construtores a transformar o instrumento, até chegar ao piano que conhecemos hoje. Ter acesso aos testemunhos de contemporâneos de Beethoven nos permite compreender melhor sua escrita e suas intenções, nem sempre totalmente explicitáveis apenas pela leitura do texto musical.

¹⁷ Do original em inglês: “the giant among pianoforte players”.

CAPÍTULO 3

O TRIO OP. 97

3.1 Histórico da composição

O *Trio op. 97* para violino, violoncelo e piano é mais conhecido como *Trio Arquiduque* em razão da dedicatória que Beethoven fez ao arquiduque Rudolph da Áustria. Segundo consta nas diversas biografias especializadas de Beethoven, Rudolph era um pianista talentoso que, entre 1803 e 1806, teve aulas de piano e composição com Beethoven. Sabendo das dificuldades financeiras que este enfrentava, e também pela admiração que nutria pelo professor e amigo, a partir de 1809 ele concedeu a Beethoven um auxílio financeiro que o ajudou a se manter como artista independente até o fim de sua vida (LOCKWOOD, 2005, p. 345). Não se sabe por que essa obra ficou conhecida como *Trio Artquiduque*, visto que Beethoven já havia dedicado a esse patrono e amigo composições como os *Concertos para piano nº 4 e nº 5*, a *Sonata Les Adieux*, as *Sonatas op. 106* e *op. 111*, a *Grande Fuga* para Quarteto de cordas e a *Missa em Ré*.

Evidências do *Trio op. 97* remontam a 1810, isto é, a anotações de Beethoven em seus cadernos de rascunhos,¹⁸ disponíveis no *website* da Beethovenhaus, em Bonn.¹⁹ Os estudiosos, porém, reconhecem a data como março de 1811, como explicaremos a seguir.

¹⁸ Os “cadernos de rascunhos” de Beethoven compõem uma série de mais de oito mil páginas de rascunhos conservados em vários museus e bibliotecas. Feitos em folhas separadas de cadernos de dimensões diferentes, contêm fragmentos de melodias e esboços de obras. Muitas vezes o próprio Beethoven confeccionava cadernos de bolso para levar em seus passeios. Tais cadernos são considerados por estudiosos como a porta de acesso ao reconhecimento da fonte criativa de Beethoven (CHIANTORE, 2010, p. 96).

¹⁹ Beethovenhaus Bonn: Coleção H. C. Bodmer, HCB BSk 18/66

QR Code 27: Bonn: Beethovenhaus, 1810/1811. Autógrafo de quatro folhas do caderno de rascunhos de Beethoven contendo esboços do *Trio op. 97*.

No início da primeira página do manuscrito original do *Trio op. 97* consta esta inscrição: “Trio, em 3º de março de 1811”²⁰ (Figura 1); no final da última página lê-se: “[...] terminado em 26º de março de 1811”²¹ (Figura 2). Isso sugere que Beethoven escreveu a obra em pouco mais de três semanas. Alguns historiadores discordam dessas datas, pois a obra só foi publicada em 1816; mas o pesquisador Seow-Chin Ong, após estudar o manuscrito, acredita na correção da data. Além de detalhes específicos de análise sobre os manuscritos, destacamos dois motivos que o levam a crer na veracidade. Primeiramente, ele explica que Beethoven tentou vender o *Trio op. 97* para a editora Breitkopf & Haertl, fato comprovado em carta enviada aos editores em 12 de abril de 1811. A casa editorial não concordou com o valor estipulado por ele. Logo, Beethoven pode ter desistido de publicar a obra quando a compôs.²² Em segundo lugar, a justificativa do pesquisador se baseia no fato de que as partes dos três instrumentos do “*Trio Arquiduque*”, que se encontram em Viena, na Gesellschaft der Musikfreunde (ou seja, sociedade amigos da música), foram escritas pelo copista de confiança de Beethoven — Wenzel Schlemmer (1760–1823) —, e no documento consta 1811.

²⁰ Do original em alemão: “Trio am 3ten März 1811”

²¹ Do original em alemão: “geendigt am 26ten März 1811”

²² Por mais que fosse incomum à época, dada a competitividade no mercado de publicação musical, Beethoven conseguiu vender a partitura do “*Trio Arquiduque*” a dois editores: Sigmund Steiner — da A. Steiner und Comp., de Viena — e R. Birchall, de Londres — porque as editoras distavam uma da outra.

Figura 1: Trio op. 97. Manuscrito de Beethoven — 1º volume. Primeira página, destacando a data que Beethoven iniciou a escrever a obra — 3 de março de 1811. Fonte: Biblioteca Jagiellonska, Cracóvia, Polônia.

Figura 2: Trio op. 97. Manuscrito de Beethoven — 2º volume. Última página, destacando a data que Beethoven finalizou a composição — 26 de março de 1811. Fonte: Biblioteca Jagiellonska, Cracóvia, Polônia.

A estreia do *Trio op. 97* aconteceu em 11 de abril de 1814, em um concerto beneficente no Hotel Zum Römischen Kaiser, em Viena, com Beethoven ao piano, Ignaz Schuppanzigh no violino e Joseph Link no violoncelo — estes dois últimos membros do Quarteto Rasumosky, então o grupo de música de câmara mais famoso da capital austríaca. Coincidentemente este foi o último concerto público de Beethoven, que desde 1800 já se apresentava cada vez menos, devido à surdez.

3.2 Manuscritos e edições

Beethoven foi dos primeiros compositores a se preocuparem com a fidelidade de seu texto. Em numerosas correspondências que trocou com as editoras com que trabalhava ao longo de sua vida, ele exigia uma revisão detalhada e cuidadosa de suas obras.²³ Do acervo consultado no *website* da Beethovenhaus, destacamos o trecho de duas correspondências escritas por Beethoven para a editora Breitkopf & Haertl:

Como o senhor está imprimindo as minhas Variações a partir do meu manuscrito [que no caso de Beethoven muitas vezes era ilegível] tenho medo que haverá muitos erros, por isso gostaria de ter um exemplar de correção de antemão. É tão desagradável ver uma publicação pronta cheia de erros, especialmente para o compositor. (BEETHOVEN, 1803, *on-line*).²⁴

Noutra carta, Beethoven parece ainda mais severo:

Erro — erro — o senhor é o próprio erro — preciso então mandar meu copista, ir eu próprio, se quero que minhas obras não apareçam apenas como erros. O tribunal de música de Leipzig não tem, ao que parece, um corretor de qualidade sequer, e ainda mandam as obras antes sequer de receber as correções para a impressão. Deveriam ao menos, quando se trata de obras maiores, comparar o número de compassos das vozes separadas [...] Meus fervorosos agradecimentos por conseguir me mover tanto numa causa tão importante. (BEETHOVEN, 1811, *on-line*).²⁵

Essa preocupação com a impressão sem erros de suas obras se justifica porque sua escrita tem recursos necessários para orientar a execução com detalhamento de movimentos

²³ A Beethovenhaus (www.beethoven-haus-bonn.de) disponibiliza mais de 180 cartas e bilhetes da correspondência entre Beethoven e seus editores entre 1793 e 1827.

²⁴ No original alemão se lê: “Da Sie meine Variationen nach meinem Manuscript gestochen haben, so fuerchte ich mich auch immer, dass da sich viele Fehler moechten eingeschlichen haben, und wuenschte sehr dass sie mir vorher ein Probe Exemplar schickten. Es ist eine so aeusserst unangenehme Sache, ein sonst schoen gestochenes Werk voll. Fehler zu sehen, besonders fuer den Autor”.

²⁵ Do original em alemão: “Fehler — Fehler — Sie sind selbst ein einziger Fehler — da muß ich meinen Kopisten hinschicken, dort muß ich selbst hin, wenn ich will, daß meine Werke nicht als Bloße Fehler erscheinen. das Musick-tribunal in Leipzig bringst wie es scheint, nicht einen einzigen ordentlichen Korrektor hervor, dabey schicken sie noch, ehe sie die Korrekturen erhalten die Werke ab. Wenigstens sollte man bey größern Werken mit andern Stimmen doch die Takte abzählen [...] Meinen heißesten Dank, daß sie mich für eine so interessante Sache so sehr in Bewegung setzen”.

e efeitos muito precisos, refletindo o comprometimento que esperava do intérprete em relação às indicações contidas em suas partituras. Czerny (1963, p. 26) corrobora essa visão quando ressalta a importância do comprometimento do intérprete nas indicações contidas nas partituras de Beethoven:

Antes de entrarmos no detalhe de uma obra específica de Beethoven, é necessário estabelecer algumas regras gerais: na interpretação de suas obras o intérprete não deve alterar nada na composição, nenhum acréscimo, tampouco se permitir cortes.²⁶

Por isso, quando iniciamos o estudo de uma obra, antes mesmo de nos determos nos aspectos relacionados diretamente com a execução musical, convém descobrir as evidências deixadas pelo compositor sobre a obra em questão, seja através de cartas, da análise das primeiras edições ou do autógrafo da obra. Mesmo com esse trabalho mais aprofundado de pesquisa e consulta, haverá dúvidas, pois podemos encontrar divergências de fonte para fonte que dificultam saber qual se aproxima mais da intenção do compositor (NEWMAN, 1991, p. 22).

Dos registros escritos da obra de Beethoven (autógrafos, cartas, bilhetes, esboços, primeiras edições), quatro instituições abrigam a maior parte do acervo: Beethovenhaus, em Bonn;²⁷ Staatsbibliothek zu Berlin;²⁸ Gesellschaft de Musikfreunde, em Viena;²⁹ e a Biblioteka Jagiellonska, em Cracóvia, Polônia.³⁰ Ao longo da pesquisa aqui descrita, consultamos essas instituições e encontramos fontes relativas ao *Trio. op. 97*.

O museu Beethovenhaus, fundado em 1889, disponibiliza para consulta e acesso *on-line* toda a obra de Beethoven: de autógrafos de obras, cartas e esboços a exemplares de

²⁶ Do original em alemão: “Ehe wir Beethovens Compositionen einzeln vornehmen, ist es noethig eine Allgemeine Regel festzusetzen: Beim Vortrage seiner Werke darf der Spieler sich durchaus keine Aenderung der Composition, keinen Zusatz, keine Abkuerzung erlauben”.

²⁷ Cf. <http://www.beethoven-haus-bonn.de>

²⁸ Cf. <http://www.staatsbibliothek-berlin.de>

²⁹ Cf. <http://www.a-wgm.com>

³⁰ Cf. <http://www.bj.uj.edu.pl>

primeiras edições. No caso específico do *Trio op. 97*,³¹ na Beethovenhaus tivemos acesso às duas primeiras edições da obra, de 1816, além de esboços do *Trio* e correspondências importantes que embasaram as conclusões da parte histórica e musical da pesquisa.³² Em 1842, a Staatsbibliothek zu Berlin — que até o fim da Segunda Guerra Mundial se chamava Preussische Staatsbibliothek —, iniciou seu acervo musical e a criação de um departamento de música da então Biblioteca Real com a aquisição do acervo musical do colecionador George Poelchaus.³³ Em 1846, a biblioteca adquiriu a coleção de manuscritos de Beethoven de posse de Anton Schindler³⁴ e, no início do século XX, a coleção da família da editora Artaria, de Viena. Em poucas décadas encontrava-se em Berlin mais da metade dos manuscritos autógrafos da obra de Beethoven, contando mais de cem composições (inclusive o *Trio op. 97*), esboços, partes do caderno de anotações e de cartas. Após o fim da Segunda Grande Guerra e a consequente divisão da Alemanha, o acervo da então Preussische Staatsbibliothek foi dividido. Com a reunificação, em 1989, e a união da Berlin oriental com a ocidental, o acervo voltou a ficar em um único local: a Staatsbibliothek zu Berlin; exceto exemplares de manuscritos e autógrafos que, após a guerra da Silésia — entre a Alemanha e Polônia — ficaram nesta e hoje se encontram na Biblioteka Jagiellonska, biblioteca principal da Universidade Jagiellonska de Cracóvia.

Nas obras que compõem esse acervo, está o autógrafo do *Trio op. 97*, que se encontra no departamento de acervos especiais: seção de acervo de música.³⁵ Após troca de

³¹ Beethoven Haus: Coleção de H.C.Bodmer (HBC C Md 29)

³² Cf. http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=werkseite_digiales_archiv_de&_eid=&_ug=&_werkid=98&_mid=Werke%20Beethovens&suchparameter=werkidx:x:x98&_seite=1&_sucheinstieg=werksuche

³³ George Poelchaus (1773–1836) estudou música, mas se destacou na história como colecionador de música. Possuiu um acervo com mais de 2,6 mil títulos dentre manuscritos e autógrafos, sobretudo, de compositores do período barroco e clássico. Sua maior coleção era de manuscritos e autógrafos de Bach. (site da Staatsbibliothek zu Berlin)

³⁴ Anton Schindler (1795–1864) foi secretário de Beethoven e escreveu, em 1840, a primeira biografia do compositor.

³⁵ Cf. Biblioteka Jagiellonska, Special Collection Department: Music Collection Section. Catalogação: Mus.ms.autogr. Beethoven Mendelssohn-Stiftung 3.

mensagens por *e-mail* com a responsável por este setor, Malgorzata Krzos, em março de 2014 estive em Cracóvia e recebi uma autorização especial para consultar o manuscrito do *Trio op. 97*, oportunidade que destaco como a mais marcante deste trabalho de pesquisa. A obra está guardada em dois volumes: um contém o primeiro e segundo movimentos (Figura 3); outro abriga o terceiro e quarto movimentos (Figura 4). Chama a atenção o estado de conservação desses autógrafos. Após 45 minutos de uma emocionante consulta nos dois volumes autógrafos do *Trio op. 97*, fui comunicada que seria possível adquirir um microfilme com a obra digitalizada, o que prontamente efetivei. Na análise interpretativa da obra — nos capítulos a seguir —, destaco trechos da cópia digitalizada do manuscrito. Além do autógrafo da obra, encontram-se na Biblioteca Jagiellonska de Cracóvia partes do caderno de rascunhos contendo fragmentos do Trio.³⁶

Figura 3: Trio op. 97. Manuscrito de Beethoven. Capa do primeiro volume contendo o primeiro e segundo movimentos da obra. Fonte: Biblioteca Jagiellonska, Cracóvia, Polônia.

³⁶ Catalogação: Mus.ms.autogr. Beethoven Landsberg 11.

Figura 4: *Trio op. 97*. Manuscrito de Beethoven. Capa do segundo volume contendo o terceiro e quarto movimentos da obra. Fonte: Biblioteca Jagiellonska, Cracóvia, Polônia.

Fundada em 1812, a Gesellschaft der Musikfreunde possui uma seção denominada “arquivo” que abriga autógrafos de cartas e manuscritos de músicas, sobretudo de compositores austríacos ou que passaram por Viena, em especial Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert e Brahms. Lá, encontramos a cópia manuscrita do *Trio op. 97* feita por Schlemmer em partes separadas dos três instrumentos e com várias correções de Beethoven.³⁷ A cópia manuscrita e o autógrafo do *Trio op. 97* não estão disponíveis *on-line*; mas são acessíveis para consulta nas instituições que mantêm ou através da aquisição de microfilmes com o material. No *website* da Beethovenhaus — cabe reiterar —, encontramos as primeiras edições (1816) do *Trio op. 97*³⁸ com as partes separadas dos três instrumentos.

QR Code 28: Viena: Steiner und Comp., setembro 1816. Partitura do *Trio op. 97*.

QR Code 29: Londres: R. Birchall, dezembro 1816. Partitura do *Trio op. 97*.

No acordo que Beethoven fez com Birchall, a editora inglesa adquiria os direitos de publicação do *Trio op. 97* somente na Grã-Bretanha e a publicação só poderia ser feita após a publicação da obra pela editora Steiner, em Viena. Com isso, o *Trio op. 97* foi publicado

³⁷ O manuscrito dos três instrumentos está disponível na Gesellschaft der Musikfreunde com esta catalogação: A 58a (VII 4677).

³⁸ Cf.: Beethovenhaus Bonn, coleção H. C. Bodmer, HCB C Md 29 e Beethovenhaus Bonn, catalogação, C 97/17. Na edição de Steiner da Beethovenhaus falta o primeiro movimento nas partes do violino e violoncelo; enquanto a edição da Birchall não tem o quarto movimento dos dois instrumentos. A parte do piano está completa.

nesta cidade no fim de setembro de 1816 e em, Londres, no início de dezembro. Quando comparada com a edição de Steiner, a leitura da edição de Birchall é mais clara graças a um distanciamento maior entre os pentagramas. Além disso, encontramos algumas poucas divergências na escrita do *Trio op. 97* entre as duas edições, sobretudo nos sinais de dinâmica e nas ligaduras. No trecho reproduzido na Figura 6, a edição de Birchall mostra o sinal *sf* no início do primeiro movimento, quando o piano expõe o tema principal; na versão de Steiner, o sinal grafado é *rfz*.

Figura 5: *Trio op. 97*. Viena: S.A. Steiner und Comp., 1816, 1º movimento, c. 1 a 7. Sinal de dinâmica — *rfz*. Fonte: Beethoven-Haus Bonn-Alemanha

Figura 6: *Trio op. 97*. Londres: R. Birchall, 1816, 1º movimento, c. 1 a 10. Sinais de dinâmica — *sf*. Fonte: Beethoven-Haus Bonn-Alemanha

Em consulta ao manuscrito constatamos que o sinal utilizado por Beethoven (*sfp*) é diferente tanto das primeiras edições como da Henle, como podemos observar a seguir.

Figura 7: *Trio op. 97*. Manuscrito autógrafo, 1811, 1º movimento, c. 1 a 5. Sinal de dinâmica *sfp*. Fonte: Biblioteca Jagiellonska, Cracóvia, Polônia.

Nas edições modernas, constatamos essa mesma divergência. O sinal de dinâmica empregado pela editora Henle é igual ao da edição de Birchall, enquanto as editoras Breitkopf & Haertl, Peters, Eulenburg e Dover apresentam o sinal igual ao manuscrito de Beethoven, ou seja, *sfp*. Das edições consultadas, nenhuma apresenta o sinal *sf* sozinho, como na edição de Steiner.

No *website* da Beethovenhaus foi possível consultar ainda as edições subsequentes do *Trio op. 97* feitas pelas editoras T. Haslinger, de Viena, em 1826, e Fr. Ph. Dunst, de Frankfurt, Alemanha, em 1831. A primeira apresenta *cinco* páginas da obra, enquanto a edição de Dunst apresenta a obra com os quatro movimentos completos. Diferentemente das outras edições — que contém as partes dos três instrumentos separadas —, na Dunst a partitura do piano já se apresenta como nas edições atuais: com as partes do violino e do violoncelo. Segundo a responsável pela biblioteca da Beethovenhaus, Dorothea Geffert, a editora Dunst foi a primeira a imprimir e publicar dessa maneira a coletânea de três álbuns contendo a “[...] coleção completa das obras para *pianoforte* com acompanhamento de violino e violoncelo compostas por Ludwig van Beethoven”, encontrando-se o *Trio op. 97* no segundo volume³⁹.

³⁹ Do original em francês: “Collection complete des oeuvres pour pianoforte avec accompagnement de violon e violoncello composées par Louis van Beethoven. Beethovenhaus C 243 / 12”.

The image shows a page from a musical score for a Trio in B-flat major, Op. 97, by Ludwig van Beethoven. The title at the top left is 'TRIO. Allegro moderato.' The instruments listed are Violino, Violoncello, and Pianoforte. The score is for the first movement, measures 1 to 14. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The Pianoforte part has a 'piano dolce' marking. The Violino and Violoncello parts have 'cresc.' and 'dim.' markings.

Figura 8: *Trio op. 97*. Francfort s/M: Fr. Ph. Dunst, 1831, 1º movimento, c. 1 a 14. Partitura com as partes dos três instrumentos. Fonte: Beethovenhaus, Bonn, Alemanha

A primeira editora a publicar a obra completa de Beethoven foi a Breitkopf & Haertl, de Leipzig, Alemanha, a partir de 1862.⁴⁰ O *Trio op. 97* está inserido na Série 11 — trios para *pianoforte*, violino e violoncelo —, catalogado com o número 84. A divisão das séries com as respectivas coletâneas se encontra na Figura 9 a seguir.

⁴⁰ A edição da obra completa de Beethoven pela Breitkopf & Haertl está acessível no *website* da Beethovenhaus assim como no www.imsip.org.

BEETHOVEN'S WERKE.

Instrumental-Musik.

<p>Orchester-Werke.</p> <p>Serie 1. Symphonien.</p> <p>1 Erste Symphonie. Op. 21. in C. 2 Zweite — „ 35. „ D. 3 Dritte — „ 55. „ Es. 4 Vierte — „ 69. „ B. 5 Fünfte — „ 67. „ C.m. 6 Sechste — „ 68. „ F. 7 Siebente — „ 92. „ A. 8 Achte — „ 93. „ F. 9 Neunte — „ 125. „ D.m.</p> <p>Serie 2.</p> <p>10 Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria. Op. 91. 11 Die Geschöpfe des Prometheus, Ballet. Op. 43. 12 Ouverture und Zwischenakte zu Goethe's Trauerspiel Egmont. Op. 84. 13 Allegretto in Es. 14 Marsch aus Tarpeja, in C. 15 Militär-Marsch, in D. 16 12 Menuetten. 17 12 deutsche Tänze. 18 6 Contredänze.</p> <p>Serie 3. Ouverturen.</p> <p>19 Ouverture zu Coriolan. Op. 62. in C.m. 20 — zu Leonore (Fidelio). No. 1. Op. 135. in C. 21 Ouverture zu Leonore (Fidelio). No. 2. Op. 72. in C. 22 Ouverture zu Leonore (Fidelio). No. 3. Op. 72. in C. 23 Ouverture. Op. 113. in C. 24 — zu König Stephan. Op. 117. in Es. 25 — Op. 124. in C. 26 Hierzu bei Abnahme der vollständigen Reihe der Ouverturen noch die grösseren Werken zugehörigen: 27 Ouverture zu Prometheus. Op. 43. in C. 28 — zu Fidelio (Leonore). Op. 72. in E. 29 — Egmont. Op. 84. in F.m. 30 — Ruinen von Athen. Op. 113. in G.</p> <p>Serie 4. Für Violine und Orchester.</p> <p>31 Concert. Op. 61. in D. 32 Romanze. Op. 40. in G. 33 — „ 50. „ F.</p> <p>Kammer-Musik.</p> <p>Serie 5. Für fünf und mehrere Instrumente.</p> <p>34 Septett für Vln. Br., Horn, Clar., Fagott, Violoncell u. Contrabaß. Op. 20. in Es. 35 Sextett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell u. 2 oblig. Hörner. Op. 81^b. in Es. 36 Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen u. Violoncell. Op. 29. in C. 37 Fuge für 2 Violinen, 2 Bratschen u. Violoncell. Op. 137. in D. 38 Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen u. Violoncell. Op. 4. in Es. nach dem Octett Op. 103.</p> <p>Serie 6. Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.</p> <p>39 No. 1. Quartett. Op. 18. No. 1. in F. 40 „ 2. — „ 18. „ 2. „ G.</p>	<p>Serie 7. Trios für Violine, Bratsche und Violoncell.</p> <p>41 No. 1. Trio. Op. 3. in Es. 42 „ 2. — „ 9. No. 1. in G. 43 „ 3. — „ 2. „ D. 44 „ 4. — „ 3. „ C.m. 45 Serenade. Op. 8. in D.</p> <p>Serie 8. Für Blasinstrumente.</p> <p>46 Octett für 2 Oboen, 2 Clar., 2 Horn u. 2 Fagotte. Op. 103. in Es. 47 Rondino für 2 Oboen, 2 Clar., 2 Horn u. 2 Fagotte in Es. 48 Sextett für 2 Clar., 2 Horn u. 2 Fagotte. Op. 71. in Es. 49 Serenade für Flöte, Violine u. Bratsche. Op. 25. in D. 50 Trio für 2 Oboen u. engl. Horn. Op. 87. in C. 51 3 Duos f. Clarinette u. Fagott, in C, F, B.</p> <p>Pianoforte-Musik.</p> <p>Serie 9. Für Pianoforte und Orchester.</p> <p>52 Erstes Concert. Op. 15. in C. 53 Zweites — „ 19. „ B. 54 Drittes — „ 37. „ C.m. 55 Viertes — „ 58. „ G. 56 Fünftes — „ 73. „ Es. 57 Concert für Pfte., Violine u. Violoncell. Op. 56. in C. 58 Cadenzen zu den Pianoforte-Concerten. 59 Phantasie mit Chor. Op. 80. in C.m. 60 Rondo in B.</p> <p>Serie 10. Pianoforte-Quintett u. Quartette.</p> <p>61 Quintett für Pfte., Oboe, Clar., Horn u. Fagott. Op. 16. in Es. 62 3 Quartette für Pfte., Violine, Bratsche u. Vcell. No. 1. in Es. 63 — „ 2. „ D. 64 — „ 3. „ C. 65 Quartett für Pfte., Violine, Bratsche u. Violoncell nach d. Quintett Op. 16. in Es.</p>	<p>Serie 11. Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell.</p> <p>66 No. 1. Trio. Op. 1. No. 1. in Es. 67 „ 2. — „ 1. „ 2. „ G. 68 „ 3. — „ 1. „ 3. „ C.m. 69 „ 4. — „ 20. „ 1. „ D. 70 „ 5. — „ 70. „ 2. „ Es. 71 „ 6. — „ 97. in B. ← 72 „ 7. — in B. in 1 Satze. 73 „ 8. — „ Es.</p> <p>74 Variationen. Op. 121^a. in G. 75 14 Variationen. Op. 44. in Es. 76 Trio für Pfte., Clar. od. Violine u. Violoncell. Op. 11. in B. 77 — für Pfte., Violine u. Violoncell nach der Symphonie Op. 36. in D. 78 — für Pfte., Clar. od. Vln. u. Vcell. Op. 38. in Es. nach dem Septett Op. 29.</p> <p>Serie 12. Für Pianoforte und Violine.</p> <p>79 No. 1. Sonate. Op. 12. No. 1. in D. 80 „ 2. — „ 12. „ 2. „ A. 81 „ 3. — „ 12. „ 3. „ Es. 82 „ 4. — „ 23. in A.m. 83 „ 5. — „ 24. „ F. 84 „ 6. — „ 30. No. 1. in A. 85 „ 7. — „ 30. „ 2. „ C.m. 86 „ 8. — „ 30. „ 3. „ G. 87 „ 9. — „ 47. in A. 88 „ 10. — „ 96. „ G.</p> <p>89 Rondo in G. 90 12 Variationen (Se vuol ballare) in F. 91 Siehe No. 111^a.</p> <p>Serie 13. Für Pianoforte und Violoncell.</p> <p>92 No. 1. Sonate. Op. 8. No. 1. in F. 93 „ 2. — „ 5. „ 2. „ G.m. 94 „ 3. — „ 69. in A. 95 „ 4. — „ 102. No. 1. in C. 96 „ 5. — „ 102. „ 2. „ D.</p> <p>97 12 Variationen (Judas Maccabäus) in G. 98 12 — (Ein Mädchen od. Weibchen) Op. 66. in F. 99 7 Variationen (Bei Männern welche Liebe fühlen) in Es.</p> <p>Serie 14. Für Pianoforte u. Blasinstrumente.</p> <p>100 Sonate. Op. 17. mit Horn, in F. 101 6 variierte Themen. Op. 105. Hft. 1. für Pfte. allein oder mit Flöte oder Viol. 102 — Op. 105. Hft. 2. do. do. 103 10 — „ 107. Hft. 1. do. do. 104 — „ „ 2. do. do. 105 — „ „ 3. do. do. 106 — „ „ 4. do. do. 107 — „ „ 5. do. do.</p> <p>Serie 15. Für Pianoforte zu 4 Händen.</p> <p>108 Sonate. Op. 8. in D. 109 3 Märsche. Op. 45. in C. Es. D. 110 Variationen (Waldstein) in C. 111 6 Variationen (Lied mit Veränderungen) in D.</p>
--	--	---

Figura 9: Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862. Primeira edição da obra instrumental completa de Beethoven, dividida em agrupamentos instrumentais. Trio op. 97 encontra-se na Série 11 — Trios para piano, violino e violoncelo.

As principais edições do *Trio op. 97* disponíveis no mercado hoje são da Breitkopf & Haertl, da Dover Publications, Inc., da International Music Company, da Eulenburg (Schott Music), da G. Schirmer, Henle Urtext Verlag e da Peters Edition. Para análise e estudo do *Trio op. 97*, adotamos a edição da Henle, uma das mais usadas por artistas, estudiosos e educadores em todo o mundo. A Henle Verlag foi fundada em Munique, Alemanha, em 1948, por Günter Henle (1899–1979), diplomata, político, industrial e pianista exímio. Foi justamente sua experiência como pianista e sua insatisfação com a falta de fidelidade das editoras daquela época em relação ao texto original do compositor, que o impulsionou a fundar a editora, surgida nestes termos: “Editora para publicação de textos musicais originais”.⁴¹ Para se diferenciar das outras editoras da época e imprimir sua preocupação quanto à autenticidade dos textos que a Henle publicava, Günter adicionou o termo “Urtext” (texto original) ao nome da editora, que se tornou Henle Urtext Verlag e a primeira a buscar a autenticidade dos textos dos compositores. Outras editoras adotariam esse procedimento depois.

A Henle disponibiliza a partitura do *Trio op. 97* em duas edições: na primeira — tradicional —, o trio se encontra no segundo volume de uma coletânea de três, onde estão todas as obras escritas por Beethoven para trio formado por piano, violino e violoncelo. A segunda edição é a Studien-Edition (edição de estudo), que seria a edição de bolso. Nessa edição especial, encontramos toda a literatura para piano solo e música de câmara com piano de Beethoven; a impressão é idêntica à edição tradicional, mas em formato reduzido.⁴² A Studien-Edition nasceu para suprir a necessidade de oferecer ao público uma edição mais

⁴¹ Do texto original em alemão: “Verlag zur Herausgabe musikalischer Urtexte”. Site www.henle.de/der-verlag/verlagsgruendung

⁴² Formato da edição de bolso: 17 cm x 24 cm.

barata: o valor do álbum cai pela metade quando comparado com o valor da edição tradicional.⁴³

Em 1953, a Henle publicou, pela primeira vez, a obra completa de Beethoven para a formação em trio com piano e instrumentos de corda. O trabalho levou a assinatura do editor Günter Raphael (1903–1960),⁴⁴ compositor alemão nascido em Berlin que se especializou na edição de partituras compostas nos períodos barroco e clássico. Durante anos, Raphael trabalhou como editor da Breitkopf & Haertl, Bärenreiter e Peters. Pela Henle, atuou como editor somente da coletânea de três álbuns com a obra completa para trio com piano de Beethoven, onde se encontra o *Trio op. 97*. Em 1967, quando Raphael já havia falecido, a Henle lançou a segunda edição da coletânea, conservando o trabalho feito por ele.

A pesquisa subjacente a esta tese mostrou divergência na indicação do andamento do terceiro movimento do *Trio op. 97* em alguns álbuns da Henle. Entramos em contato com a editora para saber dessa divergência. A assessora de edição da Henle — Dorothea Flügel — esclareceu que, em 1987, a indicação constante no andamento do terceiro movimento do *Trio op. 97* “*Andante cantabile*” foi corrigida para “*Andante cantabile ma però con moto*”; ela então reproduziu a resposta que receberam da direção da Beethovenhaus sobre esse assunto:

Andante cantabile é a indicação que consta tanto na primeira edição de Viena quanto na de Londres. Também na cópia das outras vozes [violino e violoncelo] lê-se *Andante cantabile*. No autógrafo, no entanto, é muito claro que, inicialmente, constava apenas *Andante cantabile*, mas depois foi complementado com outra pena “*ma però con moto*”. Essa adição feita a mão deve ser efetuada. Como isso, obviamente, vem do próprio Beethoven, então deve ser levado a sério como um pedido do compositor.⁴⁵

⁴³ Cf.: <http://www.henle.de>

⁴⁴ Website: www.guenter-raphael.de

⁴⁵ No original em alemão se lê: “*Andante cantabile* ist die Satzüberschrift sowohl der Wiener als auch der Londoner Originalausgabe. Auch in der Überprüften Abschrift heißt es in allen Stimmen *Andante cantabile*. Im Autograph ist dagegen sehr deutlich erkennbar, dass zunächst nur *Andante cantabile* dort stand und später mit anderer Feder ergänzt wurde ‘*ma però con moto*. Dieser eigenhändige Zusatz muss erfolgt sein. Da er aber offenkundig von Beethoven selbst stammt, muss er als Wunsch des Komponisten ernst genommen werden.”

Essa correção foi feita em 1987, ocasião da oitava edição da coletânea. Dorothea Flügel esclareceu que, no final de todos os álbuns da editora Henle, há uma letra minúscula logo abaixo do último compasso, que identifica para eles o ano da impressão daquela coletânea. O álbum consultado e usado para este estudo tem, no local indicado — último compasso da pag. 159 —, a letra C. Dorothea Flügel informou, então, que essa letra corresponde à terceira edição do álbum, feita em dezembro de 1968. Eis por que na indicação no terceiro movimento da edição que usamos na pesquisa aqui descrita consta somente “*Andante cantabile*”, pois a correção para “*Andante cantabile, ma però con moto*” foi feita em 1987 e corresponde à letra H.

Figura 10: Munique: G. Henle Verlag, 1968. Localização da letra que identifica para a editora Henle o ano de impressão do álbum: C = 1968. Terceira edição.

Figura 11: Munique: G. Henle Verlag, 2010. Localização da letra que identifica para a editora Henle o ano de impressão do álbum: O = 2010. 15ª edição; a mais recente.

Nosso questionamento levou os editores da Henle a verificar que houve falha e a mudança para “*Andante cantabile, ma però con moto*” havia sido feita só na parte do piano, e não nas partes separadas do violino e violoncelo. Correção que — segundo disseram — será feita na próxima impressão. Em agradecimento à descoberta, a editora Henle nos enviou a edição mais recente do álbum do *Trio op. 97*, de dezembro de 2010, cuja letra correspondendo é “O”.

Mesmo com credibilidade da Henle Urtext Verlag no mercado editorial musical, convém não esquecer que o resultado de uma edição é fruto da interpretação de um estudioso — Günter Raphael no caso da edição da Henle do *Trio op. 97* — a qual representa um filtro que nos distancia da ideia do compositor. Por isso, reforçamos a importância de sempre buscar fontes originais para embasar nossas escolhas interpretativas como músicos e intérpretes.

3.3 Gravações do *Trio op. 97*, de Beethoven

Nossas escolhas interpretativas aqui frequentemente são comparadas com aquelas de outros intérpretes consultadas através de gravações da obra. Ao longo deste trabalho, utilizamos mais de 20 gravações referenciais do *Trio op. 97*, mas selecionamos 8 que servem de modelo para o desenvolvimento de nossa análise interpretativa, assim como abastecem os *QR codes* com os trechos correspondentes aos exemplos musicais selecionados.

Destacaremos a seguir as 22 gravações que foram ouvidas durante o trabalho de pesquisa e, em seguida, as oito selecionadas. Procuramos selecionar gravações de diversas épocas, intérpretes, gênero e idade, abrangendo gravações desde a década de 40, passando pelos anos 50, 60, 70, 80, 90, 2000, até uma gravação feita em 2014. Os grupos ouvidos incluem os nomes a seguir, respectivamente: pianista, violinista e violoncelista.

A. Rubinstein/J. Heifetz/E. Feuermann; S. Cutner/H. Holst/A. Pini; A. Cortot/J. Thibaud/P. Casals; L. Nadelmann/S. Blanc/L. Rostal; P. Badura-Skoda/J. Fournier/A. Janigro; E. Gilels/L. Kogan/M. Rostropovich; M. Horzowsky/S. Vigh/P. Casals; R. Penneys/P. Janowski/S. Doane; A. Neiman/M. Bachmann/A. Gerlach; New Arts Trio; Morgenstern Trio; Grier Trio; Peabody Trio; Trio Zingara; J. van Immerseel/V. Beths/A. Bylsma; M. Leonhard/R. Keussmaul/C. Kanngiesser; P. Stravinsky/E. Bekova/A. Nakipbekova; A. Chang/J. Pai/M. Chang/Frieden; S. Chiba/V. Skowronski/D. Klinger; Atos Trio; Trio di Parma; M. Brown/A. Sussman/N. Canellakis.

As gravações que serviram de modelo para exemplificar nossa análise interpretativa assim como abastecer os QR Code incluem: ASHKENAZY, Vladimir; PERLMAN, Itzhak; HARREL, Lynn. *The Perlman Edition*. EMI Classics, 1981. cd. ; BARENBOIM, Daniel; ZUKERMAN, Pinchas; DU PRÉ, Jacqueline. Beethoven. EMI Classics, 1970. cd. ; ISTOMIN, Eugene; STERN, Isaac; ROSE, Leonard. Beethoven Piano Trios. Sony Classical GmbH, 1994, cd. ; KEMPF, Wilhelm; SZERYNG, Henryk; FOURNIER, Pierre. Ludwig van Beethoven — Kaviertrios. Deutsche Grammophon, 1970. cd.; PRESSLER, Menahem; GUILLET, Daniel; GREENHOUSE, Bernard. Beethoven Klaviertrios. Decca, 1964. cd.; PREVIN, Andre; MULLOVA, Viktoria; SCHIFF, Henrich. Beethoven Piano Trio op. 97. Philips Classics Productions, 1995, cd.; SOLTER, Fany; GAWRILOFF, Saschko; PALM, Siegfried. Konzert mit Werken von J. Haydn und L. van Beethoven. Manheimer AG, 1998. cd.; TINETTI, Gilberto; LEHNINGER, Erich; CLIS, Watson. Trio Brasileiro 30 anos. Philips, 1989. cd.

Parte 2

ANÁLISE INTERPRETATIVA

Introdução

Tocar uma nota errada é insignificante: tocar sem paixão é imperdoável..

— Ludwig van Beethoven

A primeira parte deste estudo apresenta aspectos históricos e musicológicos relativos ao *Trio op. 97* de Beethoven para contextualizar a análise interpretativa que se expõe nos próximos capítulos. Tal análise parte do pressuposto de que a notação grafada na partitura musical, mesmo com o elevado grau de sofisticação e detalhe que atinge no período aqui estudado — o clássico —, é apenas um guia para construir uma interpretação de dada obra, tendo em vista que o sistema de notação musical apresenta clara limitações: além de não conseguirem representar todas as intenções do compositor, os sinais contidos na partitura podem ser traduzidos com intenções interpretativas e representações sonoras muito diversas. Em outros termos, é impossível explicitar de forma precisa e nos mínimos detalhes todas as nuances envolvidas na execução de uma obra. Acrescente-se que esse sistema de notação está — e sempre esteve — em alteração constante. É a necessidade de expressão do compositor que o transforma ou o aperfeiçoa, no presente e no passado. Nesse sentido, qualquer sistema está sempre ligado diretamente ao meio social e cultural em que foi concebido. Por isso, é imprescindível que seja estudado sempre a partir de uma perspectiva histórica, mesmo que a intenção não seja reproduzir uma execução do passado, e sim construir uma interpretação que se pretenda contemporânea.

Com efeito, Leonard Ratner (1980, p. 181) afirma a importância da contribuição do intérprete para a compreensão do texto musical, sem a qual a obra nunca pode ser, de fato, revivida ou recriada:

Após o compositor ter escrito sua partitura, ele esperava que o intérprete a completasse com relação ao tempo, dinâmica, sonoridade, nuance e ornamentação, com considerado bom gosto e de forma adequada às qualidades expressivas da obra⁴⁶.

Nossa análise interpretativa enfoca conceitos fundamentais para a compreensão da escrita do período clássico, tais como andamento, dinâmica, articulação e pedalização, além de questões relativas à técnica pianística, ao caráter musical, à noção de conjunto, à textura, a aspectos harmônicos e à estrutura formal. Organizamos nosso discurso segundo as seções que compõem cada movimento da obra — por exemplo, no primeiro movimento: exposição (incluindo Tema A, transição, Tema B, coda), desenvolvimento, etc. Essa organização se justifica porque os parâmetros acima mencionados são quase sempre interligados. Assim, determinada escolha de andamento implica em um nível específico de dinâmica, particularidades de pedalização, e assim por diante. Naturalmente, seria impraticável abordar todos os aspectos envolvidos na interpretação de um texto musical. Assim, nossa análise considerou aqueles que julgamos fundamentais para compreender o texto mas que fugiam da obviedade. Da mesma forma, essa noção de obviedade é variável segundo o conhecimento de cada leitor. A escolha dos aspectos aqui abordados também foi determinada por nossa própria experiência.

Embora a obra em questão envolva, também, instrumentos da família das cordas — violino e violoncelo —, o foco principal de nossa análise é a execução pianística. Portanto, de uma maneira geral, não abordamos características técnicas desses outros dois instrumentos; são mencionados, porém, quando buscamos respostas, soluções ou sugestões para construir um pensamento camerístico.

Cabe reiterar que a intenção deste trabalho não é estabelecer uma interpretação que se considera como verdadeira, fechada ou definitiva; uma intenção tal iria na contramão do

⁴⁶ No original em inglês se lê: “After the composer had written his score, he expected the performer to complete the composition with respect to tempo, dynamics, sonority, nuance, and ornamentation, with a tasteful regard for the expressive qualities of the piece”.

conceito de interpretação, que é o resultado não apenas das circunstâncias que envolvem o momento de uma *performance* específica, mas também — e sobretudo — da experiência acumulada pelo intérprete em sua trajetória. Esperamos que as reflexões aqui apresentadas possam contribuir para o processo de estudo e aprendizado de outros intérpretes; isto é, que apontem caminhos para a construção da interpretação do objeto de estudo desta pesquisa, o *Trio op. 97* — ou *Trio Arquiduque* — de Beethoven. Além disso, embora as ideias apresentadas aqui se relacionem com uma obra específica, a base dessas mesmas reflexões pode ser aplicada a outras obras do repertório. Aliás, esse é o processo de formação e aprendizado de um instrumentista.

Vários tratados sobre música e técnica instrumental foram escritos no século XVIII, deixando para as gerações futuras um testemunho da maneira como se tocava. A consulta a essas fontes, bem como a comentaristas de suma importância para a compreensão do texto musical das obras do período clássico serve-nos como ponto de partida e referencial teórico. Assim, convém fazer uma breve descrição dos conceitos considerados mais acima como fundamentais para compreender a escrita daquele período e os princípios que vão nortear este estudo a partir daqui.

O primeiro conceito é o de *andamento*, que, segundo Rosenblum (1988, p. 305), afeta todos os demais aspectos da execução musical. Para uma escolha adequada de andamento, além da indicação de tempo que, normalmente, vem no início de cada movimento, é necessário que o intérprete esteja atento a informações secundárias, tais como fórmula de compasso, figuras rítmicas mais frequentes, ritmo harmônico, indicação metronômica — quando fornecida — da obra. Todas essas informações contribuem para determinar o andamento adequado. Por envolver elementos objetivos e elementos subjetivos, podemos dizer que sua determinação é complexa e, ao mesmo tempo, pessoal.

Cada capítulo a seguir se dedica a um movimento do *Trio Arquiduque*. Neles, analisamos as indicações de tempo deixadas pelo compositor, assim como as informações complementares mencionadas.

Sobre a *dinâmica*, cabe observar que os instrumentos da época de Beethoven tinham uma potência sonora inferior à dos pianos modernos. *Grosso modo*, uma dinâmica *fortissimo* no *fortepiano* da época seria equivalente apenas a um *forte* no piano atual. Isso significa que as dinâmicas indicadas nas partituras de Beethoven vão soar expandidas no piano moderno. Isso não causa nenhum problema na *performance* das obras desse compositor, visto que a gama de dinâmicas indicadas em suas partituras se adapta ao volume sonoro do instrumento atual.

Beethoven foi detalhista com relação às diferentes gradações sonoras executáveis no *fortepiano*. Nisso, diferencia-se muito de seus predecessores Haydn e Mozart, que concentraram as marcações de dinâmicas de suas obras mais nas intensidades *f* e *p* do que as intermediárias *mp*, *mf*, *più piano*, *più forte*. O mesmo pode-se dizer das chaves de dinâmica e das marcações de *cresc.* e *decresc.* Porém, o grande detalhamento de Beethoven em relação aos símbolos de dinâmica não exclui, por completo, possíveis acréscimos da parte do intérprete. Rosenblum (1988, p. 64) destaca que, quando não aparecer nenhuma indicação de intensidade, podemos acompanhar o desenho melódico da passagem. Assim, em trechos com linha melódica ascendente, que caminham para um clímax ou aumento de tensão, podemos executar um crescendo; da mesma forma, em passagens descendentes, caminhando para resoluções ou relaxamento de tensão, podemos adicionar um decrescendo. Vale ressaltar, porém, que, no caso de Beethoven, convém que tal procedimento seja empregado com parcimônia, tendo em vista o cuidado do compositor quanto a esse aspecto.

Ainda segundo Rosenblum (1988, p. 144), a *articulação* é o elemento que tem por função clarificar e delinear o discurso, determinando motivos, frases ou ideias musicais.

Daniel Gottlob Türk, com o seu *Klavierschule*, foi quem mais se dedicou a esclarecer questões relativas à articulação. Fundamentou suas investigações na disciplina do canto em virtude da variabilidade de articulações possíveis de ser executadas pela voz, do *legato* ao *staccato* (NEUMANN, 1993, p. 197). Mesmo com essa referência ao canto, os princípios do *Klavierschule* são direcionados especificamente ao piano.

Considera-se que, até por volta de 1790, a articulação mais utilizada era o *non legato*, como fica subentendido na afirmação de Türk (1789 *apud* ROSENBLUM, 1988, p. 149): “Para as notas que devem ser tocadas *da maneira comum*, isto é, nem destacadas nem ligadas, o dedo deve ser retirado da tecla um pouco antes do que a duração da nota” (grifo nosso)⁴⁷. Mas o aperfeiçoamento do mecanismo nos *fortepianos*, sobretudo os ingleses, favoreceu uma mudança gradativa em que o *legato* passou a ocupar maior espaço na prática da época. Clementi e Beethoven são considerados os primeiros representantes dessa nova tendência (ROSENBLUM, 1988, p. 149–51)⁴⁸.

No Classicismo em especial, os tipos variados de articulação são fundamentais para a escrita musical, pois determinam fraseados e inflexões distintos, produzindo um estilo refinado e sofisticado de execução, típico da época. Daí ser um foco imprescindível da atenção do intérprete atual. Ao executante, cabe não só realizar uma reflexão embasada e cuidadosa que definirá a escolha do tipo de toque adequado para cada passagem, mas também perceber que as articulações marcadas na partitura das obras desse período estão diretamente relacionadas com a técnica do *fortepiano*. Logo, sua execução no piano moderno requer, necessariamente, uma adaptação.

É necessário que o pianista atual utilize o pedal de forma cuidadosa nas obras do período clássico para que, em especial, os diferentes toques sejam perceptíveis e não

⁴⁷ No original em inglês: “For the notes that are to be played in the usual way, that is, neither detached nor slurred, the finger is raised from the key a little earlier than the duration of the note requires...”

⁴⁸ O capítulo “Beethoven fortepianista” apresenta relatos de contemporâneos sobre seu toque *legato*.

encobertos por um uso demasiado, visto que o piano moderno possui uma maior ressonância quando comparado com o *fortepiano* de Beethoven; assim como requer uma técnica apurada com uma ação rápida e precisa de movimentos. Newman (1991, p. 236) faz uma classificação esclarecedora quanto às funções que Beethoven atribuiu ao uso do pedal:

Beethoven parece ter tido em mente sete utilizações para o pedal. Elas incluem a sustentação dos baixos, o aperfeiçoamento do legato, a criação de agrupamentos sonoros, a implementação de contrastes de dinâmica, a conexão entre seções e movimentos, a mistura do som através de harmonias conflitantes e até mesmo a contribuição quanto à estrutura temática⁴⁹.

O efeito de agrupamento sonoro — ou de *collective sound* — descrito por Newman é aplicado, sobretudo, em passagens com arpejos ou acordes, em geral, na mesma harmonia, provocando sua sustentação. Segundo ele, Czerny descreve esse efeito com o termo *harmonioso*. Para exemplificá-lo, selecionamos os compassos finais (c. 284 a 287) do primeiro movimento do *Trio op. 97* com marcação de pedal feita por Beethoven.

Ex. 27: *Trio op. 97*. Munique: G. Henle Verlag, 1987⁵⁰, 1º movimento, c. 284 a 287. Pedal, *collective sound*.

⁴⁹ Do original em inglês: “Beethoven seems to have had seven uses of the damper pedal particularly in mind. These include sustaining the bass, improving the legato, creating a collective or composite sound, implementing dynamic contrasts, interconnecting sections or movements, blurring the sound through harmonic clashes, and even contributing to the thematic structure”.

⁵⁰ Nos exemplos musicais que se seguem do *Trio op. 97*, *Arquiduque*, utilizaremos sempre a edição G. Henle Verlag de 1987, portanto essa informação será omitida para mais agilidade das legendas. Quando outras fontes forem utilizadas para essa obra, suas referências serão incluídas na legenda.

QR Code 30: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*.

Além dos aspectos ditos acima, mencionou-se ainda durante a análise interpretativa maneiras de estudar as passagens mais exigentes quanto a técnica pianística. Nossas observações enfocam ainda a estrutura harmônica e formal que reforçam as ideias musicais apresentadas, com atenção especial à noção de conjunto, envolvendo equilíbrio entre as partes e textura, e ao caráter musical intrínseco das diversas seções da obra.

CAPÍTULO 4

1º MOVIMENTO: ALLEGRO MODERATO

Figura 12: *Trio op. 97*. Manuscrito de Beethoven. Primeira página do primeiro movimento. Fonte: Biblioteca Jagiellonska, Cracóvia, Polônia.

4.1 Aspectos gerais

4.1.1 Andamento

No período barroco — cabe frisar —, era comum a ausência de indicação de andamento nas obras. A velocidade de execução era determinada pela fórmula de compasso, pelas figuras rítmicas mais frequentes, pelo ritmo harmônico e caráter da obra. Em um primeiro momento do período clássico, os andamentos eram mais comumente indicados de forma genérica, a exemplo de *allegro*, *andante* ou *presto*. Com a tendência à individualização e particularização dos sentimentos expressos em uma composição — fenômeno que já aponta em direção ao Romantismo —, cada vez mais se tornou evidente a necessidade de deixar indicações mais precisas. Isso fez com que os andamentos básicos,

aos poucos, recebessem adjetivos que os qualificavam, auxiliando o intérprete na escolha do tempo apropriado para aquela obra que estava sendo estudada. Koch (1964 *apud* ROSENBLUM, 1988, p. 313) se refere a isso nestes termos:

Allegro [...] é uma indicação familiar para peças que devem ser tocadas em um tempo moderadamente rápido. Devido ao fato de a velocidade poder ser bastante variada [...] é habitual que frequentemente se defina o verdadeiro grau de velocidade de maneira mais precisa, através de adjetivos, como por exemplo, *Allegro non tanto* (não tão rápido), *Allegro di molto* (muito rápido) etc. [...] o intérprete ainda deve tentar determinar o exato grau de velocidade, em parte, através da fórmula de compasso [...] mas deve fazê-lo, principalmente, através do próprio conteúdo⁵¹.

Quanto a Beethoven, dado o universo de suas sonatas para piano, música de câmara para instrumentos de corda e piano e concertos para piano e orquestra, os termos que mais empregou para qualificar o andamento *Allegro* foram *con brio*, *apassionato*, *con espressione*, *molto*, *molto e vivace*, *ma non troppo*, *vivace con brio*, *scherzando*, *molto assai*, *enérgico*, sendo o mais frequente o *Allegro con brio*. No caso do primeiro movimento do *Trio Arquiduque*, Beethoven qualifica o andamento *Allegro* acrescentando o adjetivo *moderato*. Assim, os dois termos juntos indicam um movimento um pouco mais lento que o *Allegro*, com gestos fluentes, mas com uma atmosfera serena.

Ao estabelecer uma divisão dos andamentos em quatro grandes grupos, Türk (*apud* ROSENBLUM, 1988, p. 312) classifica o *Allegro moderato* como moderadamente rápido:

O muito rápido [...] *Presto*, *Allegro assai* etc. [...] o moderadamente rápido, por exemplo o *Allegro moderato*, *Allegretto* etc. [...] o moderadamente lento, como *Un poco Adagio*, *Larghetto*, *Poco andante*, etc. [...] o muito lento, por exemplo, *Largo*, *Adagio molto* etc.⁵² (Grifo nosso).

⁵¹ Do original em inglês: “Allegro [...] is a familiar heading for pieces that should be played in a moderately fast tempo. Because the speed could be quite varied [...] it is customary that one often defines the actual degree of speed more closely through adjectives, for example, *allegro non tanto* (not too fast), *allegro di molto* (very fast), etc. ... the performer must still try to determine the exact degree of speed in part from the meter... in part mainly, however, from the content itself”.

⁵² Do original em inglês: “The very fast... *Presto*, *Allegro assai*, etc., ... the moderately fast, for example the *Allegro moderato*, *Allegretto*, etc. ... the moderately slow, such as *Un poco Adagio*, *Larghetto*, *Poco Andante* etc., ... the very slow, for example *Largo*, *Adagio molto*, etc.”

Türk (*apud* ROSENBLUM, 1988, p. 313) associa ainda sentimentos e estilo de *performance* a cada um desses andamentos. Destacamos o que menciona em relação ao *Allegro*:

A *performance* de um *Allegro* exige um tom viril, másculo (*männlich*) e uma projeção direta e clara das notas, que neste movimento só são ligadas quando for expressamente indicado ou quando obviamente uma seção *cantabile* torna isso necessário: as demais notas são geralmente separadas com uma certa firmeza que é única para a *performance* de peças moderadamente rápidas⁵³.

Como se pode deduzir dessa passagem, além de associar sentimentos, Türk determina a articulação comum para andamentos rápidos ou moderadamente rápidos, corroborando a opinião de Rosenblum de que o andamento afeta vários parâmetros da interpretação.

Há uma frase de Beethoven que, justamente, relativiza a associação entre andamento e caráter. O compositor enfatiza que nem sempre um movimento em *Allegro* teria um caráter alegre: “[...] o que pode ser mais absurdo do que *allegro*, que na verdade significa alegre, e o quanto se está tão distante da ideia daquele tempo. Muitas vezes, a peça significa completamente o oposto da indicação...”⁵⁴ (ROSENBLUM, 1988, p. 319).

No universo que envolve as sonatas para piano solo, as obras para piano e orquestra e as composições de música de câmara com instrumentos de corda e piano de Beethoven, encontramos a indicação do andamento *Allegro moderato* em três outras ocasiões: no *Quarteto n° 2 em Ré M, WoO 36*, na *Sonata para violino e piano em Sol M, op. 96* e no *Concerto n° 4 para piano e orquestra em Sol M, op. 58*. A indicação do andamento se encontra no primeiro movimento dessas três obras. Cabe mencionar que, no *Trio op. 97*, a indicação *Allegro moderato* se encontra no primeiro e no quarto movimentos. Dessas três

⁵³ Do original em inglês: “The performance of an *Allegro* calls for a manly (*männlich*) tone and a direct and clear projection of the notes, which in this movement are only slurred either when it is expressly indicated or when an obviously *cantabile* section makes it necessary: the remaining notes are usually separated with a certain decisiveness that is unique to the performance of moderately fast pieces”.

⁵⁴ No original em inglês se lê “what can be more absurd than *allegro*, which really signifies merry, and how very far removed we after are from the idea of that tempo. So much so that piece itself means the very opposite of the indication”.

obras, a que mais tem características em comum com o movimento inicial do *Trio op. 97*, é o primeiro movimento do *Concerto n° 4*: além do mesmo andamento e mesma indicação de fórmula de compasso, seu tema principal está na mesma tonalidade e tem as mesmas características do Tema B do *Trio op. 97*, seja no caráter ou nas articulações e disposição das notas, conforme mostram os exemplos a seguir.

Ex. 28 : *Concerto n° 4 op. 58*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1962. 1º movimento, c. 1 a 4. Tema A semelhante ao tema B1 do *Trio op. 97*.

QR Code 31: BEETHOVEN. Piano Concertos n° 1 & 4. Intérprete: Lang Lang (piano), Christoph Eschenbach (regente), Orchestre de Paris. Deutsche Grammophon GmbH, 2007, s/d compact disc.

Ex. 29: *Trio op. 97*. Munique: G. Henle Verlag, 1967, 1º mov., c. 51.4 a 53.3. Similaridade entre a escrita do Tema B1, com o início do *Concerto n° 4, op. 58*.

QR Code 32: BEETHOVEN. Piano Concertos n° 1 & 4. Intérpretes: Lang Lang (pianista); Orchestre de Paris; Christoph Eschenbach (regente). Deutsche Grammophon GmbH, 2007, s/d compact disc.

4.1.2 Tonalidade

A tonalidade do *Trio op. 97 — Si b Maior* — também foi pouco explorada por Beethoven dentro do universo acima citado; é encontrada também no *Trio op. 11 para piano, clarineta e violoncelo*, no *Concerto n° 2 para piano e Orquestra, op. 19* e nas *Sonatas para piano op. 22 e op. 106*. Em todos os movimentos em que usa a tonalidade de *Si b Maior*, os andamentos são rápidos ou moderadamente rápidos; e com um caráter alegre ou amável. São eles: *allegro*, *allegretto*, *allegro con brio* ou *allegro risoluto*, além — é claro — do *allegro moderato*.

As características das tonalidades despertaram grande interesse entre o século XVII e o início do século XIX, quando estudiosos diversos escreveram tratados sobre esse assunto. Podemos destacar J. Mattheson (1681–1764) e os franceses M. A. Charpentier (1643–1704), J. P. Rameau (1682–1764) e J. Rousseau (1712–78) como os primeiros que se dedicaram a esse assunto, expondo suas impressões sobre cada uma das tonalidades e fazendo as mais diversas correlações. A esses nomes convém acrescentar os de C. F. D. Schubart (1739–91), G. J. Vogler (1749–1814), J. H. Knecht (1752–1817) e F. Galeazzi (1758–1819), que já no fim do século XVIII dão mais abrangência a essas descrições, incluindo fatores psicológicos (STEBLIN, 2002, p. 188). Segundo esses autores, a tonalidade é um dos aspectos que ajudam o intérprete a caracterizar o caráter de uma obra. E Beethoven está inserido nessa tradição, em que cada tonalidade tem uma característica

diferente, embora muitas vezes cada autor tenha uma definição distinta para a mesma tonalidade, como veremos no decorrer deste trabalho.

A estudiosa Rita Steblin (2002) faz um inventário das considerações de vários estudiosos da época sobre as características de cada uma das tonalidades. Seleccionamos três, com seus respectivos comentários sobre as duas tonalidades principais presentes no primeiro movimento do *Trio op. 97*. Quanto à tonalidade de *Sib Maior*, destacamos Mattheson (1713 *apud* STEBLIN, 2002 p. 304), que escreve, em *Das neue-eröffnete Orchester*, que “[*Si b Maior*] é [...] muito divertida e deslumbrante: lembra algo como modesto e pode, portanto, ser ao mesmo tempo magnífica e delicada”⁵⁵. Ferdinand Hand (1786–1851) escreve, no *Ästhetik der Tonkunst*, vol. 1, de 1837 (*apud* STEBLIN, 2002 p. 331), que “[...] [*Si b Maior* é] uma tonalidade aberta e clara proporciona sentimentos alegres, de esperança confiante [...] capaz de reavivar a reflexão silenciosa”⁵⁶. Christian Friedrich Schubart (1739–91), em *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, de 1784 (*apud* STEBLIN, 2002, p. 288), caracteriza o *Si b Maior* desta forma: “Amor alegre, consciência tranquila, esperança, aspiração por um mundo melhor”.⁵⁷

Beethoven expõe o segundo tema desse movimento na tonalidade da superdominante, *Sol maior* — e não *Fá maior*, como se poderia esperar —, e o caráter dessa tonalidade assume grande importância para a compreensão da obra. Aqueles estudiosos, respectivamente, fazem as seguintes observações: “[*Sol Maior*] tem em si muito de insinuante e persuasivo. Ela também não brilha pouco [...] apaixonada e sensual”⁵⁸

⁵⁵ Do original em alemão: “[*B dur*] ist ... sehr divertissant und praechtig: behaelt dabey gerne etwas modestes und kan demnach zugleich vor magnific und mignon passieren”.

⁵⁶ Do original em alemão: “Eine offene helle Tonart, dient zur Ausprache heiterer Gefuhle, der zuversichtlichen Hoffnung... und vermag die ruhige Betrachtung zu beleben”.

⁵⁷ Do original em inglês: “Cheerful love, clear conscience, hope, aspiration for a better world”. Redigimos em inglês porque a autora disponibilizou o texto original em alemão somente de alguns autores, dentre os quais Mattheson e Hand.

⁵⁸ Do original em alemão: “[*G dur*] hat viel insinuanten und redenden in sich; er brillirt dabey auch nicht wenig... verliebt und wolluestig”.

(MATTHESON, 1713 *apud* STEBLIN, 2002, p. 303); “*Sol Maior* oferece uma imagem de tranquilidade [...] nesta tonalidade se expressa a sinceridade, a lealdade [...] ela se reflete em uma vida simples e podemos frequentemente chamar o seu caráter de idílico”⁵⁹ (HAND, 1837 *apud* STEBLIN, 2002, p. 326); “Tudo o que é rústico, idílico e lírico [...] cada emoção suave e pacífica do coração é corretamente expressada por essa tonalidade”⁶⁰ (SCHUBART, 1784 *apud* STEBLIN, 2002, p. 270).

Esse primeiro movimento encontra-se construído na forma sonata, cujas características incluem o contraste entre os Temas A e B, seja quanto ao caráter ou à tonalidade. Em geral, quando o Tema A encontra-se na tonalidade maior, o Tema B é exposto na dominante; com isso, cria-se uma polarização entre eles. No caso do *Trio op. 97*, o Tema B está no sexto grau, trazendo um caráter mais leve e suave a esse segundo tema. A descrição da tonalidade de *Sol Maior* feita por Hand e Schubart corrobora, em especial, com essa ideia. Das obras citadas acima — também escritas na tonalidade de *Si b Maior* —, esse procedimento se repete na *Sonata op. 106*, com o Tema B exposto igualmente na Superdominante, criando também um caráter suave e dotando o trecho de uma atmosfera idílica.

4.1.3 Compasso

Assim como as tonalidades expressam características particulares, o mesmo acontece com os tipos de compassos, que são escolhidos para contextos distintos relativos tanto ao caráter quanto à velocidade da obra. Em geral, quanto menor for o denominador do compasso (unidade de tempo), mais lenta será a execução. Assim, uma obra em 3/2 seria

⁵⁹ Do original em alemão: “G dur stellt ein Bild der Beruhigung auf... In dieser Tonart aber spricht sich die Innigkeit, der Treue... Das laendliche Leben spiegelt sich in ihr treulich ab, und man kann ihren Character oft idyllisch nennen”.

⁶⁰ Do original em inglês: “Everything rustic, idyllic and lyrical... every gentle and peaceful emotion of the heart is correctly expressed by this key”.

mais lenta que uma 3/4, por sua vez mais lenta que uma 3/8. O compasso 4/4, que se encontra no primeiro movimento do *Trio op. 97*, geralmente, está relacionado com um tempo mais moderado, embora encontremos essa fórmula de compasso em obras do Classicismo com velocidades variadas: dos mais moderados aos mais rápidos.

4.1.4 Estrutura formal

Tendo em vista a opção de organizar nossa análise interpretativa seguindo as diferentes seções estruturais da obra, o quadro a seguir apresenta a estrutura formal da exposição do primeiro movimento, em que se encontram discriminados as seções, os temas, as tonalidades e os compassos correspondentes.

1º MOVIMENTO — FORMA SONATA — EXPOSIÇÃO (c. 1 a 94.1)		
Compasso	Tema	Tonalidade
c. 1 a 32	Tema A	Si b M
c. 33 a 51.3	Transição	Sib M a Sol M
c. 51.4 a 84.1	Tema B	Sol M
c. 51.4 a 59	Tema B1	Sol M a Ré M
c. 60 a 68.1	Tema B2	Ré M a Sol M
c. 73 a 77.1	Tema B3	Sol M a Ré M
c. 73 a 77.1	Repetição Tema B2	Ré M a Sol M
c. 77 a 84.1	Repetição Tema B3	Sol M
c. 84 a 94.1	Coda da exposição	Sol M

Tabela 1: Estrutura formal da exposição do primeiro movimento do *Trio op. 97* de Beethoven.

A seguir, detalhamos os aspectos interpretativos que julgamos mais importantes de ser mencionados em cada trecho.

4.2 Exposição

4.2.1 Tema A

Dentre os autores lidos para este estudo, alguns se referem ao caráter do primeiro tema do *Trio op. 97*. Por exemplo, Czerny (1963, p. 101) destaca que “O importante e significativo tema é suave, *legato*, porém tocado acentuado”⁶¹; Robertson (1987, p. 122) ressalta que “[...] o trio começa com um tema que possui suficiente amplitude e unidade como que para estabelecer o caráter da tonalidade da obra”⁶²; enquanto Watson (2012, p. 97) o define como “[...] curto, todavia eloquente”⁶³. Embora Czerny se refira mais à maneira de executar o trecho (*legato*) e Robertson aluda a aspectos específicos da tonalidade, os três autores apontam o caráter calmo, nobre, amplo e, de certa forma, eloquente desse tema. Esse caráter, em grande parte, é determinado pelo andamento moderado, pelo ritmo harmônico extremamente lento, pela ocorrência de ligaduras indicando o toque *legato*, pela movimentação cadenciada da mão direita (predominância de figuras de longa duração) e pela regularidade da figuração da mão esquerda. Soma-se a isso a indicação *piano*, sobretudo *dolce*. É importante perceber a indicação *dolce* em Beethoven, apontando para uma execução, particularmente, expressiva e suave (ROSENBLUM, 1988, p. 60).

Para uma condução do *legato* mencionado por Czerny, sugerimos que a melodia do primeiro tema, exposta em oitavas pela mão direita, tenha suas vozes estudadas em separado: em primeiro lugar, o polegar, com pedal, em movimento predominantemente horizontal e *legato*, assegurado através do controle da intensidade de cada nota. Dada a impossibilidade de *legato* do ponto de vista físico dessa voz inferior, é importante que a ilusão de *legato* seja alcançada pela ausência de acentos e pela não ocorrência de

⁶¹ No original em alemão: “Das sinnige und bedeutende Thema ist sanft, legato, um wohl accentuirt vorzutragen”.

⁶² Do original em espanhol: “El trio comienza con um tema de suficiente amplitud y unidad como para establecer el carácter de la tonalidad de la obra.”

⁶³ No original em inglês: “short, though eloquent”.

discrepância entre as intensidades das notas. Em segundo lugar, partindo-se do princípio que a estrutura da oitava encontra-se no polegar — e por isso este deve ser trabalhado primeiramente —, acrescente-se a voz superior, alternando-se quarto e quinto dedos, conforme indicado no Exemplo 30, e favorecendo, da mesma forma, a condução do *legato*. A obtenção de um toque *legato* nesse trecho será favorecida se o intérprete usar gestos lentos, mais condizentes com o caráter nobre do tema.

The image shows a musical score for Beethoven's Trio Op. 97, first movement, measures 1 to 8. The score is for Violine, Violoncello, and Klavier. The tempo is Allegro moderato. The key signature is one flat. The score includes dynamic markings such as *p dolce*, *rfz*, and *cresc.* There are red circles around the *p dolce* and *rfz* markings. Blue circles and lines highlight specific fingerings and phrasing in the piano part.

Ex. 30: *Trio op. 97*⁶⁴. 1º mov., c. 1 a 8. Tema A; toque *legato*; sugestão de dedilhado nas oitavas; dinâmica *piano, dolce*; deslocamento métrico com os *rfz.*; crescendo natural do fraseado; regularidade da mão esquerda; troca precisa do pedal nas pausas.

QR Code 33: LUDWIG VAN BEETHOVEN. Klaviertrios “Geister-Trio”, “Erzherzog-Trio”.
Intérpretes: Wilhelm Kempff (piano), Henryk Szeryng (violino), Pierre Fournier (violoncelo). Deutsche Grammophon GmbH, 1970, s/d compact disc.

⁶⁴ Como a maioria dos exemplos musicais apresentados nesse trabalho são de autoria de Beethoven, optou-se por omitir o nome deste compositor. Nos casos em que se trata de um outro autor, este será então indicado.

Um aspecto peculiar da escrita desse primeiro tema é a presença dos *riforzandi* (Ex. 30). No primeiro caso (c. 4.1), verificamos que uma linha melódica ascendente antecede a nota assinalada com *rfz*; por isso, podemos concluir que há um pequeno *crescendo* natural, inerente ao fraseado musical, para a nota longa (semibreve do c. 4.1). Quanto aos *rfz* dos c. 5.2 e 6.2, confrontam a métrica do compasso, uma vez que se encontram em tempo fraco. Para a execução desses *rfz* no segundo tempo do compasso, sugerimos que o primeiro tempo seja executado com um movimento vertical para baixo e que o acento propriamente dito do segundo tempo seja executado com um movimento do pulso para cima; assim se resguarda a métrica do compasso. A retomada da dinâmica em *p* na oitava *lá* do compasso 6.3 merece a atenção especial do intérprete, porque se trata do início de uma linha melódica ascendente acompanhada de *crescendo* nos três instrumentos. Ao menor descuido, essa oitava *lá* pode soar mais forte que o devido.

Na mão esquerda, durante a exposição do tema principal, encontramos acordes quebrados, que precisam ser executados com bastante regularidade (Ex. 30), atributo importante para assegurar o caráter nobre e elegante da passagem. Para tanto, sugerimos o estudo lento em *legatissimo* com os dedos bem próximos às teclas, o que assegurará o controle maior de cada colcheia. Enquanto as notas extremas (*Si bemol*) constituem duas notas pedais, as vozes internas — em terças — são responsáveis pelas mudanças harmônicas, portanto têm de ser conduzidas dessa maneira.

Até a primeira metade do c. 6, o Tema A é exposto unicamente pelo piano. A entrada dos instrumentos de corda e o adensamento consequente da textura coincidem com o primeiro *crescendo* indicado pelo compositor, o que reforça o aumento de tensão implícito na linha melódica ascendente (Ex. 30).

Convém salientar as pausas de colcheias concomitantes nos três instrumentos (c. 6.1.2 e 6.3.2) e a retirada precisa do pedal, pelo pianista, a fim de que as pausas em conjunto tenham o efeito apropriado. Também cabe mencionar os *trinados* dos compassos c. 7.2 e c. 7.4 (Ex. 30), que, de alguma forma, fazem alusão ao deslocamento, mencionado antes, que acontece no segundo tempo do c. 6, na medida em que semelhante deslocamento métrico causado pelos *rfz p* no c. 6, também, encontra-se no c. 7, produzido pelos *trinados* que enfatizam os tempos fracos desse compasso. Porém — cabe acrescentar —, enquanto a indicação *rfz p* no c. 6 sugere uma retenção discreta no fluxo musical, os *trinados* nos tempos fracos para os tempos fortes no c. 7, ao contrário, sugerem fluência maior do discurso, corroborado pelo *crescendo* que o compositor indicou.

Em seguida, inicia-se um diálogo entre os instrumentos de corda pontuado por acordes soltos ao piano (Ex. 31). Embora esse instrumento tenha somente uma indicação de dinâmica *forte* no c. 8, sugerimos executar os três compassos com acordes soltos em um movimento decrescente de dinâmica, acompanhando a conclusão de frase.

Ex. 31: *Trio op. 97. 1o mov., Tema A, c. 8 a 13*. Diálogo entre os instrumentos de cordas; encadeamento harmônico; indicação *cantabile* e *crescendo* somente nas cordas.

**QR Code 34: LUDWIG VAN BEETHOVEN. Klaviertrios “Geister-Trio”, “Erzherzog-Trio”.
Intérpretes: Wilhelm Kempff (piano), Henryk Szeryng (violino), Pierre Fournier (violoncelo). Deutsche Grammophon GmbH, 1970, s/d compact disc.**

A escolha por um *decrescendo* também se harmoniza com a indicação de *cantabile* que Beethoven coloca nas partes do violino e do violoncelo, uma vez que *cantabile* algumas vezes implica uma dinâmica mais suave (ROSENBLUM, 1988, p. 63). Dessa forma, sugere-se ao pianista acompanhar o caráter indicado para os outros instrumentos. Cabe ressaltar ainda que, no c. 12, há *crescendo* indicado apenas para as cordas, e não para o piano. A escolha de dinâmica aqui sugerida coincide com aquela do trio Kempff/Szeryng/Fournier, como podemos constatar no QR Code 34.

A partir do c. 14 (Ex. 32), o Tema A é reexposto: agora, ao violino cabe o papel de líder, enquanto o violoncelo executa uma melodia em contraponto a ele. Nesse momento, o piano é responsável pela sustentação harmônica, reforçando apenas em alguns momentos a linha melódica do violino (c.16 e 18). Em passagens com esta, onde há necessidade de ressaltar elementos melódicos dentro de um acompanhamento, Rosenblum chama de toque prolongado. No livro *Performance practices in piano classic music*, a autora descreve que o toque prolongado seria uma variação do *legato*. Diz a autora:

Se todas (ou a maioria das) notas estiverem escritas com os mesmos valores rítmicos, os elementos melódicos podem estar ocultos dentro do que parece ser uma única linha aos olhos. Aplicando o toque prolongado [...] a essas notas melódicas, cria-se uma segunda dimensão de som, que ilumina a polifonia⁶⁵. (ROSENBLUM, 1988, p. 155).

⁶⁵ No original em inglês se lê: “If all (or most of) the notes are written in similar rhythmic values, melodic elements may be concealed in what looks to the eye like a single line. Applying the prolonged [...] to such melodic notes creates a second dimension of sound that illuminates the polyphony”.

Especialmente no c. 16, sugerimos que o violoncelo não execute sua nota Fa — uma mínima pontuada — em *crescendo*. A manutenção da dinâmica *piano dolce*, ou mesmo um *diminuendo*, possibilita que o violino e o piano mostrem a curva ascendente da melodia que culmina no *sfp* de maneira mais contundente; tal ideia é apresentada com clareza na gravação do trio Stomin/Stern/Rose (QR Code 35). Essa opção de dinâmica também valoriza o *sfp* do violoncelo do c. 17.2, que ocorre no segundo tempo, ou seja, defasado do *sfp* do violino e *sf* do piano: ambos no primeiro tempo do compasso.

The image shows a musical score for the first movement of Trio op. 97, measures 14 to 21. The score is in 4/4 time and features Violin, Viola, and Piano. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The violin and viola parts have melodic lines with various dynamics and articulations. Annotations include 'dolce' for the strings, 'p' for piano, 'sf' for sforzando, 'cresc.' for crescendo, and 'pp' for pianissimo. Green circles highlight prolonged piano chords, and blue circles highlight sforzando accents. Arrows indicate crescendo and decrescendo markings.

Ex. 32: *Trio op. 97*. 1º mov., Tema A, c. 14 a 21.1. Liderança do violino; contraponto do violoncelo; indicação *dolce* para as cordas; regularidade do piano; piano: toque prolongado (círculos verdes) e reforço na linha melódica do violino; *sf* nos segundos tempos (círculos azuis); *cresc.* para *pp*.

QR Code 35: Beethoven Piano Trio op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”. Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994s/d compact disc.

Assim como no início da obra, o piano deve realizar toda essa passagem com regularidade de pulso e homogeneidade no som. Sugere-se o mesmo procedimento de estudo indicado para a mão esquerda do início do movimento. Esse tipo de acompanhamento de sustentação harmônica funciona como elemento agregador do discurso. O *sfp* do c. 19.2 requer cuidado para não antecipar o *crescendo* do próximo compasso, seguindo o mesmo procedimento descrito acima para c. 6, quando o piano expôs o tema pela primeira vez. Pode-se perceber que o violino é o responsável principal pela manutenção da sonoridade do conjunto na dinâmica *p* em 19.2, visto que conduz a melodia do tema principal. Cabe ressaltar que, enquanto no c. 7.1.2 e 7.3.2 havia pausas nos três instrumentos, aqui (c. 20.1.2 e 20.3.2) essas pausas ocorrem apenas nas partes das cordas. Mesmo com sua textura contínua, é necessário que o pianista tenha essa consciência para que as pausas alcancem o efeito desejado e o discurso seja ouvido de forma entrecortada.

Enquanto no c. 8.1 a exposição do Tema A termina em *f*, nessa sua repetição, a terminação se dá em *pp subito* após um *crescendo* — efeito característico de Beethoven (Ex. 33). Percebe-se que há uma espécie de inversão dos papéis quando se compara esse trecho dos c. 21 a 26 com aquele dos c. 8 a 13.

Ex. 33: *Trio op. 97. 1º mov.*, c. 21 a 28. *pp subito*; liderança do piano; repetição do motivo que encerra o Tema A (quadrados azuis); *cresc.* concomitantes.

QR Code 36: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

O intervalo descendente delineado pelos acordes do piano no c. 8 (Ex. 31) é aqui retomado pelo violino (c. 21, Ex. 33). Ainda assim, o papel de sustentação harmônica continua na mão esquerda do piano com o mesmo acompanhamento contínuo do início. Enquanto, da primeira vez (c. 8 a 13, Ex. 31), a condução melódica está a cargo de um diálogo entre as cordas, nessa segunda vez (c. 21 a 26, Ex. 33) cabe ao piano esse papel de líder. Para isso, Beethoven recorre à repetição do motivo que encerra o enunciado do Tema A.

A chegada à tônica de *Mi b Maior* no c. 27 é percebida ainda como subdominante de *Si b Maior*, harmonia esta que, por ser naturalmente mais doce que, por exemplo, a da tônica e da dominante, alude ao clima de nobreza comum a esse primeiro tema. Digno de nota é novamente a utilização do *crescendo* seguido da dinâmica *piano subito* nos três instrumentos, no c. 28 para o 29 (Ex. 33).

Do c. 29 ao 32 (Ex. 34), temos um contraponto imitativo que se inicia no piano e segue no violino e violoncelo, cuja função harmônica é confirmar a tônica de *Si b Maior*. Pode-se perceber que as chaves de dinâmica, da forma como se encontram na parte do piano, seriam mais apropriadas a uma escrita de cordas — como acontece nas partes do violino e violoncelo, c. 31 e 32; isso porque o *crescendo* em um acorde, em tese, não é possível no piano. Esse efeito fica a cargo de um *crescendo* psicológico em que o intérprete tem de induzir a uma *sensação* de *crescendo* que, na realidade, constitui uma impossibilidade técnica dada a natureza do instrumento. Rosenblum (1988, p. 87) levanta a hipótese de que essa sensação de *crescendo* é, de fato, uma transposição para o piano de uma escrita comum para instrumento de corda, o que seria confirmado pela passagem que estamos analisando.

Ex. 34: *Trio op. 97*. 1º mov., Tema A, c. 29 a 32. Contraponto imitativo (retângulos azuis); chaves de dinâmica: no piano — crescendo psicológico (setas vermelhas); *crescendo* para *f*, concomitante nos três instrumentos.

Code 37: Beethoven op. 97 — Brahms op. 8. Intérpretes: André Previn (piano), Viktoria Mullova (violino), Heinrich Schiff (violoncelo). Philips Classics Productions, 1995, s/d compact disc.

4.2.2 Transição

É comum a transição ser baseada em elementos que foram anteriormente expostos. Entre os c. 33 a 38 (Ex. 35), o acompanhamento da mão esquerda do piano permanece o mesmo empregado desde o início (com exceção dos c. 29 a 32, Ex. 34). A mão direita desse mesmo instrumento é baseada no motivo descendente de quatro notas que aparece pela primeira vez no c. 15 (Ex. 32), na linha do violoncelo, e depois no c. 27 e 28 (Ex. 33), no piano, em ritmo aumentado. Esse motivo de quatro notas é aqui variado com o uso de bordaduras em tercinas (Ex. 35). Enquanto isso, violino e violoncelo apresentam o motivo inicial da obra, de cinco notas.

Cabe salientar a dinâmica utilizada por Beethoven, segundo a qual, por dez compassos (33 a 42), um compasso é *f* e o subsequente, *p*, nos três instrumentos. Uma interpretação literal da passagem, que pressupõe um contraste marcado entre as duas dinâmicas, produziria o que é conhecido como dinâmica de terraço (ROSENBLUM, 1988, p. 71). No entanto, ao observar a escrita da parte de piano, temos um desenho melódico descendente que comporta um decrescendo, o qual pode ser considerado natural do ponto de vista do fraseado. Dessa maneira, o pianista pode tanto realizar a dinâmica de terraço, contrastante, quanto acrescentar um *diminuendo* no primeiro compasso de cada grupo (c. 33, 35 e 37 — ver Ex. 35). Esse *diminuendo* pode ser de intensidade maior ou menor, de acordo com a escolha do intérprete. No QR Code 38 selecionamos uma gravação cuja opção

interpretativa é a de realizar um diminuendo nesta passagem, enquanto no QR Code 38a o grupo optou por uma dinâmica de terraço.

The image displays a musical score for the Trio op. 97, 1st movement, measures 33 to 42. The score is written for Violin I, Violin II, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (f, p). Red arrows indicate the flow of the music. Blue boxes highlight specific melodic lines. Red circles highlight specific dynamic markings.

Ex. 35 : *Trio op. 97. 1º mov., Transição, c. 33 a 42. Fragmento Tema A nas cordas (quadrados azuis); dinâmica de terraço, *f* — *p* nos três instrumentos; motivo melódico descendente no piano, induzindo a um *decresc.* natural; bordaduras em tercinas.*

QR Code 38: Beethoven op. 97 — Brahms op. 8. Intérpretes: André Previn (piano), Viktoria Mullova (violino), Heinrich Schiff (violoncelo). Philips Classics Productions, 1995, s/d *compact disc*. Realização de *dim.* de *f* para *p*.

QR Code 38a: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d *compact disc*. Dinâmica de terraço.

Convém ainda observar que a ligadura, presente nos quatro primeiros compassos da passagem (c. 33 a 36), está ausente nos dois compassos seguintes (c. 37 e 38, Ex. 35). Visto que a escrita em todos os instrumentos é a mesma, acredita-se que a ausência de ligadura não implique uma execução distinta. Ou seja, pode-se considerar que essa ausência foi, de fato, um esquecimento do compositor. Por outro lado, se considerarmos que nos compassos 39 a 42 a escrita do piano é, de fato, modificada, então isso sugere que o compositor omitiu de propósito a ligadura nos c. 37 e 38 para realizar uma espécie de transição entre os dois trechos.

Nos c. 39 a 42 (Ex. 35), a diferença fundamental na escrita pianística é a ausência do acompanhamento unificador da mão esquerda do piano, o que leva a uma execução mais marcada e articulada do desenho melódico. Dessa forma, pode-se igualmente considerar que um contraste mais marcado de dinâmica (*f* e *p*), compatível com a dinâmica de terraço, seria condizente com essas alterações na escrita pianística. Assim, o caráter dos c. 39 a 42 pode ser considerado mais incisivo. Além disso, essa visão interpretativa levaria à utilização de um toque mais articulado, como a ausência de ligadura já indica.

Na passagem seguinte (c. 43 a 51, Ex. 36), pode-se perceber que as cordas e a mão esquerda do piano têm, pela primeira vez, uma escrita muito semelhante — no caso, em forma de coral, que é conduzida através de uma movimentação sincopada e cadenciada —, enquanto na mão direita Beethoven continua fluindo com as figuras em tercinas de colcheias — desta vez sem as bordaduras —, iniciadas na Transição (Ex. 35)

Ex. 36: *Trio op. 97. 1º mov., Transição, c. 43 a 51*. Escrita coral nas cordas e piano (quadrados azuis); indicação *dolce* e *sempre piano* somente no piano; movimento ascendente das tercinas de colcheias — sem *cresc.*

QR Code 39: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Até esse momento, apenas nos c. 7 (ver Ex. 30) e 27–28 (vide Ex. 33), fortuitamente, teve-se essa homogeneidade dos três instrumentos. Isso indica que é importante buscar uma sonoridade amalgamada entre essa mão esquerda do piano e as cordas; consequentemente, é importante que a mão direita seja executada de forma discreta e transparente. Um toque *leggiero* seria, dessa forma, o mais apropriado para a mão direita. A presença da indicação *dolce*, assim como no início da obra, é determinante para definir o caráter da passagem, que mantém a dinâmica *p*, aparente no c. 42. Convém dizer que a indicação *sempre piano* do compositor não só corrobora essa dinâmica, mas também alerta o intérprete de que precisa resistir à tendência de crescer a partir desse ponto, tendo em vista que o movimento melódico passa a ser ascendente (cf. Ex. 36).

4.2.3 Tema B

Embora constitua uma seção única — em *Sol Maior*, dado o contraste que se verifica entre suas partes constitutivas — e não haja separações entre elas indicadas por meio de cadências claramente marcadas, optou-se por dividir esse segundo tema em três elementos: B1, B2 e B3, que se alternam da seguinte forma: B1 (c. 51.4–59) B2 (60–68.1), B3 (68.1–72), B2 (73–77.1), B3 (77.1–84.1).

TEMA B1.

Cabe reiterar a importância de o Tema B ser emitido na tonalidade da superdominante. A ausência da polarização com a tonalidade da dominante e a escolha da tonalidade mais suave do sexto grau, mais uma vez, reforçam o caráter nobre desse primeiro movimento. O contraste esperado com o Tema A resulta, sobretudo, da escolha de uma articulação muito mais variada. Enquanto no primeiro tema predominava o toque *legato* sustentado por um acompanhamento homogeneizador da mão esquerda do piano, aqui temos o uso de ligaduras pequenas e *staccato*. Também cabe, mais uma vez, apontar a semelhança

com o primeiro movimento do quarto concerto do compositor, também um *Allegro moderato*. Czerny (1963, p. 102) define esse tema como “suave e jovial”.⁶⁶

The image shows a musical score for Beethoven's Trio op. 97, measures 51-59. The score is for piano, violin, and cello. Measures 51-53 are highlighted with a blue bracket, indicating contrary motion. Measures 54-59 are highlighted with a red bracket, indicating varied articulation and polyphonic texture. Dynamics like *sf* and *p* are marked.

Ex. 37: *Trio op. 97*. 1º mov., Tema B1, c. 51.4 a 59. Piano: vozes extremas caminham em movimento contrário (colchetes azuis); articulação variada— pequenas ligaduras, *staccati*; escrita polifônica dividida entre os três instrumentos (quadrado vermelho); mesmas intenções de dinâmica — violoncelo e piano.

QR Code 40: TRIO BRASILEIRO 30 ANOS: Beethoven Trio op. 97 (Arquiduque). Brahms Trio op. 101. Intérpretes: Gilberto Tinetti (piano), Erich Lehninger (violino), Watson Clis (violoncelo). Polygram do Brasil Ltda., 1989, s/d compact disc.

⁶⁶ No original em alemão se lê “sanft und scherzend”.

O pianista precisa tomar cuidado especial para não pesar os *staccati* presentes nesse tema. Se fosse intenção do compositor destacar as colcheias em *staccato*, então ele teria separado a barra das colcheias que as une de quatro em quatro, como fez nos c. 29 e 30 (Ex. 34). Acredita-se na importância do estudo separado das vozes que compõem essa passagem. O cuidado se estende ainda à voz inferior da mão esquerda, que caminha, a maior parte do tempo, em movimento contrário à nota superior da mão direita. Também se recomenda, como estratégia de estudo, segurar as notas intermediárias e tocar apenas as vozes extremas do trecho, conforme indicado no exemplo 38. Convém, ainda, ao pianista se atentar às chaves de *diminuendo* (ou acento, dependendo da interpretação do símbolo) apenas no c. 52, e não no c. 54 (Ex. 37). Este último é, de fato, mais leve, o que condiz com a ideia de término de frase.

O *sfp* do c. 53.2 merece considerações. De início, é preciso atenção especial à intensidade do *sf*, que — cabe frisar — deve se referir à dinâmica do trecho no qual ele se insere. Portanto, trata-se de um reforço na intensidade de dinâmica *p*. O fato de esse *sfp* estar sobre uma nota longa pode levar o pianista a prolongá-la ainda mais. Alguns intérpretes aqui consultados o executam assim. Acreditamos que a sustentação exata do tempo sem prolongamento favorece o sentido de continuidade da frase.

Entre os c. 55.4 e 59 (Ex. 37), o Tema B1 é repetido, e sua escrita polifônica é dividida entre o violoncelo (que executa a voz aguda apresentada antes no piano) e a mão esquerda do piano (igual à linha inferior dos c. 54.4 a 58.3). Dessa forma, é importante que esses dois instrumentos não apenas toquem juntos com precisão, mas também que suas respectivas sonoridades sejam complementares. A intervenção do violino no c. 56.4 e da mão direita do piano em 58.4 deve ser encarada como comentários à linha principal do violoncelo com o piano.

TEMA B2.

O Tema B2 (Ex. 38) traz de volta elementos característicos do Tema A, a saber: predominância do *legato*, o caráter *dolce* e o acompanhamento homogeneizador da mão esquerda do piano. A liderança fica a cargo do violoncelo, cuja melodia é baseada em notas longas — como no Tema A. O mesmo motivo é reiterado quatro vezes pelo violoncelo, variando apenas a dinâmica (*crescendo*) e a tessitura (oitava abaixo) nas últimas das vezes (c. 64–65 e 66–67).

60

dolce

dolce

64

cresc.

f

Ex. 38: *Trio op. 97. 1.º mov., Tema B2, c. 60 a 67. Liderança do violoncelo; predominância de toque legato; dinâmica dolce e cresc. para f nos três instrumentos.*

QR Code 41: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Nos quatro primeiros compassos do Tema B2 (c. 60 a 63, ver Ex. 38) há ligadura nas escalas do piano, enquanto nos três seguintes (c. 64 a 66) não há. Isso leva à escolha de uma articulação diferente. Enquanto nos c. 60 a 63 é evidente a necessidade de *legato*, corroborado pela indicação *dolce*, nos c. 64 a 66 uma articulação mais clara e destacada, seria mais adequada. Cabe ressaltar que o cuidado de Beethoven em indicar o fim da ligadura na nota Ré dos c. 60.3 e similares sugere que não pode haver acento sobre essa nota.

O equilíbrio entre os instrumentos é questão delicada entre os c. 64 e 66. Embora continue liderando a passagem, o violoncelo passa a tocar o mesmo motivo uma oitava abaixo, o que, em razão das características do instrumento, diminui a clareza de sua sonoridade e limita sua capacidade de realizar o crescendo marcado. Acrescente-se que as partes do violino (que passa a fazer o papel do acompanhamento homogeneizador) e do piano (escalas, dessa vez sem ligadura) têm muito mais notas. Assim, recomenda-se que violino e piano, a partir do c. 64, toquem com uma intensidade de dinâmica muito reduzida, de maneira que se escute o violoncelo.

A mesma observação referente ao contraste de dinâmica feita para os compassos 33 e 34 (ver Ex. 35) pode ser repetida aqui para os c. 67 e 68 (ver Ex. 38 e 39); ou seja, o movimento descendente da mão direita do piano pode levar a um leve *diminuendo* que atenuaria o contraste entre o *f* do c. 67 e o *p* do c. 68. Como argumentação antagônica, o movimento contrário e convergente das duas mãos leva a um aumento de tensão; por consequência, seria contrário à ideia de um *diminuendo*. Como sempre, caberá ao intérprete escolher a maneira de realizar o trecho; e para obter sucesso, é fundamental que esteja convencido de sua escolha. Mais que isso, por se tratar de uma obra camerística, as escolhas precisam ser discutidas em conjunto.

TEMA B3.

O Tema B3 (Ex. 39) parece misturar as características dos temas B1 e B2. Assim, de B1, temos a presença de ligaduras pequenas, dos *staccati* e do *sfp* (Ex. 37); de B2, a ideia de *legato* (Ex. 38).

Ex. 39: *Trio op. 97. 1º mov.*, Tema B3, c. 68 a 72. Características de B1 e B2 — toque ligado e *staccati*; violoncelo — reforço da m.e. do piano; *sfp* preparado por *cresc.* e com acento súbito; piano — movimentação ascendente em terças, e descendentes em sextas (círculos verdes).

QR Code 42: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Nesse momento (Ex. 39), a primazia é toda do pianista. Ao violoncelo cabe apenas reforçar a linha da mão esquerda do piano. Para obter um equilíbrio camerístico, o pianista pode, aqui, aliviar sua mão esquerda e procurar uma sintonia com a sonoridade do violoncelo. Convém ter em mente que o *sfp* do c. 70.2 é preparado por um *crescendo*, enquanto o *sfp* do c. 72.2 é um acento súbito. Outro detalhe importante é a diferença de sonoridade produzida pelo emprego de terças no c. 69 e sextas no c. 71; percebê-la requer

que o pianista valorize a nota inferior da sexta no c. 71, sem com isso comprometer a primazia da voz superior.

REPETIÇÃO de B2.

Nesse momento (Ex. 40), os elementos apresentados em B2 aparecem ao encargo de instrumentos diferentes. A linha do violoncelo — condutora — encontra-se na mão esquerda do piano; o acompanhamento homogeneizador, originalmente na mão esquerda do piano e no violino, aparece na mão direita do piano; as escalas saem da parte do piano e passam a ser divididas entre as cordas.

Ex. 40: *Trio op. 97. 1º mov.*, Repetição do Tema B3, c. 73 1 77.1. Elementos apresentados em B2 agora são expostos por outros instrumentos: piano — m.e. — linha condutora — m.d. — acompanhamento; cordas: escalas; equilíbrio sonoro; dinâmica *cresc.* até *f*; dinâmica de contraste *f* — *p*.

QR Code 43: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Também aqui convém ter em mente que a parte condutora da passagem encontra-se em região grave no piano; portanto, é preciso cuidar para que não passe despercebida.

REPETIÇÃO de B3.

Enquanto em B3 (c. 68 a 72, ver Ex. 39) o piano lidera a condução do tema, na sua repetição (c. 77 a 83, ver Ex. 41) os três instrumentos apresentam o tema ao mesmo tempo. Como o piano encontra-se agora na região média e grave do instrumento, acrescido de oitavas na mão esquerda, para obter um equilíbrio sonoro adequado, sugerimos que o pianista execute seu *crescendo* de forma mais contida, a fim de que as cordas sejam ouvidas e percebidas, inclusive como elemento de variedade em relação à primeira exposição de B3.

Ex. 41: *Trio op. 97*, 1º mov., Repetição do Tema B3, c. 77 a 83. Deslocamento do *sfz* do violoncelo em relação ao piano e violino; sinais de dinâmica concomitantes; proporcionalidade do *ritardando* entre os três instrumentos.

QR Code 44: Beethoven Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”. Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d compact disc.

Assim como no c. 17 (ver Ex. 32) houve uma decalagem entre os *sfp* do violoncelo em relação ao piano e ao violino; aqui, no c. 79 (Ex. 41), o *sfp* do violoncelo é de novo deslocado em relação aos outros dois instrumentos.

Nos três últimos compassos da repetição de B3 (c. 81 a 83, Ex. 41), o compositor distribui dois elementos em tessituras distintas e pelos três instrumentos. Para efeito de estudo, recomenda-se que os três instrumentistas executem uma vez apenas um desses elementos e passem à execução do outro. Dessa forma, os diferentes timbres e as tessituras que caracterizam o trabalho do compositor ficarão evidenciados para os intérpretes. Soma-se a isso um *poco ritard.* que, pela escrita dividida entre os três instrumentos, deve ser pensada igualmente em conjunto e de forma proporcional, a fim de conservar o sentido fraseológico do trecho.

Coda da exposição. Nessa *coda* percebe-se, sobretudo, o objetivo de confirmar a tonalidade do segundo tema — *Sol Maior*. Visando uma coerência entre a sonoridade e articulação das cordas e do piano, sugere-se que o pianista execute suas tercinas do c. 88 a 93 (Ex. 42) em *non legato*, tendo em vista que o violino e o violoncelo executam suas partes com esse tipo de articulação.

84 *a tempo*

86 *cresc.* *f* *toque non legato*

91 *sf* *tr*

Sol M

Ex. 42: *Trio op. 97*. 1º mov., Coda da Exposição, c. 84 a 94.1. Confirmação da tonalidade de *Sol M*; *cresc.* até *f* nos três instrumentos; articulação *non legato*.

Qr Code 45: Beethoven op. 97 — Brahms op. 8. Intérpretes: André Previn (piano), Viktoria Mullova (violino), Heinrich Schiff (violoncelo). Philips Classics Productions, 1995, s/d compact disc.

Após a confirmação da tonalidade do Tema B (Ex. 42), inicia-se um processo modulante em direção ao retorno da tonalidade principal da obra. (Ex. 43)

Ex. 43: *Trio op. 97*. 1º mov., Coda da Exposição, c. 84 a 94.1. Modulação e retorno para a tonalidade principal — *Si b M*; articulação *non legato*.

QR Code 46: TRIO BRASILEIRO 30 ANOS: Beethoven Trio op. 97 (Arquiduque). Brahms Trio op. 101. Intérpretes: Gilberto Tinetti (piano), Erich Lehniger (violino), Watson Clis (violoncelo). Polygram do Brasil Ltda., 1989, s/d compact disc.

4.3 Desenvolvimento

4.3.1 Estrutura formal

1º MOVIMENTO — FORMA SONATA — DESENVOLVIMENTO (c. 96 A 191.1)		
Compasso	Tema	Tonalidade
c. 96 a 106.1	Prolongação temática da coda do Tema B	SibM
c. 106 a 115.1	Fragmento Tema A	SibM a MibM
c. 115 a 132.1	Fragmento Tema A	MibM a ReM
c. 132 a 143.1	Fragmento Tema A	ReM a SolM
c. 143.2 a 191.1	Fragmento Tema A	SolM a SibM

Tabela 2: Estrutura formal do Desenvolvimento do primeiro movimento do *Trio op. 97* de Beethoven

Essa seção é a mais longa do primeiro movimento. Em todo o início do Desenvolvimento (c. 96 ao 106.1, Ex. 44), a primazia é do piano; isto é, as intervenções feitas pelo violino e violoncelo têm de ser vistas como comentários ao piano. A mão direita desenvolve tanto o papel de um acompanhamento homogeneizador como de condução de uma linha melódica que se encontra na primeira nota de cada grupo de semicolcheias, criando assim um movimento paralelo com as oitavas da mão esquerda. Toda essa passagem é envolvida por um aumento de tensão e acompanhada por um *crescendo* gradativo que se inicia em *p* e culmina, após sete compassos, em *ff*. Até o momento, esse foi o maior *crescendo* desenvolvido na obra, seja em culminância de sonoridade ou em extensão. A tensão é reforçada pela mudança do ritmo harmônico, que se torna mais acelerado, quando passa de tercinas de colcheias para semicolcheias.

The image shows a musical score for Beethoven's Piano Trio, op. 97, 1st movement, measures 96 to 104. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano part with a steady eighth-note accompaniment and a violin/viola part with a melodic line. Annotations include blue circles around the first notes of groups of eighth notes in the piano part at measures 97, 98, and 103. Red rectangles highlight the piano accompaniment in measures 97-98, 99-100, and 103-104. A blue 'cresc.' marking is present in measure 97, and a blue 'ff' marking is in measure 103.

Ex. 44: *Trio op. 97. 1º mov., Desenvolvimento, c. 96 a 104.1.* Mudança do ritmo harmônico — tercinas de colcheias para semicolcheias (círculos azuis); piano: acompanhamento homogeneizador na mão direita e toque prolongado na primeira nota de cada grupo de semicolcheias; longo *cresc.* até *ff*.

QR Code 47: Beethoven Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”. Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d compact disc.

No c. 104 (Ex. 45), destacamos a sugestão — feita entre parênteses pelo editor — de dividir a execução do grupo de semicolcheias nas duas mãos. Czerny (1963, p. 102) recomenda outra forma de executar a passagem, em que destaca o cuidado para não dividir o grupo, acentuando de duas em duas notas (Figura 13)

Ex. 45: *Trio op. 97*. 1º mov., c. 104 e 105, divisão da execução do grupo de semicolcheias.

QR Code 48: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Figura 13: *Trio op. 97*. 1º mov., c. 104 e 105. Indicação de Czerny na execução da semilcocheias.

Das duas recomendações citadas, acreditamos que a primeira (Ex. 45) consegue preservar a independência das articulações e a segurança nos saltos.

Após a sonoridade em *ff* alcançada pelos três instrumentos no c. 104 (Ex. 44), um *diminuendo* aparece no c.106 (Ex. 46), harmonizando com a diminuição do ritmo harmônico apresentado em tercinas pelo piano. Pode-se perceber que a indicação de *dolce* que aparece no violino e no violoncelo (c. 107 e 108) não está presente no piano, que nem sequer tem indicação de ligaduras no trecho entre os c. 106 a 114 (Ex. 46). Isso pode significar que o compositor pretendia enfatizar mais o potencial melódico-expressivo dos instrumentos de corda, que também têm indicações de chaves de dinâmica longas. O piano pode se contrapor a essa atmosfera com um toque mais solto, em especial nas tercinas da mão direita. Diferentemente, na edição Breitkopf & Haertl (Figura 14) há uma ligadura na mão esquerda nos c. 109 e 113 (Ex. 48). Essa indicação de ligadura faz sentido visto que o fragmento melódico que o piano executa nesses compassos é o mesmo que o violoncelo executa em *legato* nos c. 107 e 111 (Ex. 46). Mediante consulta ao *website* da Beethovenhaus, constatamos essa divergência, também, nas duas primeiras edições do *Trio op. 97* disponíveis *on-line*: na edição da editora Steiner, o mesmo trecho aparece sem ligadura; na edição Birchall, aparece com ligadura. Em consulta ao manuscrito autógrafo verificamos que Beethoven não adicionou ligadura neste trecho. Essas comparações — e noutras mencionadas antes — permitem concluir que a editora *Henle* se baseia na editora *Steiner* e no manuscrito autógrafo, enquanto a editora *Breitkopf & Haertl* está mais próxima da edição feita por *Birchall*.

Ainda sobre os c. 109 e 113 do piano, destacamos em todas as edições consultadas — inclusive no manuscrito — a presença de uma chave de dinâmica específica na mão esquerda, ressaltando a importância de se valorizar esse motivo melódico. Seleccionamos a

do trio formado por Ashkenazy/Perlman/Harrell (QR Code 49) para exemplificar auditivamente as observações feitas no Ex. 46:

105

com ligadura

dolce

com ligadura

dim.

p

109

sem ligadura

113

MibM

Ex. 46: *Trio op. 97. 1º mov.*, Seção do Desenvolvimento, c. 102 a 115.1. Diminuição do ritmo harmônico (círculos azuis); fragmento do Tema A apresentado nos três instrumentos — contraponto imitativo (chaves vermelhas); violino — região grave, violoncelo — região aguda, piano — região aguda (quadrados azuis); *dolce* e longas ligaduras nas cordas; ausência de ligadura na m.e. do piano; modulação para *MibM*.

QR Code 49: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc..

Figura 14: *Trio op. 97*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º mov., Seção do Desenvolvimento, c. 109 e 110. Presença de ligadura no fragmento melódico da mão esquerda.

Figura 15: *Trio op. 97*. Manuscrito autógrafo, 1811, 1º mov., Seção do Desenvolvimento, c. 109 a 111. Ausência de ligadura no fragmento melódico da mão esquerda.

Do c. 107 ao 115.1 (Ex. 46) os três instrumentos desenvolvem um contraponto imitativo utilizando fragmentos do Tema A, que se inicia no violoncelo e segue no violino e no piano. Essa passagem também tem a função harmônica de confirmar a tônica de *Si b* *Maior* para em seguida modular para a tonalidade de *Mi b* *Maior* (c. 115, Ex. 47).

No trecho seguinte (c. 115 ao 128, Ex. 47), outro fragmento do Tema A é desenvolvido em cânone pelo piano e por instrumentos de corda. Merece considerações a sequência de marcações de dinâmica nesse trecho. Nos dois primeiros compassos, temos a indicação de *fp*; depois, uma sequência de 12 compassos com a indicação de *sf*, sempre no

segundo tempo do compasso no piano e no quarto tempo nos instrumentos de corda, reforçando a intenção de um deslocamento métrico. A variação de intensidade do *sf* — cabe reiterar — deve sempre se referir à dinâmica do trecho em que está inserido (ROSENBLUM, 1988, p. 87). No trecho em questão, no início do c. 115 aparece a indicação *f*, significando que toda essa passagem deve ser mais sonora. O toque *legato* — ressaltado pela ligadura — dá um sentido mais expressivo a esse sinal de dinâmica. Na mão esquerda do piano, as tercinas devem ser executadas com regularidade de pulso e homogeneidade no som, funcionando também como elemento agregador do discurso. Na edição das editoras Peters, Breitkopf & Haertl e Dover, há diversidades nesses sinais de dinâmica: aparece o sinal *sfp* nos seis primeiros compassos e *sf* nos oito compassos restantes. Em consulta ao manuscrito da obra constatamos que a edição da editora Henle obedece às indicações do compositor.

Segundo Rosenblum, quando nos deparamos com uma só dinâmica assinalada em longas passagens, temos de pensar em soluções possíveis para que não haja uma unificação de seus significados, que poderiam comprometer a interpretação musical. Uma solução possível a esse problema seria construir um *crescendo* gradual até o ápice da frase ou organizar o trecho em subseções, introduzindo gradações sutis e sempre respeitando a dinâmica de terraço indicada pelo compositor (ROSENBLUM, 1988, p. 71). Esse procedimento pode ser aplicado entre os c. 115 e 128, mediante uma gradação sutil de dinâmica a partir das mudanças harmônicas que ocorrem de dois em dois compassos nesse trecho e mantendo-se certo contraste em que se encontram os sinais expressos (Ex. 47). Quanto à marcação *fp* nos c. 115 e 116 e *sf* do c. 117 a 128, segundo Rosenblum, quando usado repetidamente em sequência, *f* pode ser interpretado como acento, tendo o mesmo significado de *sf*. (ROSENBLUM, 1988, p. 87).

115

117

121

125

Ex. 47: *Trio op. 97*, 1º mov., Seção do Desenvolvimento, c. 115 a 128. Movimento canônico entre os instrumentos utilizando fragmento do Tema A (quadrados vermelhos); *fp* nos dois primeiros compassos (setas azuis) e *sf* no restante do trecho (setas verdes).

QR Code 50: Beethoven Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”. Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d compact disc.

Em seguida, do c. 129 ao 132 (Ex. 48), para reafirmar a culminância da sonoridade *ff* após a longa sequência de *sf*, encontramos a indicação *ff* nos três instrumentos, inclusive nas duas mãos do piano, seguidos de *sf* executados ao mesmo tempo pelos três instrumentos nos tempos fracos do compasso (2° e 4°), em uma curva descendente da melodia no violoncelo e no piano, e ascendente no violino, finalizando essa seção na tonalidade de *Re Maior*. Diferentemente do restante da seção, os três instrumentos executam esse movimento melódico com notas soltas, deixando transparecer a intenção do compositor de encerrar a seção de maneira contundente, não obstante a dinâmica *dim.*. Essa visão interpretativa também levaria à utilização de um toque mais articulado, como a ausência de ligadura já indica (Ex. 48).

Ex. 48: Trio op. 97. 1o mov., Seção do Desenvolvimento, c. 129 a 132. Dinâmica *ff*; *sf* nos tempos fracos dos compassos; cordas: elemento melódico em movimento contrário; toque articulado — sem ligaduras; confirmação da tonalidade de *ReM*; *dim.* — mudança de atmosfera.

QR Code 51: Beethoven Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”. Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d compact disc.

Um *diminuendo* no c. 131 (Ex. 48) prepara para a mudança de atmosfera que acontecerá na seção seguinte, envolvida em uma dinâmica em *pp*. A partir do c. 133 (Ex. 49), um novo fragmento do Tema A será exposto, primeiramente pelo violoncelo, depois pelo violino, enquanto ao piano cabe a sustentação harmônica. Dessa forma, do c. 133 ao 143.1, violino e violoncelo assumem o papel de líderes, e o piano executa, com regularidade e constância, as tercinas, conduzindo também para as mudanças harmônicas (de *Re Maior* para *Sol Maior*).

Esse tipo de acompanhamento de sustentação harmônica funciona como elemento agregador do discurso. Em todo esse trecho, a única indicação de dinâmica é de *pp*, reforçado pela indicação *sempre pp* no c. 135 (Ex. 49). Cabe salientar que essa indicação alerta que o intérprete precisa resistir à tendência de crescer a partir desse ponto, que coincide com a nota mais aguda e longa da frase melódica executada pelo violoncelo, o qual tem de manter a sonoridade *pp*.

Ex. 49: *Trio op. 97. 1º mov.*, Seção do Desenvolvimento, c. 133 a 143.1. Dinâmica *pp*, *sempre pp*; liderança do violoncelo e violino — fragmento Tema A; sustentação harmônica do piano; modulação de *Re M* para *Sol M*.

QR Code 52: Beethoven Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”. Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d compact disc.

No trecho seguinte (c.143 a 191.1), a dinâmica dominante continua *pp*. A diferença fundamental na escrita pianística é a ausência do acompanhamento unificador, realizado desde o c. 94 (Ex. 44) em tercinas e semicolcheias, executadas alternadamente entre a mão direita e esquerda. Em contrapartida, do c. 143.2 a 155 (Ex. 50), o piano apresenta uma sequência de *trillos* curtos, executados na região aguda do piano, enquanto violino e violoncelo continuam a executar o mesmo fragmento do Tema A exposto na seção anterior; dessa vez, porém, em *pizzicato* na região mais grave de seus instrumentos e em cânone entre eles. Para alcançar o

equilíbrio necessário entre os três instrumentos, uma execução mais articulada com toque *leggiero* seria não só o mais apropriado, mas também o mais condizente com a dinâmica *pp*.

The image shows three systems of musical notation for measures 143 to 155 of the first movement of Beethoven's Trio op. 97. The top system (measures 143-146) shows the violin and cello parts with a canon. The middle system (measures 147-152) shows the piano part with trills indicated by blue arrows. The bottom system (measures 153-155) shows the piano part with a sequence of trills. Red rectangles highlight the 'Tema A' motif in the violin and cello parts. Blue arrows point to trills in the piano part. The dynamic markings 'pp' and 'sempre pp' are circled in blue. The word 'pizz.' is also circled in blue.

Ex. 50: *Trio op. 97*, 1.^o mov., Seção do Desenvolvimento, c. 143 a 155. Dinâmica *pp*, *sempre pp*; cânone entre violino e violoncelo — fragmento Tema A (retângulos vermelhos); sequência de *trillos* no piano (setas azuis).

QR Code 53: BEETHOVEN. *Trio* “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

A partir do c. 155.4 (Ex. 51), violino e violoncelo executam escalas ascendentes em terças, ainda em *pizzicato*; o mesmo procedimento é repetido pelo piano em *staccato*. Até esse momento, a única indicação de dinâmica foi *pp* e *sempre pp*. Somente a partir do c. 170 aparece a indicação de *cresc. poco a poco* em uma sequência de escalas em terças

executadas concomitantemente em movimento contrário convergente do piano em relação aos instrumentos de corda; o que leva a um aumento de tensão e compatível com a ideia do *crescendo*. Sugere-se a construção de um *crescendo* gradual até o ápice da frase (c. 177, Ex. 51)), com ondulações sutis, seguindo o movimento melódico.

The image shows a musical score for the Trio op. 97, 1st movement, measures 156 to 180. The score is in G major and 3/4 time. It features a cello and violin part with parallel thirds (circled in red) and a piano part with a pizzicato section (measures 170-174) and a staccato section (measures 175-180). The piano part also features a sequence of thirds in contrary motion (traces in blue and red). The score includes dynamic markings such as pp, f, and ff.

Ex. 51: *Trio op. 97. 1º mov., Desenvolvimento, c. 156 a 180. Predominância dinâmica pp; violoncelo e violino — escalas em terças paralelas (círculo vermelho); fragmento Tema A; articulação em pizzicato e staccato; sequência de terças em movimento contrário convergente entre cordas e piano (traços em azul e vermelho); dinâmica f nas cordas e ff no piano.*

QR Code 54: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Desde o c. 146, a ausência de ligaduras nos três instrumentos foi constante, e o toque dominante foi o *pizzicato* nos instrumentos de corda e *staccato* no piano (Ex. 50 e 51). A partir do c. 181 (Ex. 52), a atmosfera se transforma abruptamente. Isso se faz perceptível desde a escrita, com ligaduras em todos os fragmentos melódicos executados pelos instrumentos. Enfim, os instrumentos de corda voltam a tocar com arco, em *legato*, e o piano executa *trillos* seguidos de um fragmento do Tema A em *legato*. Na verdade, esse fragmento já tinha sido executado repetidamente entre os c. 115 e 128 (Ex. 47); agora, volta a aparecer desenvolvendo um contraponto imitativo entre os instrumentos. Beethoven usa dinâmicas sutilmente diferentes nos instrumentos integrantes do grupo: *sfp* no piano e *fp* nos instrumentos de corda. Esse tipo de refinamento em sua escrita — relacionado, sobretudo, com a dinâmica — foi abordado no capítulo 1 — vide Ex. 13 —, assim como o significado do uso repetido dos sinais *fp* e *sfp* — cf. Ex. 47.

181

arco
fp
fp
dim.
pp

189

pp

Ex. 52: *Trio op. 97*, 1967, 1º mov., Desenvolvimento, c. 181 a 188. Fragmento do Tema A (círculos vermelhos); *sf*, *fp*, toque *legato*.

QR Code 55: Beethoven Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”. Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d compact disc.

É comum a seção do Desenvolvimento se basear em alguns elementos explorados na Exposição. Aqui, ressaltam-se várias referências ao Tema A, mas nenhuma referência ao Tema B. Apesar dessa restrição do uso do material temático exposto antes, Beethoven demonstra seu poder inventivo ao construir várias seções dentro do Desenvolvimento explorando, em especial, sonoridades extremas (*ff* e *pp*) e articulações contrastantes — *staccato* e *legato*, características marcantes em sua escrita. E embora Beethoven esteja

sempre associado à extrapolação da dinâmica *forte*, essa seção evidencia seu interesse em explorar sonoridades em *pianissimo*.

Ainda sobre a dinâmica, outra característica da escrita de Beethoven são os contrastes abruptos de sonoridade, com efeitos de *crescendi* seguidos imediatamente de *piano*, e vice-versa. No caso da seção do Desenvolvimento, somente uma vez ele emprega esse recurso: justamente do c. 114 para o 115 (Ex. 46). Nas transições entre as subseções, Beethoven prepara as mudanças de dinâmica; cabe destacar que, de *ff* para *p* ou *pp*, os *decrecendi* duram de um a dois compassos (c. 106, Ex. 46; c. 131, Ex. 48; c. 185, Ex. 52); no movimento contrário — de *pp* para *ff* (c. 170 a 177, Ex. 51) —, ele usou oito compassos para alcançar o ápice dessa sonoridade.

4.4 Reexposição

4.4.1 Reexposição

1º MOVIMENTO — FORMA SONATA — REEXPOSIÇÃO (c. 191 a 287)			
Compasso	Tema	Tonalidade	Observações
c.191 a 209	Tema A	Si b M	
c. 210 a 221.3	Transição	Sib M	
c. 221.4 a 254.1	Tema B	Sib M	
c. 221.4 a 229	Tema B1	Sib M a Fa M	
c. 230 a 238.1	Tema B2	Fa M a Sib M	
c. 238 a 243.1	Tema B3	Sib M a Fa M	
c.243 a 247.1	Repetição Tema B2	Fa M a Sib M	
c. 247 a 254.1	Repetição Tema B3	Sib M	
c. 254 a 287	Coda	Sib M	Beethoven usa a coda final como uma espécie de resumo/ampliação do material exposto no movimento, confirmando a tonalidade principal do movimento.

Tabela 3: Estrutura formal da reexposição do primeiro movimento do *Trio op. 97* de Beethoven

Enquanto no início da obra o piano encontrava-se sozinho, na Reexposição os três instrumentos dialogam (Ex. 53). Essa é a primeira de algumas alterações que encontramos na Reexposição e que destacamos a seguir. Na edição Henle — cabe reiterar —, o sinal de dinâmica empregado no Tema A no início da obra, exposto a princípio pelo piano, foi o *rfz*,⁶⁷ contrapondo-se às outras edições citadas, que usaram o sinal *sfp*. Na Reexposição, o sinal aparece o mesmo (*sf*) na edição da editora Henle e nas demais edições consultadas para este trabalho; o mesmo ocorre com as primeiras edições de Steiner e Birchall, que no início da obra apresentaram divergência (Fig. 5 e 6) e, agora, na Reexposição, aparecem com o mesmo sinal.

Ex. 53: *Trio op. 97. 1º mov.*, Reexposição, c. 191 a 198.1. Indicação *dolce* no violino e piano; mesmos sinais de dinâmica nos três instrumentos.

⁶⁷ Igual à primeira edição da Steiner und Comp., divergente da primeira edição da R. Birchall, que usa o sinal *sf*.

**QR Code 56: LUDWIG VAN BEETHOVEN. Klaviertrios “Geister-Trio”, “Erzherzog-Trio”.
Intérpretes: Wilhelm Kempff (piano), Henryk Szeryng (violino), Pierre Fournier (violoncelo). Deutsche
Grammophon GmbH, 1970, s/d *compact disc*.**

Do c. 198 ao 203 (Ex. 54), inicia-se um diálogo entre os instrumentos de corda pontuado por acordes soltos ao piano, onde Beethoven, dessa vez, explora mais o potencial expressivo do violino e do violoncelo, que executam, em cânone, arabescos melódicos em *legato*. Em seguida (c. 204 a 209), os elementos apresentados na Exposição aparecem agora a cargo de instrumentos distintos. A linha do violino, condutora, encontra-se no violoncelo; enquanto o contraponto feito entre os instrumentos de corda é executado entre o piano e o violino através de uma movimentação arpejada; a sustentação harmônica continua a cargo do piano.

Como o violoncelo está tocando na região grave do instrumento, para que sua linha seja ouvida e percebida — afinal, ele está expondo o tema principal do movimento —, sugerimos que violino e piano executem suas partes de forma mais contida para que se possa alcançar um equilíbrio sonoro adequado.

A destacar ainda a indicação de *cresc.* na entrada de cada instrumento, diferente da primeira vez quando Beethoven indicou este sinal somente no último compasso (Ex. 32). São essas sutilezas na escrita de Beethoven que devem sempre ser observadas, para que as intenções do compositor sejam preservadas.

Ex. 54: *Trio op. 97. 1º mov.*, Reexposição, c. 198 a 209. Ampla linha melódica nas cordas (seta vermelha); Tema A no violoncelo; contraponto imitativo entre piano e violino (retângulos vermelhos); independência dos sinais de dinâmica entre os instrumentos (círculos nas cores azul, vermelha e verde); dinâmicas concomitantes (círculos na cor marrom).

QR Code 57: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Utilizando somente um dos elementos desenvolvidos na Exposição, a transição segue agora harmoniosa, sem contrastes. A escrita coral — exposta anteriormente pelas cordas e a mão esquerda do piano — agora é compartilhada inicialmente somente pelas cordas. A mão

direita do piano continua com a movimentação em tercinas, enquanto a mão esquerda apresenta um acompanhamento em acordes desmembrados em colcheias simples— criando assim uma polirritmia entre as duas mãos. Um toque discreto, transparente e *leggero* seria o adequado na mão direita do piano do c. 210 ao 212, em contraste com a função unificadora do acompanhamento da mão esquerda (Ex. 55). A mesma indicação de transparência e leveza recomendamos para a resposta do violino nos c. 214 e 215. Nos 6 compassos que antecedem a entrada do Tema B, a estrutura coral volta a ser apresentada como no início, na Exposição e um toque *leggero* continua sendo o mais aconselhável para a mão direita do piano. Como era de se esperar, o Tema B é apresentado na tonalidade principal da obra, *Si b Maior*; não há mudanças significativas para serem mencionadas até a aparição da *Coda* final.

Ex. 55: *Trio op. 97*, 1º mov., Reexposição, c. 201 a 225. Escrita coral (retângulos vermelhos); mudança no acompanhamento na m.e. do piano (colchete vermelho); movimentação em tercinas (colchetes azuis); volta do Tema B — *SibM*.

QR Code 58: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

4.5 Coda

Beethoven nos reserva na *coda* final um clímax sonoro, expondo o tema principal em *fortíssimo* pelo piano, acompanhado pelos instrumentos de cordas. Mesmo com a sonoridade exuberante, o caráter nobre tem de ser conservado. Após quatro compassos (c. 272, Ex. 56)), os três instrumentos terminam a apresentação da primeira metade do tema em *sf*, concluindo o restante da frase em *p* e *pp*, efeito contrastante de dinâmica muito característico de Beethoven. Nos compassos seguintes (c. 274 a 277), convém ser executado um toque *leggiero* na sequencia de acordes e notas soltas executadas pelo violoncelo e piano nos contratempos dos compassos. Numa contraposição a esses dois instrumentos, o violino desenvolve uma linha melódica em *legato* cujo desenho nos remete a um fragmento do tema. Aos poucos a sonoridade se adensa, intensificada principalmente pela movimentação em semicolcheias nas duas mãos do piano.

Mesmo com o papel de sustentação harmônica contínua durante toda a *Coda*, os arpejos executados na mão esquerda representam, também, o acompanhamento unificador de toda a seção. Do compasso 278 até o final, a mão direita do piano executa, em alturas diferentes, um mesmo motivo melódico em semicolcheias, que, para fazer um contraponto de articulação com os arpejos, convém ser executado em *non legato*, que preserva a clareza e transparência do motivo.

268

Tema A

270

274

278

282

284

Coda

Ex. 56: *Trio op. 97. 1º mov., Coda*, c. 268 a 287. Tema A (retângulos azuis); diferenças de dinâmica, *ff*, *sf*, *p*, *pp*; reforço do piano e violoncelo nos contratempos (setas azuis); *cresc.* concomitantes; acompanhamento unificador na mão esquerda; pedal — sonoridade orquestral.

QR Code 59: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Em todo o primeiro movimento, Beethoven faz somente uma indicação de pedal, justamente nos três últimos compassos da *Coda*. Com efeito, o uso do pedal em Beethoven merece considerações. Embora esse compositor tenha vivido em uma época em que o desenvolvimento do piano se encontrava em efervescência, sua produção pianística foi escrita para um instrumento onde as notas ressoavam por menos tempo e o volume sonoro era menor do que nos instrumentos atuais.

Os relatos de Czerny, Ries e outros contemporâneos de Beethoven — cabe frisar — destacam que ele usava o pedal muito mais do que os seus manuscritos sugerem, por isso os intérpretes não podem restringir o uso do pedal em suas obras aos locais assinalados. O recurso do pedal tem de ser explorado para alcançar as sonoridades e os efeitos desejados, mas é imprescindível que o pianista desenvolva um ouvido crítico, priorizando a clareza de texturas e optando por uma pedalização que não esconda detalhes da métrica nem da articulação — sobretudo desta última (ROSENBLUM, 1988, p. 105).

Ao mesmo tempo, as poucas indicações originais merecem atenção especial, pois revelam a intenção desse compositor de alcançar determinado efeito sonoro. No caso do final da *Coda*, o uso do pedal nos três últimos compassos sugere a intenção de obter um volume sonoro em estilo orquestral, finalizando de maneira majestosa o primeiro movimento.

CAPÍTULO 5

2º MOVIMENTO — SCHERZO: ALLEGRO

Figura 16: *Trio op. 97*. Manuscrito de Beethoven. Primeira página do segundo movimento. Fonte: Biblioteca Jagiellonska, Cracóvia, Polônia.

5.1 Aspectos gerais

5.1.1 Andamento

O segundo movimento do *Trio op. 97* tem a indicação de andamento *Allegro*. Embora tenhamos discorrido sobre esse andamento, fazem-se necessários aqui considerações sobre o *Scherzo* como forma musical e como movimento de obras instrumentais. O *Scherzo* é claramente uma peça instrumental em andamento rápido, comumente apresentado em compasso $\frac{3}{4}$. Quanto ao caráter, podemos defini-lo, prioritariamente, como jocoso e espirituoso; Schoenberg (2008, p. 184) vai além e analisa que encontramos nos *scherzos* de Beethoven “[...] características como vivacidade,

cintilância, brilho, espirituosidade, entusiasmo, arrebatamento, ardor, ferocidade, energia, veemência, paixão, dramaticidade, tragicidade, heroísmo, gigantismo, etc.”

Beethoven foi o primeiro compositor a introduzir o *Scherzo* como movimento em sinfonias, sonatas e música de câmara, substituindo o lugar do antigo minueto. Quanto à estrutura, os *scherzos* apresentam uma forma ternária e — diferente das pequenas formas ternárias e do minueto —, desenvolve uma seção intermediária mais modulatória e temática, como observamos na análise do segundo movimento do *Trio op. 97*, de Beethoven

Veremos a seguir a frequência em que Beethoven utilizou a forma *Scherzo* em sua produção musical. No universo das sonatas para piano solo, das obras para piano e orquestra e das composições de música de câmara com instrumentos de corda e piano de Beethoven — ao todo 60 obras⁶⁸ —, encontramos a forma *Scherzo* em quinze delas: em seis, encontram-se como segundo movimento;⁶⁹ nove, como terceiro.⁷⁰ Nas seis no segundo movimento, como o *Trio op. 97*, quatro têm a indicação de andamento *Allegro* (*Sonata para piano op. 26* — *Allegro molto*; *Sonata para violoncelo e piano op. 69* — *Allegro molto*; *Trio op. 97* — *Allegro*; *Sonata para piano op. 110* — *Allegro molto*), uma é *Allegretto* (*Sonata para piano op. 31 n. 3* — *Allegretto vivace*) e uma, *Vivaci* (*Sonata para piano op. 106* — *assai vivace*).

Como uma das características da sonata clássica é o contraste de andamento entre os movimentos, a predominância de andamentos moderados e lentos no segundo movimento nas obras desse tipo compostas por Mozart pode ser justificada porque o compositor as escreveu em, no máximo, três movimentos (das 68 obras consultadas, 6 possuem 2

⁶⁸ Dez sonatas para violino e piano; cinco sonatas para violoncelo e piano; seis trios para piano, violino e violoncelo; 32 sonatas para piano; cinco concertos para piano e orquestra; um concerto para piano, violino, violoncelo e orquestra (Tríplice); Fantasia Coral para piano, orquestra e coro.

⁶⁹ Sonata para violoncelo e piano *op. 69*; *Trio op. 97*; Sonatas para piano *op. 26*, *op. 31 n. 3*, *op. 106* e *op. 110*.

⁷⁰ Sonatas para violino e piano *op. 24*, *op. 30 n. 2*, *op. 96*; Trio para piano, violino e violoncelo *op. 1 n. 1* e *op. 1 n. 2*; Sonatas para piano *op. 2 n. 2*, *op. 2 n. 3*, *op. 14 n. 2* e *op. 28*.

movimentos, 62 apresentam 3 movimentos e nenhuma tem 4 movimentos), em contraste com o levantamento feito em obras de Beethoven, cujas 60 obras consultadas apresentam 7 com 2 movimentos, 33 com 3 movimentos e 20 divididas em 4 movimentos. Dessa forma, Beethoven flexibiliza a utilização do movimento moderado e lento entre o segundo e o terceiro movimentos, enquanto Mozart dispõe somente do segundo movimento para conseguir o contraste necessário entre os movimentos. Isso fica claro quando constatamos que das seis obras de Beethoven que apresentam o segundo movimento em andamento rápido e na forma *Scherzo* — a exemplo do *Trio op. 97* — quatro apresentam 4 movimentos (*Sonata op. 26*, *Sonata op. 31 n. 3*, *Trio op. 97* e *Sonata op. 106*) e duas possuem 3 movimentos (*Sonata para violoncelo e piano op. 69* e *Sonata para piano op. 110*). Embora essas duas últimas obras apresentem a base dos três movimentos em andamentos rápidos, Beethoven cria alternativas para manter o contraste entre os movimentos, como no início do terceiro movimento da *Sonata op. 69*, que se inicia com uma pequena introdução lenta, em *Adagio cantabile*, e também o Recitativo em *Andante* que antecede a Fuga do terceiro movimento da *Sonata op. 110*. Dessa forma, observamos que as obras em três movimentos com *Scherzo* têm uma estrutura mais complexa.

5.1.2 Tonalidade.

A tonalidade principal do segundo movimento do *Trio op. 97* é a mesma do primeiro movimento: *Si b Maior*; e sobre ela comentamos no capítulo anterior. Mas outras três tonalidades também se destacam nesse segundo movimento, por aparecerem vinculadas a temas importantes, mais especificamente na seção do *Trio*: *Si b Maior*, *Ré b Maior* e *Mi Maior*. Sobre a tonalidade de *Si b Maior*, verificamos que estudiosos de períodos distintos — por exemplo, Marc-Antoine Charpentier (1643–1704), em seu *Règles de composition*, de 1692, e Hector Berlioz (1803–69),

com seu *Grand traité d'instrumentation* de 1843 —, inventariados por Rita Steblin em seu livro *A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries* (2002, p. 291–3), exaltam os mesmos sentimentos para essa tonalidade, a saber: a melancolia, o mau humor, o sombrio, a tristeza, a dor, o medo, as lágrimas, o descontentamento.

Sobre a tonalidade de *Ré b Maior*, observamos que os autores destacados por Steblin (2002, p. 234–6) — e que escreveram seus livros nos séculos XVIII e XIX — mostram certa ambiguidade salientando definições como “sofrimento e êxtase”,⁷¹ “tristeza e alegria”.⁷² Como bem destaca Ferdinand Hand em *Ästhetik der Tonkunst* (1837 *apud* STEBLIN, 2002, p. 329). Christian Friedrich Schubart (1739–91) corrobora essa ambiguidade ao destacar em seu livro *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784 *apud* STEBLIN, 2002, p. 234), que *Ré b Maior* é “[...] uma tonalidade maliciosa, a degeneração entre sofrimento e êxtase. Ele não pode rir, mas pode sorrir; ele não pode uivar, mas pode, pelo menos, fazer caretas chorando”.⁷³

Por fim, *Mi Maior*: definida pela maioria dos autores destacados por Steblin como uma tonalidade grandiosa, alegre, ardente, selvagem. Destacamos a definição de Hand (*apud* STEBLIN, 2002, p. 328): “*Mi M*, uma [das tonalidades] mais brilhantes, de cores fortes, talvez comparável com um amarelo ardente”.⁷⁴

Embora os dois primeiros movimentos se apresentem na mesma tonalidade, o principal contraste entre eles se revela no caráter, evidenciando uma mistura de humor e severidade nos temas do *Scherzo* em contraste com o caráter nobre e

⁷¹ Do original em inglês: “grief and rapture”.

⁷² Do original em inglês: “grief and joy”.

⁷³ Do original em inglês: “A leering key, a degeneration into grief and rapture. It cannot laugh, but it can smile; it cannot howl, but it can at least grimace its crying”.

⁷⁴ Do original em alemão: “E dur, eine der hellsten, staerksten Farben, vielleicht vergleichbar mit brennenden Gelb.”

elegante do primeiro. Corroborando essa ideia, Lockwood (p. 282) ressalta que “Pinceladas audaciosas no *Scherzo* [...] contrastam com a qualidade vastamente lírica e expressiva do *Allegro moderato* inicial”.

5.1.3 Compasso

Como dito antes, as tonalidades expressam características particulares, e o mesmo acontece com os tipos de compassos, que são escolhidos, com cuidado, em função de contextos diferentes, o que leva em consideração, dentre outros fatores, o caráter e a velocidade da obra. O segundo movimento do *Trio op. 97* está em compasso ternário, que — diz Rosenblum (1988, p. 307) — “[...] tem mais graça em sua expressão [...] sendo mais apropriado para a representação de emoções mais vivas”⁷⁵. O compasso ternário apresentado no segundo movimento, aliado à indicação de andamento *Allegro*, mais algumas características do movimento como textura rarefeita, articulação precisa, ritmo descomplicado e ornamentação simplificada, induz a uma execução mais rápida e leve do *Scherzo*.

5.1.4 Estrutura formal

A estrutura formal do segundo movimento é simples e clara, constituída basicamente de três partes, que normalmente denominamos de A (*Scherzo*), B (*Trio*) e A (Recapitulação do *Scherzo*), que são seguidas de uma *Coda*. Apresentamos a seguir uma tabela com a estrutura formal da primeira parte do segundo movimento, em que se encontram discriminadas seções, tonalidades e compassos correspondentes.

⁷⁵ Do original em inglês: “[...] [a triple meter] has a greater gaiety in its expression and was considered more appropriate for the representation of lively emotions”.

2º MOVIMENTO — PARTE A — <i>SCHERZO</i> (c. 1 a 125)			
Compasso	Seção	Tonalidade	Observações
c. 1 a 32.1	Seção a	Sib M	
c. 32 a 62.1	Seção b	Sib M	
c. 62 a 85	Seção a'	Sib M	
c. 86 a 106	Seção b'	Mib M	
c. 107 a 125	Coda	Sib M	Dividida em duas seções: 1ª: c. 107 a 115 2ª : c. 115 a 125

Tabela 4: Estrutura formal da primeira seção do segundo movimento — *Scherzo* — do *Trio op. 97* de Beethoven.

5.2 PARTE A — SCHERZO

Os autores lidos para fundamentar a pesquisa destacam características do segundo movimento do *Trio op. 97*. Segundo Watson (2012, p. 197), “O *Scherzo* começa inocente o bastante”.⁷⁶ Para Ulrich (1966, p. 292), “O segundo movimento é um *Scherzo* rápido moldado em uma forma altamente imaginativa. [...] O movimento como um todo é um dos *Scherzos* mais originais e aprazíveis de Beethoven”.⁷⁷ Por sua vez, Schrammek (2011, p. 191) afirma que “Na segunda parte Beethoven apresenta um *Scherzo* dançante, que surpreendentemente é exposto somente pelos instrumentos de corda”.⁷⁸ Czerny (1963, p. 103) analisa assim o caráter do segundo movimento do *Trio op. 97* assim: Talvez em nenhuma outra obra de Beethoven encontramos o espírito humorístico tão característico como neste *Scherzo*, e o intérprete tem aqui um campo livre [...] porém respeitando o limite do belo⁷⁹ (Czerny, 1963, p. 103).

⁷⁶ Do original em inglês: “The Scherzo starts innocently enough”.

⁷⁷ Do original em inglês: “The second movement is a fast scherzo cast in a highly imaginative form. [...] The movement as a whole is one of Beethoven’s most original and enjoyable scherzos”.

⁷⁸ Do original em alemão: “An die zweite Position zieht Beethoven das taenzerische Scherzo vor, das ueberraschenderweise nur mit den Streicheninstrumente einsetzt”.

⁷⁹ Do original: “Das Humoristische hat sich vielleicht in keinen Werke Beethoven’s so bezeichnend ausgesprochen wie in diesem Scherzo, und der Spieler hat hier [...] der in den Grenzen des Schoenen bleibt, freies Feld”.

5.2.1 Seção a

Os dois instrumentos de cordas apresentam o tema principal da seção a através de um compartilhamento temático⁸⁰ que se estende por 15 compassos. O violoncelo apresenta sozinho a primeira frase, que consiste em uma linha melódica diatônica ascendente; a partir do c. 5 ao 8 (Ex. 57), cabe ao violino concluir a frase, desenvolvendo uma linha melódica em movimento contrário ao violoncelo (descendente), que leva à tonalidade de *Fá Maior*, quinto grau da tonalidade principal. Em seguida, os papéis são invertidos; agora cabe primeiramente ao violino reapresentar a primeira parte da frase (c. 9 a 11), seguido pelo violoncelo (c. 12 a 15), que conclui na tonalidade de *Si b Maior*, entregando ao piano a responsabilidade de apresentá-la (Ex. 60).

Para conseguir uma execução fluente e espirituosa — e alcançar o caráter mencionado pelos estudiosos que destacamos —, sugerimos que as notas da linha melódica da seção a sejam executadas de forma leve e solta — em *stacatto*, conforme indicado na partitura —, mas sobretudo deixando clara a métrica do trecho, com leve apoio no primeiro tempo do compasso e leveza no terceiro tempo (Ex. 60 — QR Code 60). Através da audição das gravações, percebemos que alguns músicos fazem outra opção interpretativa, valorizando com mais ênfase o terceiro tempo do compasso; o que, no nosso entendimento, compromete a leveza destacada pelos autores citados, a precisão de *staccato*, assim como a fluência da seção (QR Code 60A).

No que concerne às intensidades, uma riqueza de símbolos referentes à dinâmica é a característica principal desse movimento. Vale destacar que na primeira parte — *Scherzo* — Beethoven emprega oito vezes o símbolo *cresc.* e nenhuma vez o *dim.* Quando a dinâmica *p* é sinalizada, aparece sempre como contraste súbito de *f* e *sf*. Convém salientar que a indicação *sfp* colocada após um *cresc* — nos c. 4 e 12 e, depois, no piano nos c. 20 e 28 —

⁸⁰ Explicamos o compartilhamento temático no item 1.4 — capítulo 1.

pertence ao grupo de dinâmicas relativas, devendo ser executado dentro da área sonora predominante, que nesse caso é o *p*.

The image displays a musical score for a Scherzo in Allegro tempo. It features three staves: Violin (top), Cello (middle), and Piano (bottom). The key signature is B-flat major (two flats). The score is annotated with red boxes and arrows labeled 'Compartilhamento temático' (thematic sharing), indicating passages where the violin and cello play similar or identical melodic lines. Dynamic markings include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *sfz* (sforzando). The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into measures, with some measures numbered (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24). The piano part is marked 'Allegro' and includes a 'p' dynamic marking.

Ex. 57: *Trio op. 97. 2º mov.*, Scherzo, c. 1 a 24. Compartilhamento temático entre violoncelo e violino; no piano, apresentação sozinho da frase inicial; dinâmica crescendo *para sfz*; dinâmica predominante, *p*; apoio no primeiro tempo; leveza no toque da mão esquerda do piano.

QR Code 60: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d compact disc. Apoio no primeiro tempo.

QR Code 60A: BEETHOVEN Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”. Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d compact disc. Apoio no primeiro e terceiro tempos.

Em todo este início (c. 1 a 16 — Ex. 57), é importante que as cordas preservem a coerência rítmica e de articulação do trecho. Durante a audição das gravações, observamos que, por conta do compartilhamento temático que acontece entre os instrumentos de corda, existe a tendência a certa heterogeneidade na execução da seção *a* por esses instrumentos. Tanto o ritmo tende a ser impreciso - com precipitação nas colcheias -, quanto a qualidade dos *staccati* não é constante. No piano, tendo em vista que a linha melódica não é compartilhada com outro instrumento, observamos maior coerência rítmica e de articulação.

Nas gravações selecionadas para a pesquisa aqui descrita, encontramos grande diversidade nos tempos adotados pelos intérpretes no início do *Scherzo*. A maioria dos violoncelistas inicia o movimento em um andamento mais lento do que os pianistas o farão a partir do c. 16. Na Tabela 5 destacamos a metronomização da entrada do violoncelo e do piano, em cada um dos conjuntos. Cabe destacar a gravação feita pelos trios Solter/Gawriloff/Palm, Ashkenazy/Perlman/Harrel e Pressler/Gullet/Greenhouse, em que encontramos a mesma metronomização nas duas entradas.

Trio	Kempff/ Szeryng/ Fournier	Istomin/ Stern/ Rose	Tinetti/ Lehninger Clis	Previn/ Mullova/ Schiff	Barenboim/ Zuckerman/ Du Pré	Solter/ Gawriloff/ Palm	Ashkenazy/ Perlman/ Harrel	Pressler/ Gullet/ Greenhouse
<u>cello</u>	♩ = 58	♩ = 58	♩ = 60	♩ = 64	♩ = 66	♩ = 66	♩ = 68	♩ = 76
<u>piano</u>	♩ = 61	♩ = 62	♩ = 65	♩ = 69	♩ = 71	♩ = 66	♩ = 68	♩ = 76

Tabela 5: Metronomização das entradas do Tema principal da seção A executadas pelo violoncelo (c. 1 a 15) e pelo piano (c. 16 a 31).

Ao consultarmos a metronomização apresentada por Czerny (1963, p. 102) — ♩ = 80 —, verificamos que ela se revela mais rápida que os tempos adotados na prática atual. É

importante lembrar que o *fortepiano* utilizado por Beethoven favorece os andamentos mais rápidos (considerações a este respeito foram feitas no capítulo 2 – Os *fortepianos* de Beethoven). Das gravações consultadas para a pesquisa aqui descrita, queremos destacar a do trio formado por Pressler/Gullet/Greenhouse, os quais executam esse movimento em um andamento mais rápido que se aproxima daquele indicado por Czerny e coincide com a minha opção interpretativa.

A primeira vez em que o piano apresenta o tema da seção *a* (c. 16 a 24 — Ex. 57), ele o faz sozinho, tendo à mão direita a função de conduzir a linha melódica constituída predominantemente de terças e sextas, e à mão esquerda, uma sequência de semínimas em *stacatto* que evidenciam as mudanças harmônicas. As sugestões de toque e apoio feitas para os instrumentos de corda devem ser seguidas, também, pelo piano.

Do c. 25 ao 32.1 (Ex. 58), o piano repete o tema na dominante da tonalidade de *Si b Maior*, ou seja, *Fá Maior*. Dessa vez, a mão esquerda executa o tema uma oitava abaixo da linha melódica da mão direita, enquanto a função de acompanhamento e condução harmônica fica a cargo dos instrumentos de corda, que, sugerimos, executem a sequência de semínimas com bastante leveza, em *pizzicato*, cuja sonoridade é semelhante à da mão esquerda do piano nos c. 17 a 24 (Ex. 57).

Ex. 58: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo*, c. 25 a 32.1. Segunda apresentação pelo piano em oitavas paralelas, na dominante; cordas, função de acompanhamento, em *pizzicato*.

QR Code 61: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d compact disc.

5.2.2 Seção b

A partir do c. 32 ao c. 39 (Ex. 59), o piano lidera a seção b, que, diferentemente da seção a — onde encontramos uma predominância de articulação em *stacatto* —, deve ser executada em *legato*. Essa articulação se harmoniza com a indicação *dolce* destacada por Beethoven, ajudando a intensificar ainda mais o contraste entre os temas das duas seções. Mesmo a seção b tendo um caráter mais lírico, ele opta por uma articulação que valoriza os pequenos elementos, com ligaduras abrangendo, no máximo, três notas. Além do papel de sustentação harmônica, a mão esquerda representa o acompanhamento unificador de toda a seção b, cabendo ao violino e ao violoncelo a execução concomitantemente de acordes que reforçam as mudanças harmônicas da mão esquerda do piano.

Ex. 59: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo*, c. 32 a 39. Articulação em *legato*; cordas, condução das mudanças harmônicas; direcionamento da linha melódica; *dolce*; dinâmica natural, acompanhando o desenho melódico (riscos vermelhos); utilização criteriosa do pedal.

**QR Code 62: BEETHOVEN Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”.
Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical
GmbH, 1994, s/d compact disc.**

Cabe destacar que em todo esse trecho (Ex. 59) não aparece nenhuma outra indicação de dinâmica fora o *dolce*. Mas, como o tema dessa seção (c. 32 a 35) foi construído sobre uma linha melódica ascendente e descendente, sugerimos a execução de um pequeno *crescendo* natural — inerente ao fraseado musical —, que acontece nos c. 32 e 33, resolvendo com um *diminuendo* nos c. 34 e 35. A indicação *dolce* pode emprestar flexibilidade ao andamento, quando imprime certo lirismo ao tema. Essa flexibilidade se torna evidente em algumas gravações quando os pianistas diminuem ligeiramente o andamento nessa seção.

Pela primeira vez nesse movimento recomenda-se o uso do pedal. A indicação *dolce* e a mudança na escrita da mão esquerda — que passa a ter um acompanhamento mais unificador — podem ser auxiliados pelo uso do pedal no primeiro tempo de cada compasso, preservando, assim, as articulação e mudanças de fraseado e harmonia, além de auxiliar na criação de uma atmosfera mais *cantabile* (Ex. 59).

Em seguida (c. 40, Ex. 60), cabe ao violino apresentar o tema, duas oitavas abaixo da exposta pelo piano, em uma região que podemos considerar grave para o instrumento. A indicação *dolce* permanece, reforçando a intenção do compositor para o caráter desse tema. O piano continua com o acompanhamento harmônico agregador, mas dessa vez o uso do pedal é restringido ao primeiro tempo do compasso, em razão das pausas da mão direita. Recomenda-se que a pedalização nesse trecho seja muito sutil, para evitar que as pausas indicadas na mão esquerda sejam comprometidas pelo uso do pedal. O violoncelo vai

reaparecer só no final dessa repetição do tema, tocando em oitavas paralelas com o violino; com isso os três instrumentos caminham num *crescendo* em conjunto para a primeira dinâmica *f* do movimento (c. 46 — Ex. 63).

Ex. 60: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 40 a 47.1.* Violino, execução na região grave do instrumento; acompanhamento agregador no piano; meio pedal, com retirada precisa para não encobrir as pausas; *cresc.* nos três instrumentos para o primeiro *f* do movimento; permanência do *dolce*.

QR Code 63: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d compact disc.

A partir do c. 47 (Ex. 61) inicia-se uma passagem onde piano e instrumentos de corda se alternam na execução de escalas diatônicas e movimentos arpejados, sempre em *f*. Diferentemente da escrita das colcheias no c. 38 (Ex. 59), dessa vez Beethoven separa os grupos de colcheias do piano de dois em dois (c. 47 e 48, Ex. 61)) — exigindo, assim, uma execução mais destacada de cada grupo e aliviando, em seguida, a articulação no fim dessa execução, com as seis colcheias ligadas pela mesma barra (c. 49, Ex. 61). Para combinar com o caráter vigoroso do piano, violino e violoncelo devem executar suas escalas e semínimas sempre com articulação mais solta, em *forte*.

No compasso c. 59.2, sugerimos um breve recuo na dinâmica nos três instrumentos para que a marcação *più f* (c. 60.1), assim como a mudança brusca de dinâmica que acontecerá no c. 62, fique ainda mais contrastante (Ex. 61). Verificamos que, embora Beethoven não tenha apresentado por escrito essa intenção de dinâmica, em todas as gravações que serviram de suporte a este estudo os músicos realizam essa opção de recuo na dinâmica nesse trecho. Destacamos a gravação do trio formado por Barenboim/Zuckerman/Du Pré (QR Code 64) para exemplificar auditivamente este trecho.

The image displays a musical score for the Trio in G major, Op. 97, No. 2, by Ludwig van Beethoven. The score is presented in three systems, corresponding to measures 47 through 62.1. The first system (measures 47-50) shows a dynamic shift from *f* to *p*, indicated by a blue bracket. The second system (measures 51-58) shows a return to *f*. The third system (measures 59-62.1) shows a final dynamic shift to *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*f*, *p*, *più f*). The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The violin and viola parts are in parallel motion, with the violin playing an octave higher than the viola.

Ex. 61: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 47 a 62.1. Primeira passagem em *f* do movimento; violino e violoncelo em oitavas paralelas, como a m.d e m.e do piano; toque mais destacado das colcheias, separadas em duas; toque solto e articulado; recuo na dinâmica para obter maior contraste (chave azul).*

QR Code 64: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d compact disc.

5.2.3 Seção a’

A partir do c. 62 (Ex. 62), a primeira parte da seção *a* é reapresentada agora em oitavas paralelas pelas cordas, e não mais compartilhada como no início do movimento. Outra mudança é que, diferentemente do começo da obra — quando a melodia foi apresentada em *stacatto* —, dessa vez ela reaparece com uma articulação em *non legato*, harmonizando com a escrita contínua do piano, que também deve ser executada em *non legato*.

Em todo esse trecho, recomendamos um toque *leggiero*⁸¹ no piano, sem a utilização do pedal. A dinâmica predominante em todo esse trecho é *p*, por isso, sobretudo, no piano sugerimos evitar os *crescendo* e *decrescendo* exagerados, comuns em figurações de escalas e arpejos. Deve-se, igualmente, atentar para o fato de que a indicação *sempre piano* do compositor nos três instrumentos não apenas corrobora essa dinâmica, mas também alerta o intérprete a resistir à tendência de crescer a partir desse ponto (c. 64).

⁸¹ Palavra italiana que significa leve. Na música, esse termo pressupõe um toque leve e um pouco desconectado. Mais relacionado com o *non legato*, esse toque tende a reduzir levemente o valor das notas, que não são sustentadas em toda a sua duração (ROSENBLUM, 1988, p. 149).

Ex. 62: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo*, c. 62 a69. Tema *a'* executado em oitavas paralelas pelas cordas (retângulo vermelho); dinâmica predominante *p* e *sempre p*; articulação *non legato*; cordas na região mais grave; piano na região aguda; linha diatônica descendente e arpejos ascendentes no piano.

QR Code 65: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

A partir do c. 70 (Ex. 63), os papéis se invertem de novo — como no Ex. 62; agora cabe ao piano apresentar a primeira parte da seção *a* e, às cordas, os movimentos regulares diatônicos, ascendentes e descendentes. A apresentação pelo piano se faz mais incisiva quando comparada à exposição feita antes pelos instrumentos de corda, com uma articulação firme, em *non legato* acrescido de um *crescendo* seguido de *sfp* no final da frase, como no início da obra. Cabe ressaltar, ainda, que há *crescendo* somente para o piano. Destacamos que em toda essa passagem (Ex. 63) o piano executa sua parte na região mais aguda do instrumento, enquanto os instrumentos de corda utilizam sua região média e mais grave, o que possibilita mais clareza e transparência às linhas e deve ser explorado pelos intérpretes.

Ex. 63: *Trio op. 97*, 2.^o mov., Scherzo, c. 70 A 77. Piano: seção *a* em oitavas paralelas; dinâmica *cresc.* para *sfp*; articulação *non legato*; movimentos diatônicos ascendentes e descendentes nas cordas; piano, na região média e aguda e cordas, na região média para grave.

QR Code 66: TRIO BRASILEIRO 30 ANOS: Beethoven Trio op. 97 (Arquiduque). Brahms Trio op. 101. Intérpretes: Gilberto Tinetti (piano), Erich Lehniger (violino), Watson Clis (violoncelo). Polygram do Brasil Ltda., 1989, s/d compact disc.

Do c. 78 ao 85 (Ex. 64), Beethoven seleciona um fragmento rítmico-melódico retirado da seção *a* para o piano executar em forma de cânone. Esse fragmento é desenvolvido em movimentos descendentes e ascendentes, acompanhado de um longo *crescendo*, que sugerimos seja executado com pequenas inflexões de *crescendo* e *decrescendo* entre os compassos 78 a 84 — em virtude do movimento melódico ascendente e descendente —, não comprometendo o *crescendo* geral do trecho, que deve se construir em um *crescendo* único, culminando no c. 85 com o primeiro clímax sonoro em *ff* do *Scherzo*. Sobre a articulação, sugerimos que toda essa passagem seja executada em *non legato*, para preservar a clareza dos motivos. Até esse momento, a tonalidade da obra permaneceu em *Si b Maior*.

Ex. 64: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo*, c. 78 a 85. Piano: fragmento da seção *a* em cânone; primeira dinâmica *ff* do movimento; pequenas *nuances* de dinâmica acompanhando o movimento melódico; articulação *non legato*; piano na região aguda e instrumentos de corda na região média para grave.

QR Code 67: *Konzert mit Werken von J. Haydn und L. Van Beethoven*. Intérpretes: Fany Solter (piano), Sachko Gawriloff (violino), Siegfried Palm (violoncelo). Manheimer AG, 1998, s/d Compat Disc.

5.2.4 Seção *b'*

Somente após o primeiro clímax sonoro (c. 85, Ex. 64) a seção *b* retorna em *p* e assume a tonalidade de *Mib M*, desenvolvendo um compartilhamento temático entre o violoncelo e o piano (c. 86 a 91 — Ex. 65). Outra vez a presença da indicação *dolce* é determinante para definir o caráter dessa passagem, que mantém sempre a dinâmica *p*. Durante toda essa seção (c. 86 ao 115.1), o acompanhamento em colcheias executado alternadamente entre a mão esquerda e direita do piano tem um papel determinante na regularidade do pulso e homogeneidade do som, funcionando como elemento agregador do discurso. É preciso garantir sua regularidade, em especial quando o acompanhamento passa de uma mão a outra. O cuidado com a pedalização — cabe frisar — precisa ser sutil. As pausas indicadas na mão esquerda devem se fazer presentes.

Ex. 65: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 86 a 91*. Violoncelo: inicia seção *b'*; compartilhamento temático com o piano; dinâmica *dolce* e *p*; alternância do acompanhamento m.d. e m.e. do piano; pedal: respeitar pausas.

QR Code 68: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Especial atenção precisa ser dada ao trecho entre os compassos 92 e 95 (Ex. 66), quando Beethoven assinala chaves de dinâmica sobre notas longas e prolongadas. Esse efeito de *crescendo* sobre uma nota depois que ela foi atacada é possível na música vocal e nos instrumentos de sopro e corda; mas, em tese, é impossível de ser realizado no piano. Sobre esse assunto, encontramos a seguinte explicação de Rosenblum (1988, p. 60): “[...] essas marcações demonstram a propensão de Beethoven de insinuar direções psicológicas para a *performance*”.⁸² Se a dinâmica for obedecida literalmente, acarretará um acento indesejado na nota *Fá* do

⁸² Do original em inglês: “Such markings demonstrate Beethoven’s proclivity to ‘psychological’ performance directions”.

c. 93.2. Para evitar isso, sugere-se que o pianista valorize a mudança harmônica que ocorre na mão esquerda (c. 93.1 e 95.1, Ex. 66) — que é reforçada pelo violoncelo — conduzindo dessa forma para um *crescendo* natural através do fluxo das cocheias. Dessa forma, a nota culminante da chave de dinâmica seria o primeiro tempo dos c. 93 e 95, e não o segundo tempo, como aponta a partitura (Ex. 66). Assim, o segundo tempo seria tocado com uma intensidade ligeiramente compatível com uma função conclusiva dentro da frase musical.

Noutros termos, é importante que a ilusão do *crescendo* seja alcançada pela ausência de acentos e discrepância entre as intensidades das notas da melodia. Esse efeito de dinâmica mais natural é corroborado pela presença do *dolce* em toda a passagem, estimulando o intérprete a um toque *cantabile* que valoriza a linha melódica. Aconselha-se que os músicos componentes do trio discutam essas questões e os efeitos de dinâmica possíveis de ser realizados pelo piano para que o mesmo modelo seja repetido em seguida pelos instrumentos de corda (c. 100 a 106). Para concluir esse trecho, no c. 96, uma estrutura melódica descendente induz a uma diminuição gradual do volume sonoro.

Segundo Rosenblum (1988, p. 64), quando não houver nenhuma indicação de dinâmica gradual, passagens descendentes podem acompanhar um *decrecendo* quando houver diminuição de tensão e relaxamento. Nesse mesmo trecho (c. 96 ao 99), percebe-se a ausência de ligadura nas colcheias na mão direita, o que nos faz recomendar uma pequena diferença no toque: mais *non legato*. Em seguida (c. 100 a 106), os papéis se invertem, e cabe, aos instrumentos de corda, executar o movimento melódico e, ao piano, apenas o acompanhamento com função unificadora.

92

97

ausência de ligadura

105

Ex. 66: *Trio op. 97. 2º mov., Scherzo, c. 92 a 104. Alteração das chaves de dinâmica; dolce; toque legato e non legato; estrutura melódica cantabile; estrutura melódica descendente induzindo a um decrescendo (dim. entre parênteses).*

QR Code 69: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncello). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Das gravações consultadas na pesquisa que esta tese relata, o grupo que mais se aproxima à realização desse tipo de dinâmica foi o formado por Ashkenazy/Perlman/Harrell, e que destacamos no QR Code 69.

5.2.5 Coda

Do c. 107 ao 125 (Ex. 67) Beethoven encerra a primeira parte deste movimento com uma *Coda*, que podemos dividir em duas partes. Na primeira — do c. 107 ao 115 —, violino e piano iniciam um contraponto imitativo utilizando elementos da seção *b*, sempre preservando a atmosfera *cantabile*. O piano continua a alternar o acompanhamento homogeneizador entre as mãos direita e esquerda; daí ser necessária atenção especial para que a leveza no toque — sem a presença de acentos — seja preservada. Na segunda parte — c. 115, a 125 — acontece o retorno do tema seção *a* — modificado, agora sem a característica rítmica — e na tonalidade principal, em *Si b Maior*. Com uma escala ascendente que se inicia no c. 117, Beethoven encerra a primeira parte desse movimento com uma sequência de notas em *stacatti* alusivas ao tema apresentado no início do movimento. Dessa vez, ele explora intensidades diferentes de dinâmica, iniciando a escala em *pp* e terminando em *ff*.

107

112

122

Si b M

m.d.

m.e.

pp

pp

pp

cresc.

ff

ff

Ex. 67: *Trio op. 97. 2º mov.*, Scherzo, c. 105 a 125. Alternância do acompanhamento entre m.d. e m.e. do piano; contraponto imitativo entre violino e piano; violino na região grave; piano na região aguda; retorno da seção *g*, modificada; dinâmica *p*, *pp* e *ff*.

QR Code 70: THE PERLMAN EDITION: Beethoven "Archduke" & "Ghost" piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

5.3 PARTE B — TRIO

A oposição do Trio⁸³ em relação ao *Scherzo* fica aparente, em especial, através do contraste de textura e harmonia. Além dessas discrepâncias entre as duas partes do segundo movimento — *Scherzo* e Trio —, encontramos especificamente neste último o contraste acentuado entre dois temas, como bem destaca Solomon: “Aqui [segundo movimento do *Trio op. 97*] existem três contrastes de estilo: as sonoridades brilhantes do próprio *Scherzo*, [...] o tema cromático fluente do Trio [...] e a valsa em estilo vienense do segundo tema do Trio” (LOCKWOOD, 2005, p. 355). Ao longo da produção musical de Beethoven, observamos com frequência contraste temático abrupto, característica que foi se afirmando em suas composições, como ressalta Davidson (2004, p. 160): “Beethoven possuía um senso de humor que podia surpreender em seu vigor e franqueza. Cenas alegres muitas vezes eram tocadas justapostas imediatamente a situações trágicas e escuras”. A polarização dos dois temas da seção do Trio do segundo movimento do *op. 97* foi objeto de reflexão, também, de Watson (2012, p. 197), para quem a seção do Trio é “[...] um fugato escuro, cromático [...]. Em contraste, o segundo tema é uma exuberante valsa”.⁸⁴ Essa ideia é corroborada ainda pela descrição das principais tonalidades encontradas no Trio — *Si b Maior*, *Ré b Maior* e *Mi Maior* —, feita por estudiosos dos séculos XVIII e XIX (vide capítulo anterior).

Podemos dizer que o Trio foi construído com base no antagonismo entre duas seções: uma escura e lúgubre; outra dançante e exuberante. Através delas — que são repetidas três vezes cada —, Beethoven trabalha técnicas características do Barroco (contraponto, imitação, sequências) e do Classicismo (melodia acompanhada), além de desenvolver elementos inovadores de dinâmica característicos de sua escrita. Nesse quesito,

⁸³ Optamos por não colocar a seção do Trio em itálico para não confundir com o gênero musical Trio, que desde o início deste trabalho escrevemos em itálico.

⁸⁴ Do original em inglês: “Trio — a dark, chromatic fugato [...]. By contrast, the second theme is an exuberante waltz”.

encontramos uma riqueza de exemplos na seção do Trio, que destacamos a seguir: quatro longos *crescendos* e um longo *decrescendo*; sete vezes a apresentação de *f* ou *ff* seguido de *p* no compasso seguinte; uma vez o efeito de *crescendo* seguido de *piano subito*; utilização de *sforzando* e *riforzando* (*sf*, *rf*) 39 vezes. Esses sinais de dinâmica são comumente associados ao estilo de Beethoven, por serem empregados desde a primeira fase até o final de sua vida (RATNER, 1980, p. 189).

5.3.1 Estrutura formal

2º MOVIMENTO — PARTE B — TRIO (c. 126 A 287.1)			
Compasso	Tema	Tonalidade	Observações
c. 126 a 160.1	Seção c	Sib m — Reb M	Externamente cromático (c. 154.3 a 159), vai da tonalidade principal, Sib m, para o tom relativo, Reb M. Fugato.
c. 160 a 182	Seção d	Reb M	Estilo de valsa vienense
c. 182.3 a 195	Seção c'	Reb M — Mi M	Novamente cromático, vai do tom relativo de sib m (Reb M) para o tom afastado de Mi M. Fugato utilizando fragmento de c invertido.
c. 196 a 218	Seção d'	Mi M	Estilo de valsa vienense
c. 219 a 257.1	Seção c''	Sib m — Sib M	Fugato stretto utilizando fragmento de c invertido
c. 257 a 277–287.1	Seção d''	Sib M	Codeta — c. 277 a 287.1

Tabela 6: Estrutura formal da segunda parte (Trio) do segundo movimento do *Trio op. 97* de Beethoven.

5.3.2 Seção c

O violoncelo lidera a apresentação da seção *c* desenvolvendo um fugato cromático de textura densa, ambientado em uma dinâmica *p*. A escolha da tonalidade de *si b menor* reforça a intenção do compositor sobre o caráter desta seção, que segundo Czerny (1963, p. 57) sugere uma “atmosfera muito pesarosa”⁸⁵. Ao contrário do que aconteceu no *Scherzo* — quando Beethoven utilizou mais figuras de curta duração com toque predominantemente em

⁸⁵ Do original: “[...] sehr Beklagende Stimmung”.

non legato e *staccato* —, na primeira seção do Trio encontramos uma longa sequência de semínimas e mínimas, que seguem em movimentos cromáticos, sincopados, predominando um toque *legato*. Assim como aconteceu no primeiro movimento — na seção do Desenvolvimento —, agora Beethoven desenvolve um longo trecho onde prevalece a dinâmica *p* (Ex. 68) e *pp* (Ex. 49, 50, 51).

Durante os primeiros 24 primeiros compassos da seção *c* (c. 125.3 a 150.1 — Ex. 68), encontramos um contraponto a três vozes, com a participação do violino, violoncelo e a mão esquerda do piano. A distribuição equilibrada dessas vozes parece influenciada por uma escrita típica de trio de cordas — assumindo a mão esquerda do piano o papel da viola. Seguindo esse pensamento, a primeira entrada é realizada pelo violoncelo (c. 125.3), a segunda pela viola — piano — (c. 132.3), e a terceira pelo violino (c. 140.3), utilizando o movimento sincopado e o cromatismo como elementos condutores de todo o trecho. Convém observar como Beethoven recorre a métodos composicionais que foram muito empregados no período barroco para construir a seção *c*, priorizando uma escrita polifônica, contrapontística e em fugato.

Segundo Neumann (1993, p. 159), o que caracteriza uma estrutura contrapontística são as vozes que a compõem, as quais se constituem de linhas melódicas que desempenham papéis independentes. Cada uma tem sua dinâmica própria. A clareza da polifonia deve ser uma preocupação constante do intérprete, sobretudo quando é compartilhada com outros instrumentos. No caso em questão, o equilíbrio sonoro da polifonia apresentada na seção *c* é bastante delicado. Os instrumentos de corda executam suas partes em uma região muito grave, o que diminui a clareza de suas sonoridades, enquanto o piano desenvolve suas linhas na região média. Recomenda-se que o piano busque um equilíbrio sonoro maior, tomando cuidado para não se destacar do conjunto. Reiteramos nossa recomendação tanto de um toque não verticalizado ao piano para evitar acentos quanto a utilização da técnica de ligado

de dedos para alcançar o *legato* desejado. Cabe destacar que em alguns momentos Beethoven não une as notas com ligadura (c. 138, 146, 148 e 149 — Ex. 68), daí que o pianista deve executá-las separadamente. O grau de separação entre elas vai depender da escolha de cada pianista. Seleccionamos duas gravações que demonstram opções diferentes de realização dessa passagem: na primeira, o pianista executa todo o trecho em *legato* (QR Code 71); na segunda, a pianista, assim como o violoncelista, tocam em *legato*, mas separa as notas em que Beethoven não adicionou a ligadura (QR Code 71a).

The image shows a musical score for the Trio op. 97, 2nd movement, measures 122 to 150.2. The score is in B-flat major (three flats) and 3/4 time. It features three staves: Violoncello (Cello), Violino (Violin), and Piano. The Violoncello and Violino parts are marked 'Tema A' and 'toque legato'. The Piano part has several measures with notes circled in red, indicating where the notes are not connected by a slur. The score includes measure numbers 126, 135, and 147. The key signature is si b m (B-flat major).

Ex. 68: *Trio op. 97. 2º mov., Trio*, c. 122 a 150.2. Tonalidade *si b m*; seção $\underline{c}$: movimentos sincopados; predominância de mínimas e semínimas; predominância de *toque legato*; notas desligadas (círculos vermelhos); dinâmica *p*; contraponto a 3 vezes; escrita típica de trio de cordas.

QR Code 71: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

QR Code 71a: Konzert mit Werken von J. Haydn und L. Van Beethoven. Intérpretes: Fany Solter (piano), Sachko Gawriloff (violino), Siegfried Palm (violoncelo). Manheimer AG, 1998, s/d Compat Disc. Separação das notas na ausência de ligadura.

Essa atmosfera permanecerá até o c. 150, quando uma voz é acrescida na polifonia — mão direita do piano —, acontecendo aos poucos um adensamento da escrita pianística (c. 154.3 a 159 — Ex. 69), através de uma sequência de terças e oitavas em movimento cromático, intensificado pela presença de um longo *crescendo*. O pedal pode ser adicionado a esse trecho desde que usado com sutileza — para cada nota —, de modo a preservar a clareza da linha melódica e de cada harmonia. É preciso cuidar para não transformar uma linguagem polifônica e contrapontística em harmônica. Aqui, a mudança precisa do pedal em cada tempo do compasso é fundamental. Realizar essas nuances nas mudanças de pedal requer uma audição crítica pelo pianista, como destaca Rosenblum (1988, p. 114):

[...] o papel mais importante em qualquer tipo de pedalização pertence aos ouvidos. A arte da pedalização somente pode ser desenvolvida por um tipo de audição crítica e pela experimentação que proporcionem ao pianista atingir um contínuo *feedback* do ouvido ao pé. O elo dessas funções quase automáticas é como se a pedalização fosse um reflexo espontâneo. Essa conexão é necessária para uma execução bem sucedida.⁸⁶

⁸⁶ Do original em inglês: “However the most important role in any type of pedaling belongs to the ear. The art of pedaling can only be developed by the kind of critical listening and experimentation that enables the pianist to achieve continuous feedback from the ear to the foot. The link then functions almost automatically, as if pedaling were a spontaneous reflex action. This reflexive connection is necessary for successful performance”.

Como Beethoven assinala uma longa ligadura entre os c. 155 e 159 (Ex. 69) — indicando que a passagem seja executada em *legato* —, sugerimos que o pianista destaque a linha melódica do quinto dedo da oitava, facilitando as características de continuidade do fraseado, que culminará na primeira apresentação da seção *d* do Trio. Salientamos o terceiro tempo do c. 159, que consideramos como anacruze da nova seção por causa da interrupção da ligadura.

151

4 vozes

p

cresc.

157

ff

Ré b M

Ex. 69: *Trio op. 97. 2º mov.*, Trio, c. 147 a 160.1. seção *c*: contraponto a 4 vozes; dinâmica *p*; adensamento da escrita pianística; longo *cresc.*; toque *legato*; destaque da nota superior da oitava; início da seção *d* em *ff*; modulação para *Re b M*.

QR Code 72: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

5.3.3 Seção d

A partir do c. 160 (Ex. 70) inicia-se a seção *d*, que transforma abruptamente a atmosfera, perceptível desde a escrita — que se mostra mais incisiva com a ausência de ligaduras, a presença de *staccati*, e dinâmica em *ff* — assim como a mudança de caráter, acompanhada da alteração da tonalidade de *si b m* para *Re b Maior*. Diferentemente do que aconteceu na seção *c*, onde Beethoven utilizou o contraponto para construir a seção, dessa vez ele recorre à técnica da melodia acompanhada como base da estrutura. Nesse momento a primazia é totalmente do pianista, cabendo ao violino e violoncelo apenas reforços pontuais na harmonia.

A seção *d* — cabe reiterar — alude a uma valsa vienense, e palavras como “exuberante”, “vibrante” foram usadas por estudiosos como Watson (2010, p. 198), Robertson (1987, p. 103) e Schrammek (2011, p. 191) para definir essa seção. Gostaríamos de ressaltar a dinâmica utilizada por Beethoven, segundo a qual, por oito compassos (c. 160 a 167), ele alterna de dois em dois compassos a dinâmica *ff* e *p*, pressupondo um contraste marcado: uma das características mais expressivas de sua escrita. Pela primeira vez no movimento, encontramos uma indicação de Beethoven de uso de pedal (c. 160 e 161, c. 164 e 165 — Ex. 70), justamente nos compassos em *ff*, aumentando o volume sonoro e a ressonância dos acordes, potencializando a diferença de dinâmica e criando, assim, uma sonoridade diferente, com novas texturas, em contraste com o que se ouviu até o momento nesse segundo movimento.

Nos compassos com dinâmica *p* (c. 162 e 163, c. 166 e 167, Ex. 70), Beethoven acrescenta uma ligadura à melodia da mão direita, indicando um toque *legato*. Cabe ressaltar que o fim da ligadura acontece no segundo tempo, pressupondo haver um destaque sobre o terceiro tempo, como aconteceu no movimento em anacruse do c.

159.3 para o 160. Se a ligadura tivesse sido estendida até o terceiro tempo, este seria mais leve.

Na passagem seguinte (c. 168 ao 179, Ex. 70), percebe-se o uso reiterado de *rf* sobre os terceiros tempos de cada compasso, o que cria uma sensação de instabilidade rítmica. Beethoven compensa essa instabilidade reforçando os primeiros tempos com *trillos*. As intervenções pontuais dos instrumentos de corda nesse trecho (c. 171, 175, 177, 179) são destacadas por *sf* nos primeiros tempos, ou seja, defasadas dos *rf* nos terceiros tempos do piano. Como o sinal de *sf*, nos instrumentos de corda, e *rf*, no piano, pertencem ao grupo de dinâmicas relativas — e estas devem sempre ser realizadas dentro da área sonora predominante —, em todo esse trecho a execução é feita em uma ambientação sonora em *p*.

Verificamos, porém, que na maioria das gravações os intérpretes não valorizam esta abordagem e executam esse trecho em *f*. No entanto, ao observar a escrita da parte de piano, temos um desenho melódico descendente que comporta um *decrescendo* (Ex. 70), que pode ser considerado natural do ponto de vista do fraseado. Naturalmente — como destaca Rosenblum (1988, p. 64) —, esses procedimentos devem sempre harmonizar com a estética do classicismo e não podem ser excessivos.

160

166

175

Ex. 70: *Trio op. 97*. 2.^o mov., Trio, c. 157 a 183. Seção *d*; primazia do piano; melodia acompanhada; indicações de Beethoven de pedal; dinâmica de *terraço*, *ff* e *p*; toque em *staccato* e *legato*; intervenções defasadas dos instrumentos de cordas (*sf*) em relação ao piano (*rf*); deslocamento métrico no piano, equilibrado pelos *trillos* no primeiro tempo.

QR Code 73: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncello). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Nos últimos compassos da seção *d* (c. 180 ao 182 — Ex. 70), Beethoven volta a indicar o uso do pedal, que, dessa vez, tem a função de prolongar a reverberação da tonalidade principal — *Ré b Maior* —, encerrando essa passagem com uma atmosfera etérea. Para conseguir esse efeito, sugerimos que o movimento ascendente do arpejo seja realizado com uma dinâmica em *decrescendo*, condizente também com a conclusão da seção.

5.3.4 Seção *c'*

A Seção *c'* é apresentada de forma mais compacta. Dessa vez (Ex. 71), o contraponto não é tão rico quando comparado ao trecho anterior (Ex. 69), por causa do encurtamento de toda a passagem, destacando agora uma estrutura mais harmônica que contrapontística, em virtude do uso do que poderia ser considerado uma melodia acompanhada na parte do piano do c. 190 ao 195. O movimento cromático do tema, antes com direção ascendente, agora se apresenta invertido (Ex. 71). As recomendações de toque, pedal, equilíbrio sonoro e condução melódica feitas no início da seção do *Trio* podem valer, também, para esse trecho.

Essa repetição de *c* se inicia pelo violoncelo, mas é logo seguida pelo violino e piano. O violoncelo aparece outra vez na região mais grave de seu instrumento, enquanto o violino dessa vez encontra-se em uma região que favorece a sua sonoridade expressiva (c. 186.3 a 190). A questão do equilíbrio permanece bastante delicada nesse trecho, pois enquanto violino e piano executam suas partes nas regiões média e aguda, o violoncelo segue uma linha descendente, chegando a uma região que diminui significativamente sua clareza sonora.

183

fragmento seção c invertido

184

fragmento seção c invertido

fragmento seção c invertido

194

ff

ff

ff

Mi M

Ex. 71: *Trio op. 97. 2º mov., Trio, c. 180 a 196.1.* Fragmento invertido da seção *c*; predominância dinâmica *p*; movimentação antagônica convergente; toque *legato*; longo *cresc.* para *ff*; modulação para *Mi M* na seção *d'*.

QR Code 74: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Interprètes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncello). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

A partir do c. 190.3 (Ex. 71), movimentos contrários, convergentes e divergentes entre as duas mãos do piano — depois entre os instrumentos de corda (c. 192 a 195) —, levam a um aumento de tensão compatível com a indicação de *crescendo* sinalizada por Beethoven. O compositor mantém a ideia do cromatismo para a condução para *Mi Maior*, tonalidade da seção d'.

5.3.5 Seção d'

Além da mudança de tonalidade (*Mi Maior*), a única alteração detectada na seção d' — quando comparamos com sua primeira — é a substituição do sinal *rf* apresentado antes nos compassos 168 a 179 (Ex. 70) para *sf* nos compassos 204 a 215 (Ex. 72). As características melódicas, de dinâmica e pedal permanecem inalteradas.

Cabem aqui considerações acerca da importância da mudança de uma tonalidade para a execução de uma mesma passagem. À luz do que dizem os estudiosos sobre as tonalidades de *Ré b Maior* e *Mi Maior*, verificamos que *Ré b Maior* está passível de definições antagônicas, como êxtase e sofrimento, tristeza e alegria; diferentemente de *Mi Maior*, em que encontramos sentimentos bem definidos, tais como brilho, alegria e grandiosidade. Se considerarmos que o sinal de *sf* está relacionado normalmente com a valorização de uma única nota — e que o sinal *rf*, com frequência, se relaciona com a valorização de uma passagem (ROSENBLUM, 1988, p. 90) —, então podemos concluir que essa repetição da seção d (Ex. 72) — na tonalidade de *Mi Maior* e com os sinais reiterados de *sf* — deve ser executada de forma diferente, destacando mais a nota com *sf*; enquanto, na primeira vez (Ex. 70) — na tonalidade de *Ré b Maior* e com os sinais *rf* —, pode-se valorizar mais a passagem como um todo. Quando se lida com interpretação musical, em momentos como este é difícil definir, em palavras e com precisão, qual seria a diferença entre as duas passagens; mas a consciência do intérprete da escrita diferente usada pelo

compositor e sua intenção de executar as duas passagens de forma ligeiramente distinta são um passo recomendado para alcançar esse objetivo.

196

202

210

Ex. 72: *Trio op. 97. 2º mov., Trio, c. 196 a 218. Repetição da seção d; sequencia de *sf*, diferente do Ex. 73 (rf)*

QR Code 75: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

5.3.6 Seção c''

Observamos que todas as repetições de c se dão na tonalidade que encerra a repetição de d, ou seja, as mudanças harmônicas são sempre conduzidas pelo tema da Valsa — seção d — e seguidas pela seção c.

Entre os c. 218.3 e 222 (Ex. 73), um fragmento da seção c é repetido invertido e sua escrita polifônica inicialmente é dividida entre o violino — que assume a liderança que era do violoncelo — e o piano. Aos poucos, acontece um adensamento na escrita com a entrada do violoncelo no c. 222.3, iniciando um pequeno *stretto* entre os três instrumentos. Quando comparada às outras execuções da seção c, observamos que essa sua repetição acontece de forma ainda mais compacta, contrapontística e densa. Assim, acredita-se que seja necessária atenção especial ao estudo desse trecho. Uma forma aconselhável de estudar polifonia é desmembrar as vozes e combiná-las aos poucos até que se executem todas elas juntas. Esse tipo de estudo resultará em um diálogo homogêneo entre o grupo.

A entrada do violoncelo no c. 222.3 coincide com o retorno da tonalidade do início do Trio — *si b menor*. Ao contrário do que aconteceu anteriormente nas finalizações da seção c — quando observamos um longo *cresc.* em direção à próxima seção —, dessa vez Beethoven acrescenta um pequeno *dim.*, que acompanha o desenho melódico descendente da passagem. Pela peculiaridade desse *diminuendo* — que acontece em um intervalo de tempo muito pequeno, sem uma diminuição de textura —, recomendamos que os músicos façam várias experiências e que as nuances tanto de *crescendo* quanto de *diminuendo* sejam precisas e equivalentes, buscando uma homogeneidade na intenção do grupo para que o efeito desejado pelo compositor seja realizado.

219
fragmento seção c invertido

Mi M

220

fragmento seção c invertido

si b m

Ex. 73: *Trio op. 97. 2º mov.*, Trio, c. 216-229. Fragmento invertido seção *c*; contraponto imitativo entre violino e piano; *stretto* entre os três instrumentos (retângulos vermelhos); violoncelo e baixo da m.e. juntos (círculos verdes); piano e violinos juntos (retângulos azuis); modulação para *si b m*; predominância dinâmica *p*; *cresc.* e *dim* concomitantes.

QR Code 76: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Após o *dim.* (c. 228, Ex. 74), Beethoven continua a desenvolver o tema da seção *c*, porém, agora sob a liderança do piano. As características da seção permanecem as mesmas — movimentos sincopados e cromáticos; mas desta vez ele não aparece invertido. Durante toda essa passagem, as cordas assumem o papel de acompanhamento — executando uma

nota repetida em intervalo de oitava, gerando muita tensão no trecho e perdendo, assim, a característica contrapontística que acompanhou a seção em todas as suas aparições anteriores. Do c. 234 ao 237 (Ex. 74), uma movimentação cromática em oitavas e terças no piano conduzem um *crescendo* bem intenso que levará a um *pp subito* no piano e *p* nas cordas, estabelecendo uma diferença sutil de dinâmica entre os integrantes do conjunto. Já na primeira obra camerística de Beethoven — o *Trio op. 1 n° 1* —, observa-se esse refinamento na escrita do compositor (vide o Ex. 13, no capítulo 1). Essa diferença de dinâmica — *pp* no piano e *p* nas cordas — coincide com a condução da linha melódica para as cordas (c. 138. 3 — Ex. 74).

The image displays two systems of musical notation for Beethoven's Trio op. 97, 2nd movement. The first system, starting at measure 227, shows the piano part (treble and bass staves) with a melodic line and a bass line. The piano part is marked with 'dim.' and 'pp' in red circles. The string quartet part (treble and bass staves) is marked with 'cresc.' and 'pp' in blue circles. The second system, starting at measure 230, continues the piano part with a melodic line and a bass line. The piano part is marked with 'dim.' and 'pp' in red circles. The string quartet part is marked with 'cresc.' and 'pp' in blue circles. The score shows a crescendo in the piano part and a dynamic contrast between the piano and the strings.

Ex. 74: *Trio op. 97*, 2º mov., Trio, c. 227 a 238. liderança do piano; ambientação sonora *pp*; cordas, acompanhamento com notas repetidas; dinâmica de contraste — *cresc* para *pp* (piano) e *p* (cordas) — círculos azuis.

QR Code 77: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Então, a partir do c. 238 (Ex. 75), os papéis são invertidos: aos instrumentos de corda (primeiramente, o violoncelo, depois o violino), cabe conduzir a seção *c* em oitavas paralelas, sempre na região mais grave de seus instrumentos; ao piano, cabe executar, com regularidade e constância, as oitavas quebradas em colcheias, que nesse momento assumem o papel de acompanhamento e geração de tensão, como nas notas repetidas das cordas (vide Ex. 74). Dessa vez, um longo *crescendo* faz-se presente a partir do c. 242.3; e quando os três instrumentos atingem a sonoridade *f* (c. 249 — Ex. 75) Beethoven nos apresenta um movimento cromático nos três instrumentos, potencializado com a presença de uma sequência de *sf*. É comum que esse acúmulo de tensão seja acompanhado por um *acelerando*, mas recomendamos que os intérpretes não acelerem nesse trecho: acreditamos que, justamente, o aumento de velocidade diminuiria a tensão pretendida pelo compositor; também acreditamos que Beethoven destaque a indicação de *sf* a partir do c. 251 - criando primeiramente um adensamento métrico de 6 notas (c. 215 e 252), seguido por um adensamento métrico de 3 notas em quatro compassos seguidos (c. 253 a 256) — buscando, justamente, criar uma espécie de “freio” para que os três instrumentos resistam à tendência de realizar um *acelerando* no final dessa passagem.

238

239

247

255

Si b M

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 238-239) shows a piano accompaniment with broken octaves and a string melody. The second system (measures 240-246) continues the piano accompaniment with a crescendo. The third system (measures 247-254) features a sequence of sf (sforzando) markings and a crescendo. The fourth system (measures 255-257.1) shows a final crescendo and a key signature change to Si b M (B-flat major).

Ex. 75: *Trio op. 97. 2º mov.*, Trio, c. 238 a 257.1. Condução pelas cordas; piano, acompanhamento em oitavas quebradas; sequência de *sf*; movimento cromático contrário e convergente entre piano e cordas; modulação para *Si b M*.

QR Code 78: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

5.3.7 Seção d”

Pela última vez, a seção *d* será apresentanda; e somente no final — a partir do c. 275 — ocorre uma mudança, que consiste de um longo *diminuendo* que se estende até o c. 283. Através de um movimento arpejado continuo no piano, a partir do c. 277 (Ex. 76) Beethoven desenvolve uma *codeta*, cuja principal função é conduzir para a volta do *Scherzo*, reforçando em todo o trecho a harmonia no quinto grau da tonalidade principal do movimento. Alertamos o pianista de que a realização do *diminuendo* em 8 compassos tem de ser planejada e o som, distribuído de maneira uniforme. Após esse *dim.* — que é acompanhado de uma figuração descendente no piano —, acontece a retomada da Parte A, o *Scherzo*.

Ex. 76: *Trio op. 97. 2º mov., Trio, c. 275 a 290. Longo dim. no final da seção d''; movimento descendente no piano, até voltar na seção a do Scherzo.*

QR Code 79: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

5.4 Scherzo — Volta da Parte A

A Parte A é repetida sem nenhuma alteração significativa de observação.

5.4.1 Coda

Utilizando somente dois elementos desenvolvidos antes — primeiro tema do *Scherzo* e primeiro tema do Trio —, a *Coda* reafirma a tonalidade principal do movimento: *Si b Maior*. Liderado pelos instrumentos de corda, o início da seção do Trio é apresentado (c. 411.3 a 413.1) e, em seguida, invertido (413.3 a 415.1 — Ex. 77). Esse procedimento vai acontecer mais cinco vezes; a partir da segunda repetição (c. 415.3), o piano junta-se ao grupo, executando o motivo melódico sempre em movimento invertido aos instrumentos de corda. Convém destacar que Beethoven assinala a dinâmica *pp* na entrada do piano e *p* para os instrumentos de cordas, provavelmente visando a um equilíbrio sonoro entre os três instrumentos, pois o piano executa sua parte com notas duplas e as cordas executam com notas simples na região grave de seus instrumentos (Ex. 77).

411 **Coda** Tema da seção c do Trio.

422

433

Tema da seção a do Scherzo

Ex. 77: *Trio op. 97. 2º mov.*, Coda, c. 411 a 443. Seção c do Trio — movimentos invertidos entre os instrumentos; dinâmica *pp*, *p cresc.* *f*, *dim.*, *ff*; dinâmica gradual e de terraço; seção a do Scherzo — compartilhamento temático entre violoncelo e violino; piano: manutenção do *pp*; final, *ff* nos três instrumentos.

QR Code 80: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

A partir do c. 423.3, um *crescendo* é adicionado, aumentando ainda mais a tensão do trecho. Nota-se que a dinâmica nessa passagem é programada com um *cresc.* em 4 compassos, seguido da dinâmica *f* por mais 4 compassos e finalizando com um *dim.* até *pp*, também, em 4 compassos. Isso pode levar-nos a concluir que Beethoven deseja manter a tensão desse trecho de forma contida e controlada, daí que não caberia buscar uma exuberância sonora, mas sim uma tensão contida. Para conseguir uma sonoridade mais amalgamada no piano, sugerimos o uso do meio pedal com troca em cada tempo. O pedal vai proporcionar certa mistura de sons que, segundo Newman (1991, p. 236), é uma prática que se encontra com recorrência em Beethoven. É importante que os três instrumentos busquem uma homogeneidade sonora, evidenciando um toque *legato* e sem acentos.

Ao atingir a sonoridade *pp* (c. 435, Ex. 77), o violoncelo reapresenta a melodia inicial do movimento, seguido pelo violino e piano, novamente com uma ideia de compartilhamento temático. Beethoven reforça nos três instrumentos a intenção de manutenção a dinâmica *pp* do c. 435 a 441 (Ex. 77). Alertamos para o pianista realmente manter a sonoridade em *pp* e resistir à tendência de realizar um *crescendo* na linha melódica ascendente (c. 448 a 451, Ex. 77). A manutenção da sonoridade *pp* no piano potencializa o efeito de contraste súbito de dinâmica desejado pelo compositor no c. 442.

CAPÍTULO 6

3º MOVIMENTO: ANDANTE CANTABILE, MA PERÒ CON MOTO

Figura 17: *Trio op. 97*. Manuscrito de Beethoven. Primeira página do terceiro movimento. Fonte: Biblioteca Jagiellonska, Cracóvia, Polônia.

6.1 Aspectos gerais

O terceiro movimento do *Trio op. 97* utiliza a forma *Tema com Variação*, por isso convém fazer algumas considerações sobre a frequência com que Beethoven usou essa forma como um dos movimentos de uma obra em várias partes.

Dentro do universo das sonatas para piano solo e composições de música de câmara com instrumentos de corda e piano de Beethoven — ao todo, 53 obras⁸⁷ —, encontramos a forma *Tema com variações* em oito delas: uma se encontra como primeiro movimento;⁸⁸ quatro se encontram como segundo;⁸⁹ e três, como terceiro.⁹⁰ Das oito obras, sete possuem a indicação de andamento *Andante* (*Sonata para piano op. 26 — Andante com variazioni*; *Sonata op. 109 — Andante molto cantabile ed espressivo*; *Sonata para violino e piano op. 12 n° 1 — Tema com variazioni: Andante com moto*; *Sonata para violino e piano op. 47 — Andante com variazioni*; *Trio op. 1 n° 3 — Andante cantabile com variazioni*; *Trio op. 97 — Andante cantabile ma però com moto*) e uma obra tem outra indicação de andamento (*Sonata para violino e piano op. 30 n° 1 — Allegretto com variazioni*). Das oito obras, tres não destacam o termo *Variação* no início do movimento junto com o andamento: *Sonata op. 109* e *Trio op. 97* — este o objeto de nosso estudo.

Em uma análise mais aprofundada dessas oito obras, observamos que o *Trio op. 97* não apresenta a separação das variações com a respectiva indicação (Var. I, Var. II, Var. III etc.). A identificação faz-se pela mudança na escrita, especialmente na parte do piano; esse mesmo procedimento Beethoven utiliza no segundo movimento — *Andante com moto* — da *Sonata op. 57*. Dessa forma, podemos concluir que, no terceiro movimento do *Trio op. 97*, Beethoven

⁸⁷ Dez sonatas para violino e piano; cinco sonatas para violoncelo e piano; seis trios para piano, violino e violoncelo; 32 sonatas para piano.

⁸⁸ Sonata op. 26.

⁸⁹ Sonata para piano op. 57; Sonata para violino e piano op. 12 n° 1 e op. 47; Trio op. 1 n° 3.

⁹⁰ Sonata para violino e piano op. 30 n° 3, Trio op. 97, Sonata op. 109. Sendo que na Sonata op. 109, esse terceiro movimento encerra a obra.

desejava criar um fôlego único na obra não realizando nenhuma separação ou interrupção entre as variações.⁹¹

6.1.1 Andamento

No início desse movimento, deparamo-nos com uma divergência entre edições da editora Eulenburg, da Peters, Breitkopf & Haertl, da Schirmers e da Dover — nas quais encontramos a indicação *Andante cantabile, ma però con moto* — e a edição da Henle Verlag — onde consta somente *Andante cantabile*. Começamos, então, uma busca nas fontes disponíveis sobre a obra para esclarecer essa questão. Iniciamos a pesquisa com o manuscrito autógrafo escrito por Beethoven, que se encontra na Biblioteka Jagiellonska, em Cracóvia, Polônia. A obra está disponível em dois microfilmes:⁹² um contém os movimentos primeiro e segundo; outro, o terceiro e quarto movimentos da obra. Essa consulta permitiu constatar no manuscrito autógrafo a indicação *Andante cantabile* seguida da inscrição *ma però con moto* escrita em letra menor e com uma tinta mais clara, como podemos observar na figura a seguir.

Figura 18: *Trio op. 97*. Manuscrito de Beethoven, 1811, 3º movimento, c. 1 a 6. Andamento da obra.
 Fonte: Biblioteka Jagiellonska, Cracóvia, Polônia.

⁹¹ Procedimento semelhante pode ser encontrado na *Sonata op. 111*, cujo segundo movimento (e derradeiro da obra) é escrito em forma de variação, embora sua forma muito pouco ortodoxa não o tenha levado a ser incluído na presente lista. Nesse movimento, as variações se sucedem sem nenhuma indicação.

⁹² Adquirimos da Biblioteka Jagiellonska de Cracóvia uma mídia CD com a cópia digitalizada dos dois microfilmes contendo o manuscrito autógrafo do *Trio op. 97*.

Em seguida, consultamos o manuscrito feito em 1811, por Schlemmer — copista de confiança de Beethoven —, que se encontra disponível na biblioteca da Gesellschaft der Musikfreunde, de Viena. Constatamos que, no início do terceiro movimento do *Trio op. 97*, há somente a indicação *Andante cantabile*.

Após consultarmos essas duas fontes, o passo seguinte foi verificar as primeiras edições da obra — publicadas por Birchall e Steiner, em 1816, e disponíveis no *website* da Beethoven Haus. As duas utilizam a mesma indicação feita por Schlemmer, ou seja, somente *Andante cantabile*.

Figura 19: *Trio op. 97*. Londres: R. Birchall, 1816, 3º movimento, c. 1 a 6. Andamento. Fonte: Beethovenhaus, Bonn, Alemanha

Figura 20: *Trio op. 97*. Viena: S. A. Steiner und Comp., 1816, 3º movimento, c. 1 a 6. Andamento. Fonte: Beethovenhaus, Bonn, Alemanha.

Dentre as fontes que conseguimos consultar, tudo indica que a primeira editora a usar a inscrição completa — *Andante cantabile ma però con moto* — foi Breitkopf & Härtl, em 1862, quando a editora publicou a obra completa do compositor.

Figura 21: *Trio op. 97*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 3º movimento, c. 1 a 6. Andamento.

Isso nos leva a crer que a Breitkopf & Haertl buscou consultar os manuscritos de Beethoven para publicar sua obra e que, a partir de então, serviu de referência para outras editoras.

Derivado do italiano *andare*, o termo *Andante* em português significa andar, caminhar. Segundo Rosenblum (1988, p. 35), essa indicação de andamento é frequentemente entendida de forma demasiadamente lenta; mas no Classicismo o *Andante* era compreendido como indicativo de velocidade moderada, que se encontra entre o rápido e o lento. A autora explica que, no Romantismo, o termo *Andante* tendeu a ser interpretado como um andamento mais lento que no período clássico. Brown (1999, p. 357) corrobora a afirmação de Rosenblum quando diz que, através de indicações metronômicas, é possível constatar que os andamentos *Andante* de Beethoven são, em geral, bastante fluentes quando comparados com a indicação de outros compositores, sobretudo do período romântico.

Beethoven qualifica o *Andante* do *Trio op. 97* acrescentando o adjetivo *cantabile*, que aparece na literatura em diversos contextos musicais indicando um estilo cantado de execução. Para completar a indicação do *Andante cantabile*, Beethoven acrescenta a inscrição *ma però con moto*, que em português significa “mas com movimento”. Dessa forma, podemos concluir que a indicação completa de Beethoven — *Andante cantabile ma però con moto* — demonstra a preocupação do compositor com a preservação de uma execução fluente (*ma però con moto*), ao mesmo tempo expressiva (*cantabile*).

Em um levantamento no universo que envolve tanto as sonatas para piano solo quanto as obras para piano e orquestra e as composições de música de câmara com instrumentos de corda e piano de Beethoven, encontramos a indicação do andamento *Andante* em 15 obras, das quais 9 com algum adjetivo complementar; destas, 2 com a indicação *Andante cantabile*⁹³ e três com *Andante con moto*.⁹⁴ Somente o *Trio op. 97* apresenta o andamento *Andante cantabile ma però con moto*. Vale ressaltar que neste último há uma inversão do padrão convencional em relação à ordem dos movimentos, encontrando-se o andamento mais lento na terceira posição, e não na segunda, como era mais usual. Ainda nesse universo composicional de Beethoven, encontramos o andamento lento no terceiro movimento em cinco obras, das quais quatro em sonatas para piano⁹⁵ e uma em obra camerística — justamente o *Trio*, objeto aqui analisado.

6.1.2 Tonalidade

Como fizemos nos movimentos anteriores, continuaremos a tomar por base dois estudiosos de períodos distintos destacados no livro de Rita Steblin para analisar as considerações feitas por eles sobre as características da tonalidade de *Ré Maior*: Mattheson (1713) e Hand (1837). Através dessa consulta, constatamos que as considerações feitas por eles sobre a tonalidade de *Ré Maior* abrangem significados diferentes. Contemporâneos desses dois estudiosos, também, corroboram suas definições, como veremos a seguir.

Mattheson define a tonalidade de *Ré Maior* enaltecendo um tom militar, heroico, de vitória; definição esta seguida por estudiosos que, também, escreveram obras nos séculos XVII e XVIII — mais identificados com o estilo barroco e clássico; aí se incluem Marc-Antoine Charpentier (*Règles de composition*, 1692), Charles Masson (*Nouveau traité*, 1697), Johann

⁹³ Trio op. 1 n. 3 e o Trio op. 97.

⁹⁴ Quarto Concerto; Sonata para violino e piano op. 12 n. 1; Sonata op. 57.

⁹⁵ Sonatas op. 27 n. 1, op. 31 n. 3, op. 101 e op. 106.

Philipp Kimberger (*Vermischte Musikalien*, 1769), Sir John Hawkins (*A general history*, 1776), Georg Joseph Vogler (*Deutsche Encyclopädie*, 1779) (STEBLIN, 2002, p. 304; 251–5).

Hand, por sua vez, alude a um caráter mais religioso, que enaltece sentimentos de júbilo e alegria; e nesse sentido, é corroborado por escritores do século XIX — que já apontam as ideias do Romantismo — como Henri Weikert (*Kunstwörterbuch*, 1827), Franz Glöggel (*Kirchenmusik-Ordnung*, 1828), August Gathy (*Musikalisches Conversations-Lexicon*, 1835), Gustav Schilling (*Universal-Lexicon der Tonkunst*, 1835–6), Karl Herlosssohn (*Allgemeines Theater-Lexicon*, 1839) (STEBLIN, 2002, p. 328; 251–5).

Como podemos verificar nas citações a seguir, alguns estudiosos analisam as características do tema do terceiro movimento do *Trio op. 97* mais proximamente da definição da tonalidade de *Ré Maior* feita por Hand e seus contemporâneos, ou seja, destacando um caráter mais religioso e sublime:

O caráter religioso do tema requer toda a expressão que pode ser alcançada através de um legato extremo, do mais bonito som do instrumento, e pela condução das harmonias.⁹⁶ (CZERNY, 1963, p. 103).

A melodia sublime [...], se desenvolve gradualmente em uma série de suaves, embora profundas, sequências e termina com os três instrumentos unidos expressando sentimentos de exaltação⁹⁷. (WATSON, 2012, p. 198).

O tema do *Andante Cantabile ma però con moto* em *Ré M* é como um hino de serenidade⁹⁸. (KINDERMAN, 1995, p. 174).

Formalmente é um tema com quatro variações e uma coda; musicalmente é uma das peças mais nobres já compostas⁹⁹. (ULRICH, 1966, p. 232).

⁹⁶ Do original em alemão: “Der heilig religiöse Character dieses Thema bedarf alles Ausdrucks, der durch das atrengste Legato, den schönsten Ton des Instruments, und durch zweckmässiges Anschwellen und Fallen der Harmonien erreicht werden kann”.

⁹⁷ Do original em inglês: “The sublime melody, played in turn by piano and strings, unfolds gradually in a series of gentle, though profound sequences and ends with all three instruments united in expressing feelings of exaltation”.

⁹⁸ Do original em inglês: “The theme of the *Andante cantabile ma però con moto* in D major is of hymnlike senerity”.

⁹⁹ Do original em inglês: “Formally it is a theme with five variations and a coda; musically it is one of the noblest pieces ever composed”.

6.1.3 Compasso

O terceiro movimento do *Trio op. 97* está — cabe reiterar — em compasso ternário; porém pensamos em estabelecer um paralelo entre andamento e fórmula de compasso. Para tanto, fizemos um levantamento dentro do universo composicional de Beethoven envolvendo as sonatas para piano solo, a música de câmara com cordas e piano e os concertos para piano e orquestra. Deduzimos que não há relação conclusiva entre eles. Ao contrário, através desse levantamento observamos que, das 16 obras desse universo que têm algum andamento com indicação *Andante*, a maioria apresenta base binária (onze obras com compassos binários, uma com compasso quaternário e uma com 6/8) e três de base ternária (uma 3/8, uma 9/8 e uma $\frac{3}{4}$, justamente o *Trio op. 97*).

6.1.4 Estrutura formal

3º MOVIMENTO — TEMA COM VARIAÇÕES (c. 1 a 194)		
Compasso	Tema	Tonalidade
c. 1 a 28	Tema	
c. 1 a 16	Seção a	Ré M — Lá M
c. 17 a 28	Seção b	La M — Re M
c. 29 a 56	Variação I	
c. 29 a 44	Seção a	Ré M — Lá M
c. 45 a 56	Seção b	La M — Re M
c. 57 a 84	Variação II	
c. 57 a 72	Seção a	Ré M — Lá M
c. 73 a 84	Seção b	La M — Re M
c. 85 a 112	Variação III	
c. 85 a 100	Seção a	Ré M — Lá M
c. 101 a 112	Seção b	La M — Re M
c. 113 a 140	Variação IV	
c. 113 a 128	Seção a	Ré M — Lá M
c. 129 a 140	Seção b	La M — Re M
c. 141 a 194	Coda	Ré M — Si b M

Tabela 7: Estrutura formal do terceiro movimento do *Trio op. 97* de Beethoven.

6.2 Tema

Convém ressaltar algumas palavras empregadas pelos autores: “religioso e sacro” — Czerny; “sublime” e “exaltação” — Watson; e “serenidade” — Kinderman. Pode-se perceber que ressaltam o caráter religioso, sereno e, de certa forma, eloquente desse tema. Esse caráter, em grande parte, é determinado por um ritmo harmônico lento, pela ocorrência de ligaduras indicando o toque *legato* e pela movimentação cadenciada com a predominância de figuras de longa duração. Somam-se a isso a dinâmica *piano* e, sobretudo, a inscrição *semplice* no início do movimento, indicando uma execução agogicamente estável, sem exageros

Como o tema é primeiramente apresentado pelo piano em uma estrutura coral, é importante que o estudo seja feito valorizando todas as notas dos acordes. Embora sejam importantes as linhas do baixo e do soprano no contexto coral, a condução dos acordes deve buscar uma densidade harmônica, que é alcançada quando todas as notas dos acordes se fazem presentes, mantendo, assim, um equilíbrio entre as vozes. Observamos que nos dois primeiros compassos há a repetição da nota *Lá* em todos os acordes da mão direita e esquerda, servindo como uma espécie de elo de condução (Ex. 78). No mesmo trecho, verificamos que a voz superior da mão direita — que conduz a melodia — e a inferior da mão esquerda caminham em movimento contrário convergente, desenvolvendo um contraponto melódico que se destaca da estrutura coral.

Recomenda-se, como estratégia de estudo, segurar as notas *Lá* nas vozes intermediárias nas duas mãos e tocar apenas as vozes extremas do trecho, conforme indicado no Exemplo 78. Para realizar o *legato* mencionado por Czerny, sugerimos que o intérprete utilize gestos lentos e evite movimentos demasiadamente verticais, assegurando, assim, um maior controle da intensidade de cada acorde e da condução melódica, condizente com o caráter destacado pelos

estudiosos. Recomendamos, ainda, que o pedal seja empregado apenas após esse estudo, a fim de que o *legato* seja alcançado primordialmente através do toque, e não pelo uso do pedal.

Ex. 78: *Trio op. 97. 3º mov., Tema c. 1 a 8.* Apresentação do tema pelo piano; estrutura coral; repetição da nota *Lá* na voz central da mão direita e esquerda; movimento contrário convergente das vozes extremas; contraponto melódico; indicação *semplice*; nota *Mi* entre parênteses; dinâmica *p*; arpejo curto, respeitando as pausas; entrada das cordas (quadrado verde) em *dim*.

QR Code 81: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Ainda que apareça somente uma indicação de dinâmica em todo esse trecho (Ex. 78) — *p* —, verificamos que a linha melódica do tema desenvolve movimentos ascendentes — que caminham para a nota mais longa — e descendentes — que têm uma função conclusiva. Dessa forma, o intérprete pode executar pequenos *crescendos* e *decrecendos* naturais com nuances discretas, inerentes ao fraseado musical. O piano encerra a sua apresentação do tema com um arpejo no c. 8 no quinto grau com sétima, que não deve ser prolongado além da duração indicada por Beethoven para não interferir na dinâmica em *diminuendo* das cordas.

Como podemos observar no c. 6, a nota inferior da oitava *Mi* da mão esquerda aparece entre parênteses. O manuscrito da obra (Figura 20) mostra que essa nota não foi escrita pelo compositor, porque a extensão do *fortepiano* que Beethoven dispunha na época — um *Érard* de cinco oitavas e meia — permitisse só alcançar o *Fá*. Por isso, algumas editoras como Henle Verlag adotam esse procedimento, isto é, adicionam entre parênteses a nota que dará continuidade à linha melódica pretendida. Nesse caso, acreditamos que o acréscimo dessa nota é desejável. Cabe dizer, porém, que procedimentos desse tipo precisam ser realizados com extrema cautela. No decorrer desse movimento, encontraremos outros exemplos similares a este, envolvendo a mesma nota *Mi* grave.

Figura 22: *Trio op. 97*. Manuscrito de Beethoven, 1811, 3º movimento — Variação II, c. 60 a 64. Falta da oitava de *Mi*. Fonte: Biblioteca Jagiellonska, Cracóvia, Polônia.

Os instrumentos de corda aparecem pela primeira vez nesse movimento no c. 8 (Ex. 78), executando um gesto descendente em *diminuendo* com a função de conectar a primeira parte do tema à seguinte — quando violino e violoncelo se unem ao piano (Ex. 79). Esse procedimento se repetirá ainda nos c. 16 (Ex. 79) e 28 (Ex. 81).

A partir do c. 9, os instrumentos de corda dividem com o piano a apresentação do tema, dobrando notas dos acordes executados pelo pianista (Ex. 79). Quando comparamos com a primeira apresentação (c. 1 a 8 — Ex. 78), observamos que agora a mão direita do piano executa toda a passagem uma oitava acima da região apresentada antes, enquanto a

mão esquerda aparece quase inalterada (Ex. 79). Piano e violino tocam em oitavas paralelas — a aguda no piano, a mais grave no violino —, podendo demonstrar que, mesmo com a entrada dos instrumentos de corda, a liderança continua a ser do pianista. Por outro lado, o fato de as cordas entrarem nesse momento pode levar o violino a ser considerado como líder da passagem, embora o piano execute as notas mais agudas. A opção pela liderança do piano ou do violino apresenta como resultado dois coloridos sonoros suficientemente distintos. Essas são escolhas interpretativas que precisam ser decididas em conjunto pelos intérpretes, para que a versão escolhida seja executada pelo grupo com consciência e convicção. É importante destacar a indicação *dolce* somente para os instrumentos de corda, diferentemente da indicação feita no início para o piano — *semplice*. O termo *dolce* é bastante particular em Beethoven e, segundo Rosenblum (1988, p. 60), indica uma execução especialmente expressiva e suave. A presença do *dolce* nas linhas das cordas talvez possa significar que Beethoven desejou que a liderança estivesse com esses instrumentos.

Ex. 79: *Trio op. 97. 3º mov.*, Tema c. 9 a 16. Indicação *dolce* nas cordas; movimento paralelo em oitava entre violino e piano; oitava aguda no piano e grave no violino; manutenção da dinâmica *p*; cordas: conexão entre as partes (quadrado verde)..

QR Code 82: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

A partir do c. 17, o piano volta a liderar, sozinho, a apresentação do tema, que repete a frase inicial com modificações importantes. Mesmo com a preservação das características rítmicas principais, o diferencial encontra-se nas indicações pontuais de dinâmica. A primeira aparece já no c. 17 (Ex. 80), quando percebemos uma chave de dinâmica que — convém reiterar — é mais apropriada a uma escrita de cordas, tendo em vista que o *crescendo* em um acorde no piano constitui uma impossibilidade técnica em razão da natureza do instrumento (ROSENBLUM, 1988, p. 87). Em seguida, Beethoven indica dois tipos diferentes de *cresc.*, que caracterizam sua escrita e encontram-se muito presentes em suas obras: o *cresc.* seguido por um *p súbito* (c. 18–19 e c. 22–23) e o *cresc.* seguido por um *fp* (c. 20–21 — Ex. 80). Nas gravações consultadas para a pesquisa aqui descrita, observamos que a maioria dos pianistas não reduz — ou não reduz suficientemente — o volume sonoro dos acordes que seguem após a execução do acorde em *fp* no compasso 21; com isso, prejudica a condução da próxima indicação de *cresc.*, que aparece no c. 22. O descuido com essas indicações de dinâmica feitas por Beethoven minimiza efeitos que são característicos da escrita do compositor. Seleccionamos a seguir a gravação que, no nosso entendimento, melhor realiza os efeitos de dinâmica destacados por Beethoven nesse trecho.

Ex. 80: *Trio op. 97. 3º mov.*, Tema c. 17 a 24.1. Reapresentação do tema pelo piano; estrutura coral; indicações de dinâmica: *cresc.* para *fp* e *cresc.* para *p*.

QR Code 83: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Percebe-se que há uma inversão dos papéis quando se compara esse trecho (c. 24.3 a 28, Ex. 81) àquele dos c. 9 a 16 (Ex. 79), em que piano e violino executam o tema em oitavas paralelas. Dessa vez, o violino assume a oitava mais aguda do tema, enquanto o piano assume a mais grave. Como nesse momento o piano tem mais notas que o violino, um equilíbrio sonoro entre os instrumentos faz-se necessário. Portanto, sugerimos que os músicos envolvidos façam diversas tentativas, preservando a liderança do violino no trecho.

A partir do c. 24.2 (Ex. 81), violino e violoncelo mostram um movimento ascendente da melodia com um *crescendo* que culmina em *fp* — esta é a primeira vez em que as cordas atingem uma intensidade de dinâmica tão contundente. Essa mesma opção de dinâmica — *fp* — é apresentada pelo piano, mas de forma súbita, sem o preparo de um *cresc.* (c. 25.2), e ocorre no segundo tempo do compasso, ou seja, defasado do violino e do violoncelo, que acontece no primeiro tempo. É importante que o pianista realize seu *fp* de maneira moderada (c. 25.2) para não interferir na condução do discurso melódico liderado pelas cordas desde o c. 24.2. Destacamos no QR Code 84 a execução clara dessas conduções de dinâmica.

The image shows a musical score for measures 24 to 28. The top system contains the violin and piano staves. The violin staff has a blue box around measures 24-27 and a green box around measure 28. The piano staff has a blue box around measures 24-27. Red circles and ovals highlight dynamic markings: *fp* in measure 24, *cresc.* in measure 25, *fp* in measure 26, *cresc.* in measure 27, and *p* in measure 28. The bottom system shows the piano part with a blue box around measures 24-27 and a red oval around the *cresc.* and *p* markings in measure 27.

Ex. 81: *Trio op. 97. 3º mov.*, Tema c. 24 a 28. Violino e piano: oitavas paralelas (quadrados azuis) — violino voz aguda e piano voz grave; variações de dinâmica; condução das cordas para a primeira variação (quadrado verde).

QR Code 84: BEETHOVEN Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”.
Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d compact disc.

Digna de nota é a utilização, pela primeira vez, de um *crescendo* seguido da dinâmica *p* (c. 26 a 27) concomitante nos três instrumentos. No c. 28, violino e violoncelo criam uma conexão entre o tema e a primeira variação (Ex. 81), como já havia ocorrido nos c. 8 (Ex. 78) e 16 (Ex. 79). Veremos que Beethoven repete esse procedimento de ligação entre todas as variações — inclusive na passagem da Variação IV para a Coda — sem nenhuma interrupção entre elas.

6.3 Variação I

Ao longo das quatro variações, é notável como Beethoven constrói uma densidade gradual do valor das notas na escrita do piano: na primeira variação, utiliza tercinas de colcheias; na segunda, semicolcheias; na terceira, tercinas de semicolcheias; na quarta, fusas. Da primeira variação, destacamos o uso de longos pedais — a maioria com duração de um compasso. Sobre esse assunto, comenta Czerny (1963, p. 103), “A primeira variação é baseada inteiramente no bom uso do pedal, pois a nota do baixo mais profundo deve sempre continuar a soar como um baixo fundamental através de toda a mesma harmonia relacionada. A propósito, tudo *legatíssimo* e também com as mudanças de pedal até o crescendo”¹⁰⁰. Quando esse efeito de combinação dos sons através do pedal acontece em passagens com arpejos e acordes na mesma harmonia — provocando sua sustentação e reverberação —, Newman o define como *collective pedal*. Em vários momentos durante esse movimento, será utilizado esse tipo de pedalização.

O contorno melódico da primeira variação é liderado pelo piano, que o apresenta de forma camuflada — de início, utilizando uma sequência de tercinas de colcheias compostas por notas simples (c. 29 a 36.2 — Ex. 82); depois, por acordes quebrados a partir do c. 37, com as duas mãos desenvolvendo movimentos contrários, convergente e divergente (vide Ex. 83). O pianista deve tomar cuidado para não acentuar as notas do tema, mas escutá-las internamente, pois qualquer acento romperia com o equilíbrio sonoro e destoaria da intenção original do compositor de criar uma atmosfera serena e mágica no trecho, que de certa forma é corroborada pela indicação *dolce*. Os baixos e as

¹⁰⁰ Do original em alemão: “Die erste Variation beruht ganz auf der guten Anwendung des Pedals, denn die tiefste Bass note muss stets als Grundbass durch die ganze derselben zugehörige Harmonie fortklingen. Übrigens alles *legatíssimo*, und auch mit dem Verschiebungspedal bis zum crescendo”.

vozes internas são responsáveis pela condução e sustentação harmônica, demonstrando que o piano lidera essa passagem no tocante à exposição da linha melódica e do acompanhamento condutor das mudanças harmônicas (Ex. 82).

Quase as mesmas indicações de dinâmicas apresentadas no tema aparecem agora na primeira variação. A primeira mudança ocorre na ambientação sonora, que, da primeira vez, era em *p* (Ex. 878 e, agora, aparece em *pp* (Ex. 82). A segunda mudança ocorre na presença do *dolce* no piano, que substitui o *semplice* do início (Ex. 78). É importante perceber como a indicação *dolce* é muito usada por Beethoven e designa uma expressão muito particular, reforçando a interpretação de um trecho expressivo e suave. Portanto, a presença do *dolce*, *pp*, a indicação de longos pedais e o movimento regular das tercinas ajudam o pianista a construir uma atmosfera mais contemplativa nessa primeira variação. Nos primeiros oito compassos, somente o violoncelo participa, com o piano, da apresentação do tema. Beethoven destaca a indicação *sotto voce* para o violoncelo, que Rosenblum (1988, p. 60) define como “[...] em voz baixa, portanto suave”¹⁰¹, harmonizando assim com a sonoridade *dolce* do piano. No c. 35 (Ex. 82), o violoncelo deixa de executar sua célula rítmica para concluir, com o piano, a linha melódica do tema.

¹⁰¹ Do original em inglês: “in an undertone, therefore soft”.

29

sotto voce

pp dolce

31

36

cresc.

Ex. 82: *Trio op. 97. 3º mov.* — Variação I, c. 29 a 36. Liderança do piano; notas do tema destacadas em verde; longos pedais; *collective pedal*; mudanças harmônicas sustentadas pelos baixos do piano e pelo violoncelo; ausência do violino; atmosfera: dinâmica *dolce*, *sotto voce* e *pp*; violoncelo conclui com o piano linha melódica do tema (círculos azuis).

QR Code 85: BEETHOVEN Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”.
 Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d compact disc.

Quando se compara o c. 8 (Ex. 78) e 16 (Ex. 79) com o c. 36 (Ex. 82) e 44 (Ex. 83), percebe-se que a ligação feita pelas cordas é agora realizada pelo piano. Cabe ressaltar ainda que, enquanto daquela vez a finalização do tema acontecia com um movimento *descendente* em *dim*, agora é *ascendente* em *cresc.*, enquadrando-se no princípio da variação. Esse mesmo princípio de ligação entre partes de uma mesma variação se repetirá nos compassos 64 (Ex. 85), 72 (Ex. 86), 92 (Ex. 89), 100 (Ex. 89), 120 (Ex. 90) e 128 (Ex. 93).

No trecho entre os c. 37 e 44 (Ex. 83), destacamos duas modificações significativas quando comparamos com o trecho anterior (c. 29 a 36, Ex. 82): a primeira encontra-se na articulação — que agora aparece mais solta, em *portato*¹⁰²; a segunda, nas tercinas — que desenvolvem uma sequência de notas duplas e não mais utilizando notas simples. Em passagens como esta — com articulações em *staccato* ou *non legato* e com indicação de pedal —, sugerimos que o pianista pedalice de modo a manter a clareza da textura pretendida pelo compositor (ROSENBLUM, 1988, p. 114). Para conseguir alcançar esse efeito, o pianista tem de utilizar um pedal raso, ou seja, levemente abaixado, de maneira a diminuir a reverberação do som. Essas são sugestões de utilização de pedal, mas é claro que isso depende muito do piano e da acústica da sala. Pela primeira vez nessa variação, o violino une-se ao grupo, executando o mesmo motivo rítmico do violoncelo, porém uma oitava acima dele. Como aconteceu na entrada do violoncelo (c. 29 — Ex. 82), também agora Beethoven destaca a indicação *sotto voce* na entrada do violino (c. 37, Ex. 83). Até o fim dessa variação, a atmosfera predominante continua a mesma: contemplativa e mágica.

¹⁰² Deve-se mencionar que Beethoven indica ligadura apenas no c. 29 (ex. 85) e *portato* apenas no c. 37 e início do c. 38. Assume-se aqui que sua intenção era que esse tipo de toque fosse mantido para toda a passagem.

Ex. 83: *Trio op. 97. 3º mov. — Variação I, c. 36 a 44. Tercinas no piano; toque *portato*; dinâmica *pp*; mudanças harmônicas — baixos do piano; notas do tema destacadas em verde; violino em *sotto voce*; cordas: oitavas paralelas; *cresc.* para *p*; violoncelo e violino concluem com o piano o tema (círculo azul maior).*

QR Code 86: BEETHOVEN Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”.
Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d compact disc.

A partir do c. 44, o adensamento da escrita pianística coincide com a diminuição das indicações de pedal; mas isso não significa que o pedal não deva ser usado. Acreditamos que deva ser aplicado de acordo com a linha melódica e as mudanças harmônicas. Portanto, do c. 45 ao 56, sugerimos a troca mais frequente do pedal, como destacado no Ex. 84. Registramos de novo a participação somente do violoncelo e do piano nesse trecho.

No c. 53, pela primeira vez neste movimento Beethoven chega à sonoridade *ff*, que aparece concomitante nos três instrumentos. Vale ressaltar que, nessa primeira variação, essa

é a única indicação de dinâmica para as cordas além do *sotto voce*. Como indicado no c. 53.1, o uso do pedal potencializa o contraste sonoro, auxiliando o pianista a amplificar o som produzido pelo instrumento e ajudando, assim, a atingir a dinâmica indicada pelo compositor. Esse pedal deve ser retirado como indicado para que o *p* que segue o *ff p* seja percebido com clareza. Das gravações consultadas, destacamos a que encontra-se no QR Code 87, e que demonstra essa diferença de dinâmica.

The image shows a musical score for the Trio op. 97, 3rd movement, Variation I, measures 45 to 56. The score is written for piano and features various dynamic markings and pedal indications. The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 45-48) shows a piano introduction with a *pp* marking and a *cresc.* marking. The second system (measures 49-52) shows a piano introduction with a *ff* marking and a *cresc.* marking. The third system (measures 53-56) shows a piano introduction with a *ff* marking and a *p* marking. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ff*, *p*, *cresc.*, and *decresc.* and pedal markings (*Ped.*). Green circles highlight specific melodic lines, and a blue box highlights a section of the score starting at measure 53.1.

Ex. 84: *Trio op. 97. 3º mov. — Variação I*, c. 45 a 56. Tema destacado em verde; diversidade de indicações de dinâmica; piano: condução para a segunda variação (quadrado azul).

QR Code 87: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Convém reiterar que a ligação da primeira variação com a segunda acontece naturalmente, sem interrupções. Dessa vez, cabe ao piano a liderança (c. 56 — Ex. 84), diferentemente da passagem do tema para a primeira variação, quando as cordas foram responsáveis pela transição (Ex. 81).

6.4 Variação II

Enquanto, na primeira variação, predominava o toque *legato*, aqui encontramos o uso de pequenas ligaduras e *staccati*. A presença da indicação *dolce* nas cordas, como no início do movimento, aliada às articulações curtas e à dinâmica *p*, ajuda a determinar um caráter alegre, leve e dançante. Czerny (1963, p. 103) define a segunda variação como “[...] um pouco mais vivaz, muito leve, delicada e em *staccato*”¹⁰³.

A execução em semicolcheias — diferentemente das tercinas da primeira variação — dá à obra a impressão de maior movimento. Dessa vez cabe ao violoncelo e ao violino liderar a passagem, que é desenvolvida através de um diálogo entre os dois instrumentos (Ex. 85). Sugerimos que o pianista planeje com muito cuidado a condução de seus acordes; além de ser executados com leveza, precisam seguir as intenções musicais desenvolvidas pelos instrumentos de corda além do sentido harmônico da própria linha.

¹⁰³ Do original em alemão: “etwas lebhafter, sehr leicht, sanft und staccato”.

A liderança da voz superior, também, é importante. No primeiro tempo de cada compasso, recomendamos ainda o uso discreto do pedal, para auxiliar na reverberação maior do acorde, mas sem prolongá-lo além do indicado pelo compositor; o que poderia comprometer a leveza da variação. Percebe-se que o *sfp* do c. 64.2.2 (Ex. 85) executado pelo violino e piano não é preparado por um *crescendo*, daí que representa um acento súbito que, por estar no tempo fraco, confronta a métrica do compasso.

Ex. 85: Trio op. 97. 3º mov. — Variação II, c. 57 a 64. Articulações curtas; predominância de semicolcheias; pedais curtos, mudança precisa; diálogo entre as cordas; condução harmônica no piano; *sfp* confrontando a métrica do compasso; nota adicionada entre parênteses pelo editor (círculo verde).

QR Code 88: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Do c. 65 ao 72, o piano dobra as linhas melódicas do violino e violoncelo, porém sempre uma oitava abaixo (Ex. 86). Diferentemente da passagem anterior — quando violino e violoncelo intercalavam pequenas ligaduras e *staccati* —, dessa vez Beethoven utiliza somente o *staccato*; e, mesmo com uma amplitude melódica maior, a dinâmica permanece *p*. Como o piano encontra-se na região média e grave do instrumento, para obter equilíbrio camerístico adequado, sugerimos que o pianista execute sua parte com dinâmica muito suave, favorecendo, assim, também a hegemonia das cordas, que lideram a condução temática dessa variação. A preocupação com a dificuldade da junção, que precisa soar perfeita, não pode prejudicar o sentido melódico das linhas dos três instrumentos, a qual tem de ser muito bem fraseada. Da mesma maneira que aconteceu no c. 64.2 (Ex. 85), agora (c. 72.2 — Ex. 86) a indicação *sfp* precisa ser executada como um acento súbito, tendo em vista que a dinâmica predominante desse trecho é *p*. Percebemos que a maioria dos intérpretes executa esse acento muito forte. Seleccionamos, a seguir, uma gravação que consideramos apropriada.

Ex. 86: *Trio op. 97*, 3º mov. — Variação II, c. 65 a 72. Piano e cordas — toque paralelo; diálogo entre os três instrumentos; predominância de movimentos arpejados; articulação em *staccato*; execução do piano em diversas regiões do instrumento; *sfp* confrontando a métrica do compasso.

QR Code 89: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Até esse momento (Ex. 86), apenas no início do terceiro movimento os três instrumentos apresentaram uma escrita semelhante. Isso reforça a importância de buscar uma sonoridade equilibrada. Portanto, um toque *leggiero* no piano seria o mais apropriado para alcançar mais homogeneidade de som entre os três instrumentos.

Do c. 73 ao 76 (Ex. 87), pela primeira vez nessa variação Beethoven utiliza ligaduras longas e chaves de dinâmica, as quais aparecem só no violoncelo e piano. Os instrumentos de corda continuam a desenvolver um diálogo entre eles, enquanto no piano a mudança acontece no toque *legato* e no uso do pedal, resultando em uma sonoridade mais contínua e envolvente. A partir do c. 77 Beethoven volta a utilizar a articulação do início — *staccati* e pequenas ligaduras nas cordas e acordes soltos no piano —, mas adiciona dessa vez mudanças abruptas de dinâmica — *cresc.* para *fp* e *cresc.* para *p* —, encerrando a segunda variação com o piano novamente dobrando as partes do violino e violoncelo uma oitava abaixo. As observações feitas para os *crescendi* que caminham para *fp* e para *p* (Ex. 84) são válidas agora, para esse trecho (c. 80 a 83 — Ex. 87).

73 *contraponto imitativo entre violoncelo e violino*

77

81

toque legato

fp, *cresc.*, *decresc.*, *sf*, *sempre staccato*, *cresc.*, *p*, *sf*

Ex. 87: *Trio op. 97. 3º mov. — Variação II, c. 73 a 84. Toque legato; ligaduras longas; chaves de dinâmica; contraponto imitativo; acompanhamento do piano; volta do staccato e de pequenas ligaduras; contrastes de dinâmica; linhas paralelas em alturas diferentes nos três instrumentos (chave na cor azul: m. d. do piano e violino; na cor verde: m. e. do piano e violoncelo).*

QR Code 90: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

6.5 Variação III

Nesta variação, a primazia total volta a ser do pianista; aos instrumentos de corda cabem somente comentários pontuais. Embora apresente uma textura mais compacta, com uma estrutura em que prevalece a repetição de acordes, a dinâmica *p* deve ser mantida (Ex. 88). Apenas no final da variação Beethoven vai explorar uma sonoridade mais robusta.

Gostaríamos de ressaltar a escrita do compositor no início dessa variação. Beethoven alterna acordes e oitavas em tercinas de semicolcheias na região médio-grave do piano, com um desenho melódico ascendente em terças de semicolcheias simples na região médio-aguda; com isso, explora diversos timbres e tessituras do instrumento, além de dar a impressão de certa retenção do fluxo musical quando passa de tercinas para semicolcheia simples. Sugerimos que a primeira preocupação do pianista seja a execução clara e ritmicamente precisa em uma ambientação sonora em *p*, em especial dos acordes e das oitavas em tercinas, a fim de que não resultem em uma textura muito densa (Ex. 88, c. 85, 87, 89). Para tanto, ressaltamos a necessidade de um toque mais concentrado — próximo às teclas, utilizando o pedal — em contrapartida; nas semicolcheias simples (c. 86, 88, 90), recomendamos um toque mais leve e solto, corroborado pela presença das pausas.

Da mesma forma, quanto à dinâmica sugerimos um pequeno contraste entre essas partes para tentar manter a dinâmica *p* o mais inalterada possível nos compassos com tercinas de semicolcheia, enquanto no compasso subsequente, em semicolcheias simples, indicamos a realização de um pequeno *crescendo* acompanhando o desenho melódico das terças, que pode ser considerado natural do ponto de vista do fraseado. Enquanto isso, durante toda a variação, as cordas fazem comentários pontuais em compassos alternados. De novo encontramos a indicação feita pelo editor da nota *Mi* entre parênteses, dessa vez no c. 90 (Ex. 91).

Ex. 88: *Trio op. 97. 3º mov. — Variação III, c. 85 a 90. Primazia do piano; dinâmica *p*; alternância de tercinas de semicolcheias (quadrados azuis) e semicolcheias simples (quadrados vermelhos); diversas regiões do piano: médio-grave (quadrados azuis) e médio-aguda (quadrados verdes); mudança de articulação entre as partes; comentários pontuais das cordas em compassos alternados; nota *mi* entre parênteses (círculo verde).*

QR Code 91: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Nos compassos 91 e 92 (Ex. 89), as tercinas de semicolcheia aparecem, pela primeira vez, na região média e aguda do instrumento, acompanhadas do primeiro contraste marcado de dinâmica: *f* e *p*. Digna de nota é a presença de três sinais de dinâmica no mesmo compasso: *f*, *sf*, *p* (c. 92). Sugerimos especial cuidado para não antecipar o *p* que aparece no último grupo de semicolcheias do c. 92; o pianista deve resistir à tendência a decrescer, visto que o movimento delineado pela sequência de terças é descendente. Essa visão interpretativa

leva a um contraste mais marcado da dinâmica, compatível com a característica da escrita de Beethoven. No trecho seguinte (c. 93 ao 98 — Ex. 89), o piano repete o início da variação uma oitava acima, permanecendo inalterados os compassos 99 e 100 quando comparados com a primeira apresentação (c. 91 e 92).

91

94

97

100

Ré M

Lá M

região média região aguda repetição na mesma região

Ex. 89: *Trio op. 97. 3º mov.* — Variação III, c. 91 a 101. Piano — prevalece a região médio-aguda do instrumento; dinâmica *f*, *sf* e *p* no mesmo compasso; modulação de Ré M para Lá M.

QR Code 92: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Ao contrário do que ocorreu no tema e nas duas primeiras variações — em que todas as indicações de *cresc.* caminharam para *fp* ou *p* —, agora Beethoven não usa um contraste súbito de dinâmica; quer dizer, todas as indicações de *f* e *p* são precedidas por *cresc.* e *decresc.* (c. 104 ao 111 — Ex. 90). A questão do equilíbrio entre os instrumentos é bastante delicada neste trecho, pois o piano sempre inicia sozinho os *cresc.* e *decresc.*, seguido, somente depois, de um tempo e meio pelo violino e violoncelo. É importante que esses dois instrumentos acompanhem a nuance de dinâmica iniciada pelo piano e que suas respectivas sonoridades soem como complementares (c. 104, 106, 108 e 110 — Ex. 90).

Cabe salientar os *sf* dos c. 105, 106 e 109, que não apareceram antes e que confrontam a métrica do compasso, pois se encontram em tempo fraco. Observamos que, em algumas gravações, acontece uma retenção do fluxo musical na sequência de *sf*, por isso recomendamos atenção especial a essa passagem, a fim de buscar uma fluência natural em todo o trecho.

102

105

107

109

Ex. 90: *Trio op. 97. 3º mov.* — Variação III, c. 102 a 110. Sequência de *sf*; *cresc.* seguidos de *f* e *decresc.* seguidos de *p*, nos três instrumentos.

QR Code 93: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncello). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Nos dois últimos compassos dessa variação (Ex. 91), não aparecem indicações de *cresc.* e *dim.*, e a dinâmica volta a ser contrastante. Outra vez, através do piano, acontecerá a passagem, sem interrupção, para a próxima variação.

Ex. 91: Trio op. 97. 3º mov. — Variação III, c. 111 e 112. Dinâmica de contraste; condução, através do piano, para a próxima variação (quadrado verde).

QR Code 94: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncello). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Ressaltamos a indicação da dinâmica *p* entre parênteses no final do último compasso da variação III (c. 112, Ex. 91). Como foi dito, em geral as sinalizações feitas entre parênteses significam intervenções ou sugestões do editor. Ao verificarmos essa passagem no manuscrito autógrafo da obra, constatamos que o compositor assinalou a dinâmica *p* no mesmo local assinalado pelo editor e acrescentou mais um sinal *p* sob a oitava da mão esquerda no mesmo compasso; esta última indicação não consta na partitura da Henle nem das outras editoras consultadas durante a pesquisa aqui descrita. Mas esse reforço na dinâmica *p* destacado por Beethoven leva-nos a concluir que o *p* do c. 112 deve mesmo ser executado, assim como exercer um contraste com a dinâmica anterior (*f*) e *antecipar* a dinâmica da próxima variação.

Figura 23: *Trio op. 97*. Manuscrito de Beethoven, 1811, 3º mov. — Variação III, c. 112. Dinâmica *p* no último tempo do compasso, reforçada nas duas mãos. Fonte: Biblioteca Jagiellonka, Cracóvia, Polônia.

6.6 Variação IV

Como é sabido, uma característica da forma *Tema com Variação* é o desenvolvimento de elementos técnicos diversos em cada uma de suas partes. No caso da quarta variação, observamos que Beethoven utiliza regularmente figuras arpejadas em fusas na mão esquerda do piano que servem de suporte harmônico para a movimentação sincopada em colcheias na mão direita, responsáveis pela apresentação do tema (Ex. 92). Na

maioria das vezes, os baixos do violoncelo correspondem às notas graves do piano. Beethoven não insere nenhuma informação que se refira ao uso do pedal nessa variação, porém Czerny (1963, p. 103) analisa que se deve fazer, “[...] na [mão] esquerda [...] em cada acorde, uma mudança de pedal”¹⁰⁴, ou seja, o pedal deve ser trocado em cada mudança harmônica.

Ainda em seu comentário sobre a quarta variação, Czerny (1963, p. 103) destaca que ela deve ser executada “[...] bem mais lenta; a mão direita, muito *legato* e expressiva; a esquerda, suave”¹⁰⁵. O andamento mais lento destacado por Czerny é indicado por Beethoven no início da variação com a inscrição *Poco più adágio* (Ex. 92). Para a condução do *legato* — igualmente mencionado por Czerny —, sugerimos que as oitavas da mão direita sejam estudadas em vozes separadas; ou seja, em primeiro lugar o polegar — com movimento predominantemente horizontal, evitando assim acentos e discrepância entre as intensidades das notas —, depois acrescentando a nota superior — alternando e substituindo o quarto e quinto dedos de acordo com a conformação da mão do pianista (Ex. 92 — c. 113 e 114). Dada a impossibilidade de *legato* do ponto de vista físico dessa voz inferior, é importante que a ilusão de *legato* seja alcançada pela ausência de acentos e pela não ocorrência de discrepância entre as intensidades das notas.

Quanto à mão esquerda, a fim de alcançar a suavidade mencionada por Czerny, para efeito de estudo sugerimos o trabalho lento e separado das fusas: primeiramente, excluindo-se a primeira nota de cada tempo do grupo (baixo); em seguida, para que se possa ter consciência das posições (acordes) contidas em cada arpejo, deve-se desmembrar esses mesmos fragmentos de sete fusas em acordes. Ao se executar cada acorde, deve-se segurar a nota extrema (aguda ou grave) e tocar as outras. Uma vez trabalhada cada posição é

¹⁰⁴ Do original em alemão: “Die linke [...] bei jeder Accords Veränderung das Pedal”.

¹⁰⁵ Do original em alemão: “[...] bedeutend langsamer; Die rechte Hand sehr legato und ausdrucksvoll; Die linke sanft.”

esperado que o pianista toque com naturalidade, leveza e sem acentos as sete fusas de cada tempo (excluindo o baixo). O trabalho seguinte consiste em acrescentar a nota do baixo, fazendo-se um estudo do deslocamento de quinto dedo para o polegar da mão esquerda — que acontece sempre nas duas primeiras notas de cada tempo do compasso — e trabalhando para que o deslocamento soe natural, sem o risco de acentuar a nota do polegar. Pode-se até pensar em uma textura polifônica embutida na mão esquerda dessa passagem, em que a voz mais grave — que está apoiada pelo violoncelo nas mudanças harmônicas — tem uma sonoridade mais destacada que a dos arpejos. Como durante toda essa variação a mão esquerda desenvolve o acompanhamento harmônico com arpejos em fusas — quer dizer, com muitas notas —, para que não haja reverberação excessiva sugerimos ao pianista usar o pedal parcialmente abaixado. Destacamos no Ex. 92 sugestões de troca de pedal que auxiliam na condução do legato e na concepção de um clima harmonioso em toda a variação.

A apresentação do tema é feita ora pelo piano sozinho, ora com o violino concomitantemente, cabendo ao violoncelo apoiar, na maioria das vezes, as mudanças harmônicas conduzidas pela mão esquerda do piano (Ex. 92). Apesar da ausência de ligaduras em todo o trecho, destacamos a importância de delimitar respirações entre as frases; para tanto, sugerimos buscar o exemplo apresentado pelo tema no início do movimento (Ex. 78). Essas respirações devem ser realizadas com muita sutileza, para não comprometer a condução da grande linha, assim como do *legato* destacado por Czerny. Como não há indicação relacionada com nuances de dinâmica, estas devem ser inferidas pela análise do fraseado, da compreensão da harmonia e do desenho melódico ascendente e descendente do tema. Destacamos a gravação feita pelo trio formado por Stomin/Stern/Rose — vide QR Code 95 — e que se revela bastante sensível à condução dessas nuances de dinâmica.

113 Poco più adagio

Poco più adagio

115

117

119

compartilhamento do tema

Ex. 92: *Trio op. 97. 3º mov.* — Variação IV, c. 113 a 120. Nova indicação de andamento; toque *legato*; longas ligaduras nas cordas; compartilhamento temático entre piano e violino; fusas arpejadas na m. e.; movimento sincopado na m. d.; sugestão de mudanças de pedal; *cresc.* nos três instrumentos assinalado com setas em vermelho.

QR Code 95: BEETHOVEN Piano Trio, op. 70 n° 1 “Ghost” — Piano Trio, op. 97 “Archduke”.
Intérpretes: Eugene Stomin (piano), Isaac Stern (violino), Leonard Rose (violoncelo). Sony Classical GmbH, 1994, s/d compact disc.

Convém observar as opções distintas de andamento feitas pelos grupos camerísticos na mudança de *Andante cantabile ma però com moto* para *Poco più Adagio*. Destacamos a gravação do QR Code 95A como opção mais lenta registrada neste trabalho para o andamento dessa quarta variação.

QR Code 95a: BEETHOVEN: Piano Trio op. 1 & 97 “Archduke”. Intérpretes: Daniel Barenboim (piano), Pinchas Zukerman (violino), Jacqueline Du Pré (violoncelo). Emi Classics, 1969/1970, s/d compact disc.

Nos c. 117 e 118 (Ex. 92), as notas repetidas (síncopes) têm uma função particular — de condução —, criando um acúmulo sonoro que deve ser conduzido através de um *cresc.* em direção às notas do tema, o que preserva a grande linha. É preciso ter atenção para que essas notas repetidas nunca se sobreponham às notas principais (circundadas em azul no exemplo). Além disso, vale mencionar que, nos c. 114 e 116, as mesmas notas repetidas têm função de *diminuendo*.

Destaca-se a presença da indicação *p* entre parênteses no início da variação somente para as cordas. Esse é outro exemplo de sugestão do editor, que toma o cuidado de deixar clara a sua intervenção, pois — podemos observar no manuscrito — Beethoven não coloca nenhuma referência de dinâmica nesse trecho.

Figura 24: *Trio op. 97*. Manuscrito de Beethoven, 1811, 3º movimento — Variação IV, c. 113 e 114. Sem indicação de dinâmica. Fonte: Biblioteca Jagiellonska, Cracóvia, Polônia.

A primeira indicação de dinâmica assinalada por Beethoven nessa variação acontece no c. 120 — um *cresc.* concomitante nos três instrumentos —, que coincide com a passagem para as cordas das notas sincopadas tocadas até então pela mão direita do piano (Ex. 92 e 93). Nessa alternância de papéis (c. 121 e 128 — Ex. 93), o violino lidera a condução do tema, sustentado por um acompanhamento homogeneizador no piano e pelas notas, também sincopadas, do violoncelo, que na maioria das vezes estabelece intervalos de terças com o violino. Visando ao equilíbrio camerístico, recomendamos cuidado redobrado ao pianista, que deve executar sua parte — uma sequência de fusas em oitavas paralelas — de maneira mais contida, tocando a mão esquerda ainda mais leve que a direita, para evitar um acúmulo exagerado de som, que comprometeria o equilíbrio da passagem. Recomendamos também que o pianista cante internamente a melodia do tema — executada pelas cordas — a fim de suas fusas não saiam desencontradas em relação a eles. A mesma recomendação de pedal feita no Ex. 92 pode continuar a ser empregada agora, seguindo sempre as mudanças harmônicas.

121

123

125

127

tema

Ex. 93: *Trio op. 97. 3º mov.* — Variação IV, c. 121 a 128. Predominância de dinâmica *p*; passagem do tema para as cordas; execução de fusas em oitavas paralelas no piano; *cresc.* concomitante nos três instrumentos.

QR Code 96: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Nesse momento (Ex. 94), os dois elementos principais dessa variação — fusas e notas sincopadas — voltam a ser apresentadas pelo piano. A diferença é que, dessa vez, Beethoven acrescenta mais indicações de dinâmica na passagem, com *crescendi* que caminham para os sinais *fp* e *p*. Esse detalhe de mudança de dinâmica — tão significativo na escrita de Beethoven — não foi observado pela maioria dos intérpretes escutados para este estudo. Selecionamos uma gravação que, em nosso entendimento, executa de forma convincente essa dinâmica.

129

131

133

135

Ex. 94: Trio op. 97. 3º mov. — Variação IV, c. 129 a 136. Dinâmica *p*; *cresc.* para *fp* e *p*; volta do tema para o piano; movimentos sincopados no piano; predominância de notas duplas no violino; *crescendi* nos três instrumentos.

QR Code 97: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncello). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Pela última vez, Beethoven redistribui os elementos da variação entre os três instrumentos — como fez no Ex. 93; porém, dessa vez, acrescentando indicações de dinâmica (Ex. 95). Com um *diminuendo* (não indicado) executado somente pelo piano, a quarta variação termina de maneira delicada, quase etérea, chegando à *Coda* somente pelas mãos do pianista.

Ex. 95: *Trio op. 97*. 3º mov. — Variação IV, c. 137 a 140. Redistribuição dos elementos entre os três instrumentos; dinâmica de contraste; *crescendi* concomitantes.

QR Code 98: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

6.6.1 Coda

Como vimos, o terceiro movimento do *Trio op. 97* não identifica, por escrito, a separação de suas variações — nem da *Coda*; ocorre uma passagem natural entre elas. Enquanto o Tema e as quatro variações foram apresentados em 28 compassos, a *Coda* dobra esse número, fazendo uma espécie de desenvolvimento terminal com elementos que foram apresentados anteriormente. Como é comum acontecer, no início da *Coda* o tema volta a ser apresentado quase em seu estado original — nesse caso, com a estrutura coral apresentada no início do movimento (Ex. 96); enquanto, daquela vez, ele foi exposto inicialmente apenas no piano. Nessa sua repetição, Beethoven desenvolve-o através de um compartilhamento temático entre os três instrumentos, conforme indicado no Ex. 96. Outra mudança significativa na apresentação inicial encontra-se nas pausas de colcheias concomitantes nos instrumentos (c. 141.2 e 144.2), que podem significar como uma hesitação que ocorre no discurso quando o orador se emociona. Apesar de constituir uma frase única, deve-se chamar a atenção à retirada precisa do pedal pelo pianista, para que as pausas em conjunto alcancem o efeito desejado e o discurso seja ouvido de forma entrecortada. Tal ideia é apresentada com clareza na gravação de Ashkenazy/Perlman/Harrell, e que destacamos no QR Code 99.

Ex. 96: *Trio op. 97. 3º mov. — Coda, c. 141 a148. Volta da estrutura coral; dinâmica pp; compartilhamento do tema pelos três instrumentos; pausas entrecortando o discurso; nota Mi acrescida pelo editor.*

QR Code 99: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Na entrada de cada um dos instrumentos, Beethoven destaca a indicação *pp* (Ex. 96). Como a parte do piano sustenta a estrutura polifônica — contendo, assim, mais notas —, para obter equilíbrio camerístico sugerimos que o pianista toque com uma intensidade particularmente reduzida do c. 142.2 a 146.1, podendo mesmo o pedal de *una corda* ser aqui utilizado, o que possibilita ao violoncelo e violino deterem claramente a primazia na condução melódica do tema. Outra vez, no c. 146 encontramos a nota *Mi* acrescida na oitava como sugestão do editor.

No trecho seguinte (c. 153 e 154, Ex. 97), aparece a primeira mudança significativa no discurso musical: é quando, por duas vezes, Beethoven interrompe, de forma prolongada (um tempo e meio), o desenvolvimento do tema, reiterando a sensação de hesitação mencionada antes. Para a realização desse efeito subjetivo muito sugestivo, recomendamos

que piano e violoncelo executem suas linhas ascendentes com um pequeno *decrecendo* em direção às pausas, como se uma força interior estivesse se esvaindo. Somente a partir do c. 154.2 acontecerá uma espécie de ressurgimento dessa energia, quando os três instrumentos realizam um *cresc.* em três notas que culmina em *f* e permanece nessa dinâmica pelos quatro compassos seguintes. Essa é a primeira vez que encontramos, em uma apresentação do tema, a permanência da dinâmica *f* por tanto tempo, o que faz essa passagem soar ainda mais contundente.

O *dim.* acontece somente através do piano (c. 158.3, Ex. 97), que nesse momento tem uma escrita similar à do c. 49 (Ex. 84) da primeira variação. Nas gravações consultadas para este estudo, constatamos que alguns intérpretes antecipam o *dim.* do c. 158.3; por isso chamamos a atenção para que a sonoridade *f* seja mantida em todo o trecho entre os c. 155 e 158.2 e que o *dim.* seja executado apenas pelo piano — como indicado por Beethoven (Ex. 97).

The image shows a musical score for the Trio op. 97, 3rd movement, Coda, measures 149 to 160. The score is in G major and 3/4 time. It features piano (p) and cello (c) parts. The piano part has several measures with blue boxes highlighting specific chords and dynamics like *pp*, *f*, and *sf*. The cello part has red circles highlighting specific notes and dynamics like *pp*, *f*, and *sf*. The score includes various musical notations such as *cresc.*, *dim.*, and dynamic markings (*pp*, *f*, *sf*).

Ex. 97: *Trio op. 97. 3º mov. — Coda, c. 149 a 160. Compartilhamento do tema entre piano e violoncelo; discurso entrecortado por pausas; *cresc.* concomitante; oitavas paralelas entre os instrumentos (c. 155); diversidade de sinais, *f*, *sf*, *pp*.*

QR Code 100: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

A partir do c. 160 (Ex. 98), o piano executa uma sequência de acordes na mesma harmonia em inversões diferentes, com movimentos ascendentes que se estendem por três oitavas. Voltado a uma abordagem mais subjetiva, esse movimento ascendente em direção à região mais aguda do piano, sempre em *pp*, representa um momento mais reflexivo da obra, como se o compositor buscasse o sublime. Com frequência as obras de Beethoven são fontes de interpretações subjetivas dessa natureza. Por isso, faremos um paralelo com uma passagem do terceiro movimento da *Sonata op. 111* (Ex. 99), em que ele nos desperta a sensação de ter chegado ao Paraíso, diferentemente do Ex. 98, em que acreditamos que o compositor encontrava-se ainda em busca desse objetivo.

160

161

165

169

170

171

Ex. 98: *Trio op. 97. 3º mov. — Coda, c. 160 a 171. Dinâmica pp; acordes quebrados em movimento ascendente no piano; cordas: elemento rítmico-melódico similar ao usado na Variação I; cordas: toque articulado, em oitavas paralelas, em cânone; piano: toque legato.*

QR Code 101: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. Manutenção da dinâmica *p*, sem *rall*.

QR Code 101a: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*. Realização de um pequeno *cresc.*, criando um contraste de dinâmica.

89

pp leggiermente

90

sempre pp

92

94

96

98

Ex. 99: *Sonata op. 111*. Leipzig: C. F. Peters, 1927, 3^o mov., c. 89 a 99. Escrita de Beethoven criando atmosfera etérea, sublime.

QR Code 102: *compact disc*: BEETHOVEN: Klaviersonaten op. 109 — 110 — 111. Intérprete: Rudolf Serkin (piano). Deutsche Grammophon GmbH, 1989, s/d *compact disc*.

Enquanto o piano executa seus movimentos ascendentes (Ex. 98), violino e violoncelo executam um motivo cujo ritmo é similar ao apresentado pelas cordas na primeira variação. Esse motivo é reiterado seis vezes pelos dois instrumentos concomitantemente (c. 159.3 a 168) e duas vezes alternadamente (c. 170 e 171). Convém salientar a indicação *pp* nos três instrumentos no c. 170 — quando os instrumentos de corda tocam alternadamente —, que pode ser analisada como alerta do compositor para que nenhum dos intérpretes se destaque do grupo, sobretudo os de corda, que deixam de tocar conjuntamente suas partes para realizar uma espécie de cânone com o mesmo motivo rítmico-melódico. Nas gravações consultadas, constatamos que a maioria dos intérpretes tende a fazer um pequeno *crescendo* a partir do c. 168, criando uma dinâmica de contraste entre o final do c. 170 e o início do 171, quando Beethoven assinala *pp* (vide QR Code 101A). Em nosso entendimento, essa opção interpretativa comprometeria a ambientação sonora etérea, destacada anteriormente para esse trecho e corroborada pela indicação *pp* do autor. Em contrapartida, destacamos o QR Code 101, onde selecionamos uma gravação que não realiza esse *crescendo*, isto é, preserva a ambientação etérea de todo o trecho.

Enquanto no piano observamos um movimento contínuo, com um toque sem interrupção — corroborado pelas indicações de pedal —, uma articulação mais clara e destacada — que valorize o aspecto rítmico — seria mais adequada na parte das cordas, criando inclusive um contraponto com a sonoridade amalgamada do piano. Como assinalado por Beethoven, o pedal é longo, generoso, devendo ser sustentado até a execução do último acorde da mesma harmonia (Ex. 98). Como foi dito, esse efeito de combinação de sons através do pedal — chamado por Newman (1991) de *collective pedal* — é muito bem aplicado nessa passagem, em que provoca a sustentação e reverberação das harmonias. O cuidado de Beethoven em indicar, na parte das cordas, o fim da ligadura na semicolcheia reforça a intenção de um toque mais articulado no motivo executado por esses instrumentos.

Por se tratar de uma obra camerística — cabe dizer —, é fundamental que os intérpretes envolvidos estejam convencidos de suas escolhas, daí a importância de que todas essas questões sejam discutidas em conjunto.

Somente no c. 172 (Ex. 100) — após 12 compassos indicando *pp* nos três instrumentos — Beethoven assinala o primeiro *cresc.*, que coincide com a mudança na escrita dos instrumentos de corda. O violoncelo lidera essa passagem, demonstrando todo o poder expressivo de seu instrumento; o piano permanece com a sustentação harmônica; enquanto o violino reforça pontualmente o comentário feito pelo violoncelo. Em comum nos três instrumentos, há a indicação *espressivo*, sugerindo que os intérpretes explorem as qualidades expressivas de seus instrumentos através das nuances de dinâmicas apontadas pelo compositor.

The image shows a musical score for the Coda of the 3rd movement of Beethoven's Trio op. 97, measures 172 to 178. The score is in G major and 3/4 time. It features three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The Violin part includes a blue bracket labeled 'imitação' spanning measures 172-174. The Piano part features a red arrow pointing to a 'cresc.' marking at measure 172. Both parts have red circles around 'espressivo' markings. The Viola part has red circles around 'dim.' markings. The Piano part has red circles around 'cresc.' and 'p' markings. The score is annotated with various performance instructions and dynamic markings.

Ex. 100: *Trio op. 97. 3º mov. — Coda*, c. 172 a a 178. Cordas: escrita expressiva; toque *legato*; liderança do violoncelo; imitação no violino; acompanhamento em acordes no piano; pedal; *espressivo* nos três instrumentos; nuances de dinâmica, *cresc. dim.*

QR Code 103: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

A partir do c. 178 (Ex. 101), a primazia volta a ser do piano. Segundo Czerny (1963, p. 103), o trecho entre os c. 178 e 185.1 (Ex. 101) consiste em momento “altamente emocional”¹⁰⁶ desse movimento, por isso sua melodia deve ser conduzida de maneira bastante expressiva. Vale ressaltar a presença de um sinal de acentuação (>) após o segundo tempo da mão direita do piano, que Czerny recomenda seja executado semelhantemente a um *sf* (Fig. 25).

Figura 25: Trio op. 97. 3º movimento — Variação IV, c. 179 e 180. Sugestão de C. Czerny para execução do acento. Fonte: CZERNY, 1963, p. 103.

Em seu manuscrito, Beethoven usa apenas o sinal de acentuação (>), como podemos observar na Figura 26.

¹⁰⁶ Do original em alemão: “höchst Gefühlsvoll”.

Figura 26: *Trio op. 97*. Manuscrito de Beethoven, 1811, 3º movimento — Variação IV, c. 178 a 184. Acentuação (>) assinalada por Beethoven. Fonte: Biblioteca Jagiellonska, Cracóvia, Polônia.

A partir do c. 181 (Ex. 101), violino e violoncelo reforçam a intensidade expressiva do trecho tocando em terças e oitavas em relação à mão direita do piano. Mesmo no c. 184 — quando as cordas antecipam o piano —, este deve continuar na liderança da condução do trecho, em acordo, inclusive, com o acento destacado por Beethoven, apenas na parte do piano (último compasso da Figura 26 e c. 184 do Ex. 101).

179

183

Ex. 101: *Trio op. 97. 3º mov. — Coda*, c. 178 a 185.1. Liderança do piano; dinâmica predominante *p*; acento expressivo na segunda nota do segundo tempo, circundado em azul; deslocamento métrico; cordas e baixos do piano: notas de sustentação (assinalados em verde); apoios das cordas, sem interferir na condução do piano; pedal; escrita de apojetura nas cordas (assinalado em vermelho) com deslocamento métrico no piano (assinalado em vermelho).

QR Code 104: BEETHOVEN op. 97 — Brahms op. 8. Intérpretes: André Previn (piano), Viktoria Mullova (violino), Heinrich Schiff (violoncelo). Philips Classics Productions, 1995, s/d compact disc.

Os dez últimos compassos desse movimento caracterizam-se pelo diálogo entre os instrumentos de corda, apoiados pela sustentação harmônica no piano (Ex. 102). A sinalização *mezza voce* para as cordas indica a construção de uma sonoridade mais intimista. Segundo recomendação de Czerny (1963, p. 103), os últimos oito compassos devem ser executados cada vez mais “suaves e lentos”¹⁰⁷. No entanto, a partir do c. 191 (Ex. 102), a escrita cada vez mais rarefeita — entrecortada por pausas — já dá a impressão de uma diminuição no andamento. Por isso há que tomar cuidado com a recomendação de Czerny: uma execução cada vez mais lenta poderia comprometer o fluxo musical do trecho. Acreditamos que a nuance de dinâmica — não a agógica — é o elemento expressivo principal nesse final da *Coda*. Para exemplificar a recomendação feita por Czerny, selecionamos a gravação do Beaux Arts Trio, contida no QR Code 105a, que executa um *dim.* aliado a um *rall.* em todo o trecho – como sugeriu Czerny. Em contrapartida no QR Code 105 destacamos a gravação feita pelo trio Ashkenazy/Perlman/Harrell, que executa todo esse trecho sem adicionar *rall*, somente diminuindo a sonoridade.

É importante destacar que, harmonicamente, Beethoven não conclui a *Coda* com a tônica de *Ré Maior* — como seria de esperar; mas apresenta o acorde de *Si b Maior* com sétima, mantendo uma nota comum entre os dois acordes — justamente a nota *ré* (c. 193 e 194, Ex. 102), que faz a elisão entre os dois acordes, sendo esta a fundamental do acorde de *Ré Maior* e a terça do acorde de *Si b Maior* com sétima. Dessa forma, Beethoven está indo da tonalidade de *Ré Maior* para a de *Si b Maior* por meio da subdominante de *Si b Maior* — *Mi b Maior* —, utilizando o acorde de *Si b Maior* com sétima não como primeiro grau da próxima tonalidade, mas como dominante da subdominante da tonalidade do quarto movimento. Através desse acorde, Beethoven cria uma ligação entre o terceiro e quarto movimentos, fazendo essa passagem sem interrupções.

¹⁰⁷ Do original em alemão: “sanfter und langsamer”.

[illegible]

Ex. 102: Trio op. 97. 3º mov. — Coda, c. 185 a 194. Liderança e diálogo entre as cordas; piano, papel de acompanhamento; longo pedal; dinâmica *mezza voce* nas cordas, *dim.* para *pp* nos três instrumentos; nota de elisão entre os acordes entre Ré M e Si b M; Si b M com sétima com função de dominante.

QR Code 105: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc. Execução do final sem *rall.*, somente *dim.*

QR Code 105a: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d *compact disc*. RALL. Execução dos últimos compassos com *rall.* e *diminuindo*, conforme indicação de Czerny

CAPÍTULO 7

4º MOVIMENTO: ALLEGRO MODERATO

Figura 27: *Trio op. 97*. Manuscrito de Beethoven. Primeira página do quarto movimento. Fonte: Biblioteca Jagiellonska, Cracóvia, Polônia.

7.1 Aspectos gerais

7.1.1 Andamento

No quarto movimento do *Trio op. 97* Beethoven utiliza a mesma indicação de andamento do primeiro, ou seja, *Allegro moderato*. Somente nos últimos 157 compassos ele faz uma nova indicação — *Presto* — mudando também a fórmula de compasso (de 2/4 para 6/8) e a tonalidade (de *Si b Maior* para *Lá Maior*). Como já falamos no capítulo 3 sobre o andamento *Allegro moderato*, vamos a seguir fazer algumas considerações sobre o *Presto*.

O termo *Presto* indica naturalmente um andamento rápido. Era comum no séc. XVIII que estudiosos estabelecessem parâmetros gerais que relacionassem a velocidade de cada um dos andamentos. Rosenblum (1988, p. 312) destaca aquela feita por Rousseau como uma das mais adequadas, que divide os andamentos em *Largo* (lento), *Adagio* (moderadamente lento), *Andante* (fluyente, entre rápido e lento), *Allegro* (Rápido) e *Presto* (muito rápido), representando assim uma série progressiva.

Na mesma época alguns estudiosos também estabeleceram uma relação entre os termos em italiano dos andamentos com o caráter predominantemente nas obras em que eram empregados. Brown (1999, p. 338) destaca o trabalho desenvolvido pelo teórico Georg Simon Löhlein, que elaborou um catálogo dividindo grupos de andamento segundo algum tipo de emoção. Para ele, os andamentos em *Adagio*, *Largo* e *Lento* expressam majoritariamente tristeza, enquanto *Allegro assai*, *Allegro molto* e *Presto*, alegria. Desta forma o autor relaciona as indicações de andamento com aspectos referentes ao caráter de uma interpretação, e não apenas à velocidade. Em nosso caso veremos durante a análise interpretativa do quarto movimento do *Trio op. 97* — principalmente a partir da mudança do andamento, de *Allegro moderato* para *Presto* — que o principal caráter que podemos destacar na obra é o mesmo indicado por Löhlein, ou seja, alegria.

7.1.2 Tonalidade

A tonalidade principal do quarto movimento é a mesma da obra, ou seja *Si b Maior*¹⁰⁸, mas do c. 252 a 284 — a primeira parte do *Presto* — Beethoven passa para a tonalidade de *Lá Maior*.

Novamente tomando por base dois estudiosos de períodos distintos — Johann Mattheson (1681–1764) do sec. XVIII, com seu livro *Das neu-eröffnete Orchester*, de 1713, e Ferdinand Hand (1786–1851) do sec. XIX com o seu *Ästhetik der Tonkunst*, de 1837, constatamos que as considerações feitas por eles sobre a tonalidade de *Lá Maior* abrangem significados diferentes. Para Mathesson (*apud* STEBLIN, 2002, p. 304), “*Lá Maior* é muito emocionante, embora ao mesmo tempo brilhante, e é mais adequada para lamentações e paixões tristes do que para entretenimento”¹⁰⁹. Já Hand (*apud* STEBLIN, 2002, p. 327) elenca características mais próximas àquelas que encontramos no quarto movimento do *Trio op. 97*, quando afirma que “*Lá Maior* é a tonalidade da confiança e da esperança, de um coração contente por amor e de alegria irrestrita”¹¹⁰.

Os estudiosos consultados para este trabalho atribuíram ao quarto movimento do *Trio op. 97* características semelhantes às destacadas por Hand, ou seja, apontando sentimentos de contentamento e alegria irrestrita. Destacamos as considerações feitas por:

- Robertson (1987, p. 104): “o tema principal flui graciosamente com uma alegria que não é totalmente real [...]. A música tem uma qualidade indefinível, que fascina constantemente”¹¹¹;
- Ulrich (1966, p. 233): “Aqui está um animado, enérgico, e bem humorado *rondó*, de

¹⁰⁸ Como já fizemos anteriormente considerações sobre esses dois aspectos, não faremos agora nenhum outro comentário a respeito.

¹⁰⁹ Do original: “A dur greiffet sehr an, ob er gleich brilliret, und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu divertissements geneigt”.

¹¹⁰ Do original: “A dur ist der Ton des Vertrauens und der Hoffnung, eines der Liebe sich freuenden Herzens und der unbefangenen Heiterkeit”.

¹¹¹ Do original: “El tema principal discurre airoosamente con una alegría que no es totalmente real [...]. La música tiene una calidad indefinible que fascina constantemente”.

extensão e qualidade que só Beethoven já alcançou”¹¹²;

- Watson (2012, p. 199): “[...] o primeiro movimento do *Trio Arquiduque* é sinfônico, o ultimo movimento é mais como um concerto para piano — um brilhante *tour de force* [...]”¹¹³;
- Czerny (1963, p. 103): “Os dois primeiros compassos são fortes e curtos, como uma pergunta inesperada. Em seguida, uma bela melodia com expressão delicada, declamatória: mais falar do que cantar”¹¹⁴.

7.1.3 Compasso

Como dito anteriormente, o quarto movimento apresenta a mesma indicação de andamento do primeiro — *Allegro moderato* — assim como a mesma tonalidade — *Sib Maior*. A diferença fundamental ocorre no compasso, que daquela vez era 4/4 e agora se apresenta em 2/4, auxiliando o intérprete a definir um andamento mais vivo ao movimento, pois segundo Rosenblum (1988, p. 310), o compasso 2/4 tem a tendência de ser aplicado em contextos mais vivos. Chama a atenção neste movimento a presença de uma maior variedade de figuras musicais, em especial as de curta duração, como colcheias, semicolcheias e fusas — em contrapartida com o primeiro movimento, quando encontramos uma prevalência de semínimas, colcheias e semicolcheias. Rosenblum (1988, p. 306) destaca que uma obra que apresente uma variedade de figuras musicais de menor valor deve ser executada de maneira mais leve, privilegiando um toque *leggiero* e mais rápido. Convém mencionar que, apesar da mesma indicação de andamento, o primeiro movimento — devido a seu caráter e à prevalência de figuras de maior duração — tem um pulso que tende a englobar dois tempos

¹¹² Do original: “Here is a lively, energetic, and humorous rondo, of a size and quality that only Beethoven ever achieved”.

¹¹³ Do original “[...] the first movement of the Archduke Trio is symphonic, the last movement is more like a piano concerto — a brilliant tour de force [...]”.

¹¹⁴ Do original: “Die ersten 2 Takten kräftig und kurz, gleich einer unerwarteten Frage. Die folgende schöne Melodie mit zarten, deklamatorischen Ausdruck: mehr Sprache, als Gesang”.

por compasso, enquanto no quarto movimento o pulso é percebido claramente por tempo. Dessa forma, teremos sempre a sensação de que o primeiro movimento é mais lento que o quarto, porque o pulso daquele é mais lento do que o deste último.

A partir da mudança de andamento — que passa a *Presto* — até o final do movimento, Beethoven passa a indicação de compasso para 6/8, e observamos a presença somente de semínimas e colcheias, levando o pianista a uma execução ainda mais rápida e leve.

7.1.4 Estrutura formal

4º MOVIMENTO — RONDÓ-SONATA ¹¹⁵			
Compasso	Tema	Tonalidade	Observações
c.1 a 109	Parte A		
c. 1 a 35.1	Seção (Tema) a	Si b M	
c.35 a 51.1	Transição	Si b M a Fa M	
c. 51a 73.1	Seção (Tema) b	Fa M a Si b M	
c. 73 a 109	Seção (Tema) a	Si b M	
c. 110 a 151	Parte B		Aproveita motivicamente o material usado na seção A
c. 110 a 151	Seção c	MbM/dom/solm/MibM/SibM	
c. 152 a 162	Parte A'		
c. 152 a 184.1	Seção (Tema) a'	Si b M	
c. 184 a 206.1	Transição	Si b M a Mi b M	
c. 206 a 253	Seção (Tema) b'	Mi b M a La M	Essa seção não possui uma finalização; ela se insere em transição.
c. 254 a 410	Coda	La M a Si b M	

Tabela 8: Estrutura formal do quarto movimento do *Trio op. 97* de Beethoven.

¹¹⁵ A forma rondó-sonata tem como característica a parte (c) possuir um caráter de desenvolvimento temático. Há duas formas mais comuns de delimitá-la: a primeira, A B A e suas respectivas divisões internas, a segunda, A B A C A B Coda. Em nossa análise usaremos a primeira forma, em que a parte A é subdividida em três seções, sendo as duas primeiras correspondentes aos temas a e b da forma sonata clássica e a parte B ao desenvolvimento modulante.

7.2 PARTE A

7.2.1 Seção *a*

Seria esperado que, após a apresentação de um acorde de dominante com sétima no final da *Coda* do terceiro movimento, o início do quarto resolvesse imediatamente na tônica. Mas não é isso que acontece. Beethoven permanece na mesma dominante com sétima de *Mi b Maior*, só que agora não mais apresentando apenas um acorde, mas sim um motivo rítmico-melódico curto, incisivo que caracterizará a seção *a* deste movimento. Este motivo é apresentado com um movimento ascendente, em *f*, representando uma espécie de pergunta enérgica e decidida. Permanecendo no mesmo centro tonal — dominante de *Mi b Maior* com sétima — Beethoven cria um efeito suspensivo — tanto no final do terceiro movimento quanto no início do quarto —, estabelecendo um elo entre os dois. Na maioria das gravações consultadas observamos que os intérpretes realizam uma espécie de *fermata* no segundo tempo do c. 2 (Ex. 103), fortalecendo nossa análise interpretativa de que este motivo evidencia uma espécie de pergunta.

Czerny faz o seguinte comentário da seção *a* da primeira parte deste movimento:

Um encanto muito particular recebe este tema, quando a mão esquerda executa um acompanhamento sempre regular em *staccato*, leve e rigorosamente no tempo, como o bater do pêndulo de um relógio, ininterruptamente por 32 compassos, enquanto a mão direita mantém o tema com toda a expressão, que pode ser alcançado através das matizes das articulações e do *legato*¹¹⁶. (CZERNY, 1963, p. 95).

No início desta seção *a* (c. 1 a 18, Ex. 106) a primazia é total do piano. As intervenções feitas pelo violino e violoncelo podem ser vistas apenas como comentários da parte principal. Em todo o trecho a mão esquerda desenvolve o papel de um

¹¹⁶ Do original: “Einen ganz eigenthümlichen Reiz erhält dieses Thema, wenn von der linken Hand die Begleitung immer gleichmässig staccato, leicht, und fest im Tempo, beinahe wie das Schlagen einer Pendeluhr, ununterbrochen durch 32 Takte fortwährt, während die rechte Hand das Thema mit all dem Ausdruck vorträgt, der durch die Schattirungen des Anschlags und des Legato zu erreichen”.

acompanhamento, utilizando uma sequência de colcheias em *staccati*. Apesar da indicação de *staccato* aparecer somente nos primeiros compassos, as considerações feitas por Czerny reforçam que a mão esquerda deve executar toda essa passagem com esta articulação — mesmo nos trechos em que Beethoven coloca ligadura na mão direita, destacando uma execução expressiva, como acontece no c. 7 (Ex. 103). Um toque extremamente leve — corroborado pela presença do *dolce* —, com pulsação realmente regular, torna-se compatível com as indicações feitas pelo compositor e com os comentários realizados por Czerny. Destacamos especial atenção ao c. 5 e subsequentes (Ex. 103) — quando a mão esquerda apresenta saltos; sugerimos que sejam realizados estudos para trabalhar especificamente os reflexos relativos a esses saltos, para que os deslocamentos não acarretem em acentos, o que seria incompatível com a atmosfera de leveza de todo o trecho.

Na mão direita, o motivo rítmico-melódico reúne no mesmo compasso uma nota que deve ser sustentada por toda sua duração — devido à indicação *tenuto* — e articulações leves e curtas — evidenciadas pela presença dos *staccati* (c. 3 e 5, Ex. 103). Além do contraste entre *tenuto* e *staccato*, o discurso se caracteriza ainda por ser entrecortado por pausas. Durante a audição das gravações selecionadas para esta pesquisa observamos que os pianistas finalizam esse motivo rítmico-melódico de maneiras diferentes: algumas vezes prolongando outras vezes encurtando a nota final. Como podemos observar nos compassos 2.1, 4.1 e 6.1 (Ex. 103) as notas da mão direita não possuem indicação de *staccato*, por isso não devem ser executadas de maneira que soe como esta articulação. Ao mesmo tempo não se deve, em hipótese alguma, prolongar o valor da colcheia, o que comprometeria a leveza do motivo e o discurso entrecortado desejado pelo compositor. Levando-se em conta a ideia de Malcolm Bilson de que, no repertório clássico, quando não houver indicação de articulação a nota deve ser executada de forma mais curta do que o indicado pelo seu valor, sugerimos especial atenção na finalização desses motivos que deve soar curta, mas natural.

Já na segunda parte da frase (c. 7 a 10, Ex. 103) notamos uma linha melódica mais discursiva que é intensificada pela presença da indicação *espressivo* e pela longa ligadura. Um desenho melódico ascendente (c. 3 a 6, Ex. 103) e descendente (c. 7 a 10) na mão direita indicam que há neste tema uma dinâmica natural — de *crescendo* e *decrescendo* respectivamente —, inerente ao fraseado musical, evidenciando assim a expressividade destacada por Czerny.

Em seguida (c. 11 a 18.1, Ex. 103), Beethoven repete a primeira frase de forma modificada, utilizando elementos técnicos diferentes. Na primeira parte da frase (c. 11 a 14), encontramos o mesmo discurso entrecortado da primeira vez, mas agora a mão direita apresenta uma espécie de ornamento escrito, utilizando uma polirritmia entre as duas mãos. Na verdade a grafia da mão direita nesta passagem pode ser considerada dúbia, pois para realizar a separação da maneira que está apresentada na partitura — ou seja 2 + 5 na mão direita (c. 11 e 13, Ex. 106) —, as cinco notas deveriam estar em fusas. Das gravações consultadas somente a do pianista Wilhelm Kempff — que executa este movimento em um andamento bem lento — realiza essa divisão de maneira clara (QR Code 106a). As outras gravações — assim como a minha opção de realização —, evidenciam a divisão da polirritmia de sete notas na mão direita contra duas da mão esquerda. Já na segunda parte da frase (c. 15 a 18) percebemos o mesmo movimento melódico regular da primeira vez, executado agora através de uma sequência de tercinas de semicolcheias, intensificado novamente pela presença da indicação *espressivo* no trecho. Diferente da primeira vez — compassos 7 e 8 —, neste momento — compassos 15 e 16 — Beethoven não utiliza a ligadura na mão direita, por isso sugerimos que o toque seja mais *leggiero* e a indicação *espressivo* compreendida como “caprichosa”, “viva”. As cordas continuam realizando seus comentários com um toque solto e muito leve, com destaque para a indicação *pp* em suas entradas (c. 12 e 14) — difícil de ser realizado por se tratar de muito mais notas. A destacar

que a dinâmica predominante em todo o trecho continua sendo *p*, evidenciado por um toque extremamente leve. Seleccionamos a gravação do trio Ashkenazy/Perlman/Harrell (QR Code 106) que demonstra bem essas considerações de articulação e caráter que acabamos de fazer.

The image shows a musical score for the Trio op. 97, 4th movement, measures 1 to 18.1. The score is in 2/4 time and features a piano and violin. The piano part is marked 'Allegro moderato' and includes dynamics like *f*, *p dolce*, and *espressivo*. The violin part includes markings like *ten.*, *legato*, and *staccati*. The score is annotated with green arrows, blue lines, and red circles highlighting specific musical features.

Ex. 103: *Trio op. 97. 4º mov.*, c. 1 a 18.1. Início incisivo, em *f* no piano e *sf* nas cordas; fermata — seta verde — senso comum; diversidade de toques: *staccato*, *legato*, *tenuto*; dinâmica *piano dolce*, *espressivo*, *p* e *pp*; dinâmica acompanhando desenho melódico da m.d. — traços azuis; discurso entrecortado por pausas; deslocamento métrico nas cordas; *porritmia* no piano.

QR Code 106: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d *compact disc*.

QR Code 106a: LUDWIG VAN BEETHOVEN. Klaviertrios “Geister-Trio”, “Erzherzog-Trio”. Intérpretes: Wilhelm Kempff (piano), Henryk Szeryng (violino), Pierre Fournier (violoncelo). Deutsche Grammophon GmbH, 1970, s/d *compact disc*. Andamento mais lento e execução da polirritmia como consta na partitura.

O discurso entrecortado por pausas que observamos no início da seção *a* (Ex. 106), é usado com frequência por Beethoven em suas obras. Seleccionamos os compassos iniciais do primeiro movimento da *Sonata op. 10 n. 2* (Ex. 104) para evidenciar esse comentário:

Ex. 104: Sonata op. 10 n. 2. Leipzig: C. F. Peters, 1927, 1º mov., c. 1 a 12. Discurso entrecortado por pausas.

QR Code 107: BEETHOVEN — Die Klaviersonaten und die Klavierkonzerten. Intérprete: Cláudio Arrau (piano). Philips Classics, 1964, volume 3, s/d compact disc.

Do c. 19 a 26.1 (Ex. 105) Beethoven apresenta uma segunda frase — que segue mais ou menos o mesmo padrão de construção da primeira —, mas com suas características matizadas. A primeira parte da frase continua evidenciando elementos mais rítmicos (c. 19 a 21, Ex. 105) — agora com a presença dos *sf* — e a segunda mais expressivos (c. 22 a 26, Ex. 105) — reforçada pela extensa ligadura e a indicação *dolce*. Apesar da dinâmica predominante permanecer *p*, a primeira parte da frase apresenta-se um pouco mais contundente, destacado principalmente pela presença dos *sf* nos segundos tempos do compasso, confrontando a métrica, uma vez que se encontram em tempo fraco. Para uma execução correta desses sinais de dinâmica, sugerimos que o pianista toque o primeiro tempo com um movimento vertical para baixo — sem implicar em acento — e que o *sf* do segundo tempo seja executado com um movimento do pulso para cima, resguardando assim a métrica do compasso. Aliado a isso, destacamos a presença de uma linha melódica ascendente entre os compassos 19 e 21, sugerindo a execução de um pequeno crescendo natural. As semicolcheias da segunda parte desta frase devem ser tocadas *cantabile*, em *legato*, mas com um toque leve (c. 22 a 24), estabelecendo desta forma um contraste com a primeira parte (c. 19 a 21). O movimento descendente das semicolcheias auxilia na ideia de distensão da passagem. Em todo esse trecho o piano tem a companhia do violoncelo, que primeiramente reforça os *sf* executados pelo piano (c. 19 a

21) e em seguida desenvolve uma melodia em *legato*, harmonizando com a indicação *dolce* do piano (c. 22 a 26).

Ex. 105: *Trio op. 97. 4º mov.*, c. 19 a 35. Sinais de *sfp* e *sf* nos tempos fracos; mesmas intenções musicais e articulações nos três instrumentos; dinâmica predominante *p*; *cresc.* e *deces.* naturais; *cresc.* para *fp* concomitante.

QR Code 108: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Do c. 27 a 35 (Ex. 105) esse mesmo tema é repetido — de forma ampliada —, utilizando tercinas de semicolcheias na mão direita do piano. Desta vez o violino une-se aos outros dois instrumentos, tocando concomitantemente os *sf* e desenvolvendo um discreto contraponto melódico com eles. Vale destacar que somente o violino apresenta ligadura na segunda parte do tema (c. 30 a 33), devendo-se perceber a sutileza da escrita de Beethoven — na parte do violoncelo e piano — com a ausência de ligaduras, para que desta vez a expressividade do *legato* e do toque *cantabile* do violino se sobressaia no grupo. A partir do c. 33 acontece o primeiro *crescendo* indicado pelo compositor — concomitante nos três instrumentos —, reforçando o aumento da tensão, implícita na linha melódica ascendente que culmina em *fp*. Este mesmo elemento será utilizado por Beethoven a partir do c. 104 (Ex. 108) —, como elemento de transição entre as partes A e B.

7.2.2 Transição

Como é sabido, a transição é normalmente baseada em elementos que foram anteriormente expostos. Violino e violoncelo iniciam esta seção em oitavas paralelas (c. 35, Ex. 106) com uma repetição da célula rítmica que aparece no início da seção a (fusa do último tempo do c. 1 e colcheia do c. 2, Ex. 103), que daquela vez foi apresentada pelo piano. Agora (Ex. 106) a mão esquerda do piano deixa de apresentar o acompanhamento até então característico, e ambas as mãos passam a executar — em oitavas paralelas — um desenho rítmico cuja nota inferior forma uma linha diatônica descendente, e a nota superior — em fusa — produz um efeito de apojatura. A destacar que este motivo rítmico — executado tanto pelas cordas quanto pelo piano — é parte constitutiva importante da seção a desse movimento e se encontra já no primeiro compasso.

A passagem no piano deve ser trabalhada de forma que o ritmo seja claro e executado de forma incisiva. A ressaltar que apesar do efeito de apojetura mencionado anteriormente, como as duas notas estão unidas por uma ligadura, a primeira é um pouco mais forte — por ser justamente a primeira nota da ligadura —, conduzindo para a nota real, que se encontra no polegar da mão direita e no quinto dedo da mão esquerda (c. 36 e 38, Ex. 106). Destacamos especial atenção para as anacruses dos c. 37 e 39, que excepcionalmente soarão mais fracas, pois os acordes ligados a elas apresentam uma dinâmica *fp*. No c. 36 encontramos um intervalo de sétima entre as duas notas ligadas, enquanto nos c. 38, 40, 41 e 42 o intervalo passa a ser de nona. A diferença de intervalos (7^{as} no c. 36 e 9^{as} nos demais compassos) produz posições de mãos diferentes o que dificulta ainda mais a execução rápida desse trecho.

Como estratégia de estudo sugerimos que cada dupla de notas sob uma ligadura seja vista como uma forma (um molde) e que a mudança de posição entre as formas (os moldes) seja trabalhada com estudo de reflexos. Tal estudo levará forçosamente ao conhecimento da topografia dos intervalos (especialmente quando se dá a alternância entre teclas brancas e pretas ao logo da passagem), importante para que os deslocamentos rápidos soem naturais — sem acentos indesejados — preservando a leveza do trecho. A partir do c. 40 (Ex. 106) — quando as cordas unem-se ao piano —, fica claro que a condução da passagem se faz sempre através da nota do polegar da mão direita (em oitava com o 5^o dedo da mão esquerda), embora ela seja mais leve, por ser a segunda nota da ligadura.

Os sinais de *fp* continuam concomitantes nos três instrumentos (c. 35, 37, 39 — Ex. 106) — sem uma preparação de *crescendo*, significando que devem ser executados de maneira súbita, precisa, sem interferir na característica de leveza da passagem. Até o momento, este motivo rítmico (fusa na parte fraca do tempo seguida de uma nota na parte forte de tempo) foi apresentado com três dinâmicas diferentes: a primeira, em *f*, nos dois compassos iniciais, (c. 1 a 2, Ex. 103); a segunda em *p* (c. 3 a 6, Ex. 103); a terceira (c. 36 a 37 e 38 a 39, Ex. 106), com a segunda nota destacada pelo sinal *fp*. Chamamos atenção para a execução clara e particular dessas três maneiras. Observamos ainda que na maioria das gravações consultadas as cordas não reduzem imediatamente a dinâmica após o *f* para o *p* no c. 36 a 37 e 38 a 39 (Ex. 106), descaracterizando, assim, uma dinâmica tão particular de Beethoven. Por isso alertamos aos violinistas e violoncelistas que o sinal *fp* seja executado com bastante precisão. Tal ideia é apresentada de maneira clara pelo trio Ashkenazy/Perlman/Harrell, destacada no QR Code 109.

Após utilizar esse motivo com a dinâmica *p* seguido de *fp súbito* (c. 35 a 39), no c. 40 (Ex. 106) Beethoven adiciona um longo *crescendo* concomitante nos três instrumentos, que chegará em *f* no c. 43, justamente quando acontece uma mudança na escrita do piano, que deixa sua característica rítmica para apresentar escalas ascendentes (c. 43 e 47, Ex. 106). Chamamos atenção para o *p súbito* no c. 46.1.2, que deve ser executado com bastante precisão pelo piano — de maneira realmente *subita* —, inclusive para harmonizar com o *p* dos instrumentos de corda. Destacamos a dinâmica excepcional que Beethoven apresenta na segunda escala executada pelo piano (c. 47 a 50, Ex. 103), com um *dim.* em um movimento ascendente. Desta maneira Beethoven encerra os contrastes e oscilações de dinâmica — que caracterizaram a transição — e prepara a ambientação sonora da seção *b*, que inicia com dinâmica *p* e *dolce*.

7.2.3 Seção b

De maneira engenhosa, Beethoven utiliza o mesmo elemento rítmico da seção anterior, mas agora transformado. A fusa e semicolcheia utilizadas na transição são substituídas por semicolcheia e colcheia pontuadas. Chamamos atenção para a escrita do piano, segundo a qual a mão direita apresenta um toque solto, *non legato* — pela ausência de ligaduras —, mas com notas prolongadas que criam uma sequência de síncope no discurso, valorizando desta forma as notas pontuadas e ligadas (Ex.107). Beethoven demonstra toda a sua engenhosidade quando faz com que as duas mãos do piano se completem, embora realizem as suas partes de maneira muito diferente: o fraseado da mão esquerda tem direção para os tempos fortes — com um toque entrecortado por pausas — e a mão direita valoriza as notas pontuadas e ligadas — criando um deslocamento que destaca as síncope (Ex. 107). Se Beethoven houvesse escrito a mão direita também entrecortada por pausas — como está apresentado na mão esquerda —, não existiriam as síncope, por isso reforçamos a valorização desses elementos no discurso. Chamamos atenção ainda para a realização do toque *non legato* em todas as notas desta passagem — inclusive aquelas que precedem as notas ligadas e pontuadas.

Percebe-se que nos dois primeiros compassos dessa seção b (c. 51 e 52, Ex. 107) a linha melódica se move em torno da nota *Fá* (considerando-se a mão direita), gerando uma sensação de vai e vem em torno de um único eixo. Já nos compassos que se seguem (c. 53 e 54), ela se desloca descendentemente, produzindo uma sensação de direção. Os instrumentos de corda executam notas longas — prolongadas por ligaduras —, contribuindo para a ambientação sonora *dolce* destacada pelo compositor (Ex. 107).

51

dolce toque prolongado m.d.

dolce

pausas m.e.

53

dolce

m.d. piano

m.e. piano

60

f *p*

67

dim. *pp*

seção a

Ex. 107: *Trio op. 97*, 4^o mov., c. 51 a 73. Indicação *dolce*; m.d. piano — notas longas, m.e. toque entrecortado por pausas; cordas — notas longas e divisão entre os dois instrumentos do material apresentado pelo piano — m.d., violino e m.e., violoncelo; inversão da dinâmica de contraste — cordas: *p* — *f*, e piano, *f* — *p*; movimento contrário convergente e divergente no piano; pedal; *dim.* até *p*; retorno da seção *a*.

QR Code 110: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Ainda no Ex. 107 (c. 59 a 66), encontramos um diálogo entre cordas e piano, utilizando elementos apresentados no início da seção b. As cordas dividem as linhas expostas anteriormente pelas mão direita e esquerda do piano, e dessa forma devem realizar o mesmo tipo de articulação adotada anteriormente. O piano passa a executar um movimento contrário convergente e divergente em oitavas, utilizando as mesmas células rítmicas. Destaque para a dinâmica utilizada por Beethoven, quando encontramos violino e violoncelo executando suas partes sempre em dinâmica *pp* — na região média/grave, não favorecendo o brilho sonoro desses instrumentos — enquanto o piano executa sua parte sempre em *f*, explorando os extremos do teclado. Deve-se ter cuidado para realizar corretamente as dinâmicas de contraste assinaladas para que as intenções do compositor sejam realizadas: ou seja, o *p* em 63.1 deve ser *súbito*, sem *diminuendo* preparatório.

Encerrando a seção b, pela primeira vez neste movimento Beethoven assinala o uso do pedal (c. 67 a 72, Ex. 107), criando áreas que soam em blocos, com sonoridade contínua, valorizando assim uma escuta harmônica do trecho e contrastando com a sonoridade anterior em que predominava o toque *non legato*. Através de um *dim.* até *pp* (c. 69) chegamos ao retorno da seção a, que começa na dominante do quarto grau de *Si b Maior*, como no início do movimento. Em algumas gravações verificamos que os intérpretes acrescentam um *ritardando* nesta passagem, o que não recomendamos, pois a intenção do compositor é clara

em criar um clima sonoro — através do uso do pedal e da dinâmica *dim.* —, não alterando o fluxo contínuo da obra.

7.2.4 Retorno da seção a

A partir do c. 73 acontece o retorno da seção a, que é reapresentada sem modificações significativas. Como não há um ponto em que esta seção seja propriamente concluída, e uma nova iniciada, mas, ao contrário, a repetição da figura melódica que aparece no c. 103 por seis compassos (104 a 109. Ex. 108) leva ao próximo trecho da obra, adotamos a ideia que esta seção se insere em uma transição que leva à Parte B do movimento.

No final desta seção, a linha principal encontra-se desta vez nas cordas (c. 104 a 109, Ex. 108). Essa mesma linha melódica também está implícita na última nota de cada grupo de semicolcheias do piano — quinto dedo da mão direita — e deve ser discretamente destacada do grupo, apesar de encontrar-se deslocada da métrica. Na mão esquerda encontramos uma sequência de saltos, e como estratégia de estudo recomendamos que primeiro seja feito um trabalho de estudo de reflexo com o deslocamento do quinto dedo para as terças, e depois o inverso — das terças para o quinto dedo. Beethoven opta por articulações diferentes entre cordas e piano: os primeiros executam todo o trecho em *legato*, enquanto no segundo a articulação escolhida pelo compositor é de um toque claro, próximo do *leggiero*. Aliado a isso, nota-se a presença de um longo *cresc.* — iniciando em *p* e chegando em *ff* sete compassos depois —, justamente na entrada da seção c (c. 110, Ex. 108).

104

legato

cresc. non legato

107

ff seção c

Ex. 108: *Trio op. 97. 4º mov., c. 104 a 110*. Condução melódica no violino; deslocamento no piano; *legato* nas cordas e *non legato* no piano; longo *cresc.* até *ff*; estudo do deslocamento dos saltos na m.e. do piano; início da seção *c*.

QR Code 111: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

7.3 Parte B

Conforme mostrado na tabela 8, a Parte B desse movimento — que corresponde ao Desenvolvimento da Forma Sonata — compõe-se de uma única seção *c*, construída com base em elementos anteriormente apresentados no movimento.

7.3.1 Seção c

A seção c está na tonalidade de *Mi b Maior*. A modulação da tônica para a subdominante tende a ser mais suave que a modulação da tônica para a dominante, por isso a escolha dessa tonalidade nos orienta a uma execução mais expressiva — com uma característica expansiva —, compatível com a presença de longas ligaduras nos três instrumentos e de um acompanhamento em arpejos, com uma função homogeneizadora.

Levando-se em consideração as três notas que aparecem no segundo tempo do c. 1 desse movimento (*mi b — ré — mi b*, Ex. 103) e as três primeiras notas da mão direita dessa seção c (*mi b — ré — mi b*, Ex. 109), pode-se considerar que a melodia inicial da seção c é construída a partir da primeira célula rítmica do quarto movimento, que é variada, repetida várias vezes e unida por uma grande ligadura de dois compassos (Ex. 109). Os *trillos* contribuem para ganho de volume neste trecho, principalmente quando analisamos a região que encontra-se a mãos direita do piano e o instrumento que Beethoven tinha à disposição, com uma capacidade sonora reduzida. Esses mesmos *trillos* também enfatizam as notas principais da linha melódica — fortalecendo a métrica do motivo —, ao contrário do que aconteceu anteriormente na transição (c. 104 a 109, Ex. 108), quando encontramos a linha melódica, no piano, fora do tempo. A destacar a indicação de longos pedais, auxiliando na construção de uma sonoridade mais exuberante — compatível com o *ff* destacado pelo compositor —, assim como do toque *legato* — identificado pelas extensas ligaduras (Ex. 109).

110

longas ligaduras

ff

Mi b M

acompanhamento arpejado

112

120

dó m

126

sol m

133

pp

Ex. 109: *Trio op. 97. 4.º mov.*, c. 110 a 136.1. Sequencia de *trillos* e longas ligaduras no piano; *ff* e *fp* nos três instrumentos; acompanhamento homogeneizador em arpejos; longos pedais; apresentação da seção *c* em 3 tonalidades; chave de *dim.* nas cordas; fragmento rítmico em *staccato* (quadrado vermelho grande); finalização em *pp*.

QR Code 112: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Procedimento tipicamente Beethoveniano é a repetição de um mesmo elemento em tonalidades diferentes, como acontece no Ex. 109: na primeira vez ele aparece em *Mi b Maior* (c. 110 a 115), a segunda em *dó menor* (c. 120 a 125) e a terceira em *sol menor* (c. 130 a 135). Um fragmento curto em *staccato* — com características semelhantes ao início da seção *a* aparece entre as apresentações do motivo *c*, realizando assim um contraste com ele. Os instrumentos de corda devem ficar atentos à diferença de dinâmica destacada por Beethoven na terceira apresentação do motivo *c* (c. 132) — quando este se apresenta na tonalidade de *sol menor*. Desta vez o compositor destaca uma chave de *diminuendo* ao invés do *fp* apresentado nas duas vezes anteriores. Os sinais de *fp* e *dim.* — quando se encontram em uma nota longa —, podem ser executados de maneira muito diferente pelos instrumentos de corda, ao contrário do piano. Recomendamos que as cordas realmente executem essas sutis diferenças de dinâmica destacadas por Beethoven, para que a intenção do compositor seja preservada.

Como dito, a repetição de um mesmo motivo em tonalidades diferentes é um procedimento usado por Beethoven com frequência em suas obras — em especial nos desenvolvimentos da forma sonata. Escolhemos um trecho da *Sonata op. 53, “Waldstein”* (Ex. 100) — que destacamos como um exemplo emblemático da obra de Beethoven —, onde o compositor utiliza este procedimento composicional.

Ex. 110: *Sonata op. 53* — “Waldstein”. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, 1º mov., c. 112 a 123.
Repetição de um mesmo motivo em tonalidades diferentes.

QR Code 113: BEETHOVEN Piano Sonatas Op. 27 n° 2, 53, 81ª & 110. Intérprete: Nelson Freire (piano). Decca Music Group Limited, 2006, s/d compact disc.

De maneira análoga ao que aconteceu com os c. 104 e 109 (ex. 108), desta vez Beethoven não finaliza de maneira contundente a seção *c* (Ex. 110), mas — sem dúvida —, no c. 136 já estamos na transição que levará à volta da Parte A. Dessa forma podemos dizer que a seção *c* se insere em uma transição, como ocorreu na volta da seção *a* (c. 73 a 109, Ex. 107).

Essa transição se inicia com a apresentação pelo piano do mesmo fragmento inicial da seção *a*, com uma estrutura mais simples e delicada, sem as articulações em *staccati*, os

ornamentos, as notas pontuadas e o acompanhamento em *staccato* (c. 136 a 139, Ex. 111). A ausência dessas características — mas com a presença da dinâmica *pp* e de ligaduras longas — fazem com que os atributos melódicos desse fragmento se sobreponham aos rítmicos.

Entre os compassos. 136 a 151 (Ex. 111) Beethoven cria uma ambientação sonora particular utilizando longos pedais. Destacamos a última indicação de pedal (c. 146), para a qual não aparece o sinal de retirada. Consultamos o manuscrito da obra e comprovamos que também lá não existe esse sinal. Porém isto não significa que o pedal precisa permanecer completamente acionado em toda a passagem, mas que seu efeito seja de um pedal longo, que contribua para a obtenção de uma sonoridade contínua. Visando o não acúmulo excessivo de sonoridade — pois o piano moderno tem uma capacidade sonora maior que o instrumento utilizado por Beethoven em sua época —, sugerimos que seja feita uma filtragem sutil no uso do pedal, buscando com isso preservar a clareza das texturas.

As indicações de pedal originais costumam revelar a intenção de Beethoven de criar um efeito sonoro específico nas passagens. No final da *Coda* do primeiro movimento do *Trio op. 97*, concluímos que Beethoven fez o uso de um pedal longo para obter um volume sonoro em estilo orquestral. No caso de agora — final da Parte B do quarto movimento —, percebemos que a intenção inicial de Beethoven foi de criar uma ambientação sonora mais etérea durante 8 compassos — com a dinâmica em *pp* e a mão direita do piano caminhando para a região mais aguda do instrumento. No entanto, aos poucos a textura vai se adensando e a tensão é reforçada pela presença do longo *crescendo* e do ritmo mais acelerado — que começa inicialmente com semicolcheias somente na mão direita e em seguida passa para as duas mãos —, deixando clara a intenção do compositor de criar uma sonoridade amalgamada que culminará na volta da seção *a* (c. 152, Ex. 111).

136

notas duplas

pp

fragmento motivo a

140

cresc.

147

seção a'

fp

(fp)

Ex. 111: *Trio op. 97. 4º mov.*, c. 136 a 151. início: *pp*; fragmento da seção *a* modificado; longos pedais; escalas diatônicas descendentes e ascendentes; piano: adensamento da escrita (dois quadrados em vermelho); *cresc.* concomitante; seção *a'*.

QR Code 114: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

7.4 PARTE A'

7.4.1 Seção a'

Nesse momento (c. 152, Ex. 112), os elementos apresentados no início do movimento aparecem ao encargo de diferentes instrumentos. Enquanto da primeira vez (c. 3 a 31.1, Ex. 103) o piano estava responsável pela liderança, nessa repetição (c. 152 a 184.1, Ex. 112), cabe ao violino e ao violoncelo tal papel. Para isso Beethoven faz uso da técnica do compartilhamento temático, utilizada diversas vezes durante o *Trio op. 97*, dividindo a apresentação da seção *a'* entre os dois instrumentos de corda. O violino inicia a apresentação — sendo seguido pelo violoncelo (c. 152 a 159.1, Ex. 112) —, ocorrendo em seguida uma inversão dos papéis (c. 160 a 167.1, Ex. 112). A destacar a opção de Beethoven em explorar a região mais grave do violino e mais aguda do violoncelo. Enquanto isso cabe ao piano a sustentação e condução harmônica de todo o trecho — assumindo calramente o papel de acompanhamento do conjunto —, realizando sextinas de semicolcheias, dispostas como trêmulo nas duas mãos, que devem ser executadas com constância e homogeneidade no som. A dificuldade do pianista neste momento é de tocar com bastante leveza todo o trecho (Ex. 112), por isso sugerimos que ele procure aliviar a textura, valorizando um pouco mais a mão direita que a esquerda. Somente a partir do c. 160 o piano reforça discretamente a linha melódica do tema.

The image displays a musical score for the 4th movement of Beethoven's Trio op. 97, measures 152 to 167. The score is written for violin, cello, and piano. The piano part features a prominent tremolo in both hands. The violin and cello parts have thematic material highlighted with blue and red boxes. Red circles highlight the piano's reinforcement of the melodic line.

Ex. 112: *Trio op. 97. 4º mov.*, c. 152 a 167. Cordas: compartilhamento temático (quadrados azul e vermelho); trêmulo nas duas mãos do piano; reforço da linha melódica pelo piano (círculos vermelhos).

QR Code 115: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Entre os c. 168 a 184 (Ex. 113) Beethoven utiliza novamente a técnica do compartilhamento temático nas cordas, preservando as mesmas características da seção a do início do quarto movimento. Chamamos a atenção para a indicação de dinâmica somente nas cordas — c. 168 a 171 (Ex. 113). A ressaltar que desde o início da seção a' (c. 152, Ex. 112), Beethoven não adicionou qualquer indicação de dinâmica para o piano. Somente nos últimos 9 compassos desta seção o compositor acrescenta no piano as mesmas indicações de dinâmica assinaladas para as cordas (c. 176 a 184, Ex. 113), reforçando discretamente a linha melódica do tema. Lembramos que todo esse trecho apresenta como dinâmica predominante *p*, portanto os sinais de *sf* devem ser executados dentro dessa ambientação sonora.

The image shows a musical score for the Trio op. 97, 4th movement, measures 168 to 183.1. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a violin, a viola, and a piano. The piano part has a tremolo in both hands. The score is annotated with blue and red boxes and circles to highlight thematic sharing and dynamics.

Measure 168: The violin and viola play a melodic line, while the piano provides a tremolo accompaniment. A blue box highlights the violin and viola staves, and a red circle highlights a note in the violin.

Measure 169: The violin and viola continue their melodic line. A blue box highlights the violin and viola staves, and a red circle highlights a note in the violin. The piano part continues with a tremolo.

Measure 174: The violin and viola play a melodic line. A blue box highlights the violin and viola staves, and a red circle highlights a note in the violin. The piano part continues with a tremolo.

Measure 179: The violin and viola play a melodic line. A blue box highlights the violin and viola staves, and a red circle highlights a note in the violin. The piano part continues with a tremolo.

Ex. 113: *Trio op. 97. 4º mov.*, c. 168 a 183.1. Compartilhamento temático entre as cordas (quadrados azul e vermelho); trêmulo nas duas mãos do piano; inicialmente, dinâmica somente nas cordas; piano — reforço da linha melódica (círculos vermelhos) e dinâmica concomitante nos três instrumentos.

QR Code 116: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

7.4.2 Transição

Neste momento os três instrumentos repetem os mesmos elementos apresentados na primeira transição encontrada, entre os c. 35 a 51.1 (Ex. 106). A única alteração significativa encontra-se no percurso harmônico: a transição se inicia na tonalidade principal — *Si b Maior* —, mas após sete compassos modula para a subdominante *Mi b Maior*, valorizando novamente esta tonalidade que — como já foi mencionado —, foi especialmente explorada tanto no primeiro quanto no quarto movimentos.

184

185

191

196

Si b M

Mi b M

Ex. 114: *Trio op. 97. 4º mov.*, c. 184 a 198.1. Repetição dos mesmos elementos apresentados na transição entre os c. 35 e 51.1 (Ex. 106); modulação de *Si b M* para *Mi b M*.

QR Code 117: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

7.4.3 Seção b'

A seção b' se inicia em *Mi b Maior* — reforçando novamente a importância desta tonalidade no *Trio op. 97* — repetindo os mesmos elementos apresentados na primeira vez (c. 51 a 73.1, Ex. 107). No entanto, agora ela se apresenta mais longa; ao modular no c. 222 para *Si b Maior* (Ex. 115), Beethoven reexpõe integralmente seção b na tonalidade principal do movimento.

The image displays a musical score for the Trio op. 97, specifically focusing on sections b' and b' expanded. The score is written for piano and features a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'p dolce' (piano, dolce). The score is divided into three systems, each with a measure number and a section label.

- System 1 (Measures 206-214):** Labeled '206 Seção b'' and 'Mi b M'. It shows the beginning of section b' in B-flat major. The piano part features a prominent melodic line in the right hand, while the bass line provides harmonic support.
- System 2 (Measures 214-221):** Labeled '214'. This system continues the musical development of section b'.
- System 3 (Measures 221-228):** Labeled '221 Seção b' expandida' and 'Si b M'. This system shows the expansion of section b' and a modulation to Si b Maior (C major). The piano part features a prominent melodic line in the right hand, while the bass line provides harmonic support.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, dim). The key signature changes from one flat to no flats (C major) at measure 221.

228

235

242

249

256

263

270

277

284

291

298

305

312

319

326

333

340

347

354

361

368

375

382

389

396

403

410

417

424

431

438

445

452

459

466

473

480

487

494

501

508

515

522

529

536

543

550

557

564

571

578

585

592

599

606

613

620

627

634

641

648

655

662

669

676

683

690

697

704

711

718

725

732

739

746

753

760

767

774

781

788

795

802

809

816

823

830

837

844

851

858

865

872

879

886

893

900

907

914

921

928

935

942

949

956

963

970

977

984

991

998

1005

1012

1019

1026

1033

1040

1047

1054

1061

1068

1075

1082

1089

1096

1103

1110

1117

1124

1131

1138

1145

1152

1159

1166

1173

1180

1187

1194

1201

1208

1215

1222

1229

1236

1243

1250

1257

1264

1271

1278

1285

1292

1299

1306

1313

1320

1327

1334

1341

1348

1355

1362

1369

1376

1383

1390

1397

1404

1411

1418

1425

1432

1439

1446

1453

1460

1467

1474

1481

1488

1495

1502

1509

1516

1523

1530

1537

1544

1551

1558

1565

1572

1579

1586

1593

1600

1607

1614

1621

1628

1635

1642

1649

1656

1663

1670

1677

1684

1691

1698

1705

1712

1719

1726

1733

1740

1747

1754

1761

1768

1775

1782

1789

1796

1803

1810

1817

1824

1831

1838

1845

1852

1859

1866

1873

1880

1887

1894

1901

1908

1915

1922

1929

1936

1943

1950

1957

1964

1971

1978

1985

1992

1999

2006

2013

2020

2027

2034

2041

2048

2055

2062

2069

2076

2083

2090

2097

2104

2111

2118

2125

2132

2139

2146

2153

2160

2167

2174

2181

2188

2195

2202

2209

2216

2223

2230

2237

2244

2251

2258

2265

2272

2279

2286

2293

2300

2307

2314

2321

2328

2335

2342

2349

2356

2363

2370

2377

2384

2391

2398

2405

2412

2419

2426

2433

2440

2447

2454

2461

2468

2475

2482

2489

2496

2503

2510

2517

2524

2531

2538

2545

2552

2559

2566

2573

2580

2587

2594

2601

2608

2615

2622

2629

2636

2643

2650

2657

2664

2671

2678

2685

2692

2699

2706

2713

2720

2727

2734

2741

2748

2755

2762

2769

2776

2783

2790

2797

2804

2811

2818

2825

2832

2839

2846

2853

2860

2867

2874

2881

2888

2895

2902

2909

2916

2923

2930

2937

2944

2951

2958

2965

2972

2979

2986

2993

3000

3007

3014

3021

3028

3035

3042

3049

3056

3063

3070

3077

3084

3091

3098

3105

3112

3119

3126

3133

3140

3147

3154

3

Ex. 115: *Trio op. 97. 4º mov., c. 206 a 245. Seção b' e seção b'expandida. Seção b' na tonalidade de *Mi b* M; seção b expandida na tonalidade de *Si b* M.*

QR Code 118: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncello). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Como aconteceu na transição entre a Parte B e a Parte A' (c. 136 a 151, Ex. 111), também agora — na transição para a *Coda* — Beethoven utiliza na mão direita do piano de um fragmento da seção *a* (c. 246 a 253, Ex. 116). As tercinas de colcheias da mão esquerda — que já apareceram nos c. 136 a 143 (Ex. 111) — antecipam a escrita da *Coda* (c. 254 ao fim), escrita em 6/8. A partir desse ponto, encontraremos esta célula rítmica em praticamente todos os compassos, até o final da obra.

Beethoven explora as diferenças de tessitura — que eram mais marcantes nos *fortepianos* de sua época —, repetindo a mesma célula três vezes entre os c. 246 e 251 (Ex. 116), sendo a segunda vez em uma região mais aguda. O intérprete que toca em um piano moderno deve estar especialmente atento para que, através do uso de toques diferentes, seja capaz de reproduzir essa diferença do timbre entre as regiões aguda e média do teclado, que era sem dúvida um elemento expressivo caro para Beethoven e seus contemporâneos, tendo em vista sua frequência no repertório¹¹⁷.

Nos dois últimos compassos Beethoven antecipa a tonalidade da *Coda* — *Lá Maior* — adicionando o pedal longo para destacar a mudança da harmonia e criar uma atmosfera mágica.

¹¹⁷ Como exemplo podemos citar o primeiro movimento da Sonata “Waldstein” op. 53, em que Beethoven apresenta repetidas vezes, os mesmos motivos em diferentes regiões do teclado.

Ex. 116: *Trio op. 97*. 4^o mov., c. 146 a 153. Fragmento seção *a*; mudança de tonalidade para *La M*; *dim.* nos três instrumentos; destaque para o pedal, *ritardando* e fermata nos últimos compassos; antecipação da tonalidade de *La M* da *Coda*.

QR Code 119: BEETHOVEN op. 97 — Brahms op. 8. Intérpretes: André Previn (piano), Viktoria Mullova (violino), Heinrich Schiff (violoncelo). Philips Classics Productions, 1995, s/d compact disc.

7.5 Coda

Como dito nos itens 7.1.2, 7.1.2 e 7.1.3, na *Coda* ocorrem três mudanças significativas: o uso da tonalidade de *Lá Maior*, do compasso 6/8 e do andamento *Presto*.

Czerny (1966, p. 104) faz a seguinte observação sobre este trecho:

O Presto (Lá M, 6/8), muito rápido e brilhante (semínima pontuada = 96) e as passagens finais cada vez com mais força e bravura crescentes, para que a obra finalize com toda a energia e brilhantismo de um movimento de concerto¹¹⁸.

A *Coda* inicia com o principal motivo da seção *a* sendo exposto pelas cordas, mas com uma nova apresentação rítmica (c. 254 a 284, Ex. 117). Enquanto violino e violoncelo desenvolvem um movimento paralelo e constante em colcheias, a mão direita do piano é sustentada por uma série de longos *trillos*, ficando a mão esquerda responsável pelas mudanças harmônicas com acordes. Esta é a primeira vez em todo o movimento que encontramos as cordas liderando um trecho longo. O andamento rápido, a ambientação sonora em *pp* e a articulação predominante *non legato*, ajudam na determinação de um caráter alegre, leve e dançante para *Coda*. As cordas — em especial o violino que executa sua parte na região mais grave do instrumento — devem tomar cuidado para manter a clareza e leveza de todo o trecho, não obstante o andamento em *Presto*. O piano deve estar muito atento para tocar junto com as cordas, por isso recomendamos que o pianista cante internamente a linha melódica que está sendo executada por eles, para que as mudanças ocorram conjuntamente. O pedal pode ser usado, desde que seja com movimentos discretos e muito curtos, respeitando as pausas da mão esquerda.

Ao contrário do que muitos pianistas podem pensar, o *trinado* da mão direita não precisa ser necessariamente muito rápido. Ele precisa ser brilhante, e para isso mais clareza e leveza em uma velocidade não extrema resultam mais eficientes. O pianista deve ser capaz ainda de mostrar sutilmente em seus *trinados* as mudanças harmônicas que ocorrem no trecho, sem interferir na regularidade do mesmo.

¹¹⁸ Do original: “Das Presto, (A-dur 6/8 Takt) sehr schnell und brillant (semínima pontuada = 96) und die Schlusspassagen mit immer steigender Kraft und Bravour, so dass das Werk wie ein glänzender Concertsatz mit aller Energie schliesse”.

The image displays a musical score for a piano trio, specifically measures 254 to 285.1 of the fourth movement of Trio op. 97. The score is written for three staves: two for the upper voices (treble and alto clefs) and one for the bass (bass clef). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Presto'. The score is divided into two sections: a piano (pp) section from measure 254 to 278, and a forte (ff) section from measure 279 to 285.1. The piano section features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The forte section continues this pattern with increased volume. There are several dynamic markings, including 'pp' and 'ff'. The score also includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Two red boxes highlight specific measures in the piano section: measure 258 and measure 260.

Ex. 117: *Trio op. 97*, 4.^o mov., c. 254 a 285.1. Liderança das cordas; fragmento seção *p* modificado; nova tonalidade — Lá M; novo compasso — 6/8; novo andamento — *Presto*; apoio do pedal na mudança dos acordes da m.e., com retiradas rápidas.

QR Code 120: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Como aconteceu na transição entre a Seção B e a Seção A' (Ex. 114) e no fim da seção a' (Ex. 116), também agora — entre os c. 285 e 292 (Ex. 118) —, Beethoven usa o mesmo procedimento, repetindo 4 vezes um fragmento modificado do mesmo trecho da seção a. O acompanhamento continua o mesmo, quando comparado com os exemplos anteriores, assim como o toque *legato* da mão direita, o uso de duas regiões diferentes do teclado e as notas duplas executadas pelas cordas. A diferença ocorre na dinâmica, que nas outras duas vezes estava ambientada em *p* ou *pp*, e agora inicia em *ff*, chegando a *p* e *pp* através de um *dim.* nos três instrumentos. É preciso que o pianista esteja muito atento para tocar as mãos esquerda e direita precisamente juntas, deixando claro que para a última colcheia da mão esquerda correspondem duas semicolcheias da mão direita. A destacar que Beethoven finaliza este trecho (c. 291 e 292, Ex. 118) novamente na dominante de *Mi b Maior*, ou seja no acorde de *Si b Maior* com sétima — como aconteceu no início do movimento —, sustentando a sonoridade com o uso do pedal longo, que produz um efeito etéreo. A transformação da harmonia do acorde de sétima diminuta (VII de *dó menor*, c. 285 a 290) em V de *Mi b Maior* (c. 291 e 292) pela transformação na mão esquerda do si natural em si bemol, deve ser realizada de forma extremamente sensível.

285

287

ff

dim

p

pp

Si b M 7

Ex. 118: *Trio op. 97*. 4º mov., c. 285 a 292. Dinâmica *ff*, diminuindo até *pp* nos três instrumentos; finalização na dominante de *Mi b M* — *Si b M 7*, sustentado pelo pedal.

QR Code 121: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc

A partir do c. 293 (Ex. 120) o piano passa a liderar até o final do movimento. Como já fez diversas vezes durante o *Trio op. 97*, Beethoven volta a restringir a execução da parte do violino na região mais grave do instrumento, enquanto o violoncelo explora a região mais aguda. Na realidade, a partir deste ponto, Beethoven restringe a participação das cordas a um

papel coadjuvante, como não é comumente observado em outra obra para piano e cordas do compositor, tanto quando se leva em conta suas obras da juventude quanto da maturidade.

Do c. 293 a 323 (Ex. 120) Beethoven repete o início do movimento, rerepresentando o tema da seção a de forma camuflada, mas perfeitamente reconhecível. Abaixo, o início do movimento com as notas principais da seção a circundadas de verde (Ex. 119) e logo a seguir o mesmo tema a como aparece transformado durante a *Coda* (Ex. 120).

Ex. 119: *Trio op. 97. 4º mov.*, c. 3 a 10. Círculos verdes — notas principais da primeira parte da seção a; movimento ascendente e descendente.

QR Code 122: BEETHOVEN. *Trio “Archduke & “Ghost”*. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Gilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Ex. 120: *Trio op. 97. 4º mov., c. 293 a 310*. Círculos verdes, notas da primeira parte da seção *a*; movimentos ascendente e descendente; mudança da dinâmica — 4 compassos em *cresc.* e 4 em *p dolce*.

QR Code 123: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

Gostaríamos de chamar atenção para as dinâmicas e articulações utilizadas por Beethoven para esse trecho (c. 293 a 300, Ex. 120) — quando acontece uma reapresentação da

seção a. Temos inicialmente quatro compassos unidos com uma longa ligadura e em *cresc* (c. 293 a 296). Nos quatro subsequentes — em que Beethoven indica *p dolce* (c. 297 a 300) —, não há ligaduras, o que indica uma execução clara e destacada, mais próxima do *non legato*. Ao observarmos o Ex. 119, percebemos que, originalmente, na primeira parte da frase (c. 1 a 4), prevalece o toque *staccato*, enquanto entre os c. 5 a 8 prevalece o *legato* (na mão direita), ou seja, exatamente ao contrário do que acontece nesse trecho correspondente da *Coda* (c. 293 a 300, Ex. 120).

No trecho seguinte (c. 309 a 323, Ex. 122), acontece a continuação da segunda parte da seção a — também de forma modificada —, visível na comparação dos exemplos abaixo, cujas notas principais das melodias estão destacadas em verde (Ex. 121 e 122):

Ex. 121: *Trio op. 97*. 4º mov., c. 19 a 26. Círculos verdes — notas da segunda parte da seção a; retângulo verde — conclusão com movimento descendente em semicolcheias.

QR Code 124: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

309

311

318

Ex. 122: *Trio op. 97. 4º mov.*, c. 309 a 324.1. Círculos verdes — notas da segunda parte da seção *a*; retângulo verde — conclusão com movimento descendente em tercinas de colcheia; *sf* nos tempos fracos, concomitante nos três instrumentos; *sfz* somente nas cordas, antecipando a ambientação *dolce* no piano.

QR Code 125: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncello). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

Quando na *Coda* Beethoven apresenta sua variação (Ex. 122) para a segunda frase do tema inicial (Ex. 121), percebemos que há uma inversão no que se refere às indicações de articulação e dinâmica, ou seja, nos c. 309 a 311 e c. 317 a 319 o toque indicado é *non legato*, com *staccati* e *sf* reforçando as notas dos segundos tempos e no *p dolce* (c. 312 a 314 e c. 320 a 323) o toque indicado é o *legato*. A destacar a indicação *sfp* somente nas cordas no c. 319, antecipando a ambientação *dolce* que acontecerá no compasso seguinte no piano.

Do c. 324 ao 344.1 (Ex. 123) Beethoven utiliza um fragmento da melodia executada pelas cordas no início do *Presto* (Ex. 120) para desenvolver um diálogo entre as cordas e piano, utilizando a técnica da imitação. Deve-se lembrar que esse fragmento já é uma transformação do motivo apresentado no início da seção *a*. Chamamos atenção para os c. 326 e 327 (Ex. 123), onde temos a presença de ligadura a cada duas notas para as cordas, enquanto no trecho correspondente na parte do piano, não há (c. 330 e 331, Ex. 123).

Nesse caso, o intérprete pode proceder de duas maneiras: assumindo que houve um esquecimento por parte do compositor, acrescentando assim as ligaduras faltante ou concluindo que Beethoven propositalmente acrescentou uma variação — *legato* e *non legato* — quando comparados os trechos correspondentes nas cordas (c. 326 e 327) e no piano (c. 330 e 331, Ex. 123). A acrescentar ainda que o diálogo entre o piano e as cordas pressupõe a liderança de alguns (cordas, c. 324 a 328 e c. 332 a 335; piano, c. 328 e 331, Ex. 123) e o acompanhamento mais discreto de outros (piano, c. 324 a 327 e c. 332 a 335).

324

325

332

movimento cromático

cresc.

cresc.

339

p

Ex. 123: *Trio op. 97. 4º mov., c. 324 a 344.1*. Retângulo azul — diálogo entre cordas e piano; círculos verdes — contraponto melódico entre cordas (movimento cromático) e piano (círculos verdes, movimento melódico); *cresc.* concomitante nos três instrumentos, finalizando em *p súbito*.

QR Code 126: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc

Em seguida (c. 336 a 344, Ex. 123) os três instrumentos executam um contraponto melódico, ficando a cargo dos instrumentos de corda a execução em *legato* de uma linha cromática ascendente, enquanto o piano continua seu movimento constante em colcheias, com toque *non legato*, destacando uma linha melódica na primeira nota de cada tempo. Um longo *cresc.* concomitante nas três partes conduz a um *p súbito*, que coincide com a repetição deste mesmo trecho, que é reapresentado com algumas alterações. A primeira encontra-se na inversão dos papéis: agora quem inicia o diálogo é o piano (c. 344 a 355, Ex. 124); o movimento cromático ascendente fica a cargo também do piano. (c. 356 a 363, Ex. 124).

Como dito anteriormente, chama atenção a opção de Beethoven pela execução da parte do violino em um registro grave do instrumento, por isso torna-se tão delicado o equilíbrio sonoro principalmente entre os instrumentos de corda, que executam suas partes em oitavas paralelas. Em contrapartida, o piano explora sua parte nas regiões média/aguda.

344

346

354

cordas - movimento descendente

cresc.

cresc.

cresc.

piano - movimento cromático ascendente

362

fp

Ex. 124: *Trio op. 97*, 4º mov., c. 344 a 364.1. Retângulo azul — diálogo entre piano e cordas; *cresc.* concomitante nos três instrumentos, finalizando em *fp*.

QR Code 127: THE PERLMAN EDITION: Beethoven “Archduke” & “Ghost” piano trios. Intérpretes: Vladimir Ashkenazy (piano), Itzhak Perlman (violino), Lynn Harrell (violoncelo). Emi Classics, 1984, s/d compact disc.

No c. 364 (Ex. 125), encontramos uma cadência perfeita em *Si b Maior* que poderia finalizar o movimento, porém Beethoven prefere estendê-lo por mais quase cinquenta compassos, em um procedimento típico do compositor, que adia a conclusão final reforçando a tonalidade principal por meio de uma série de cadências perfeitas que se sucedem. A partir do c. 365, um novo desenho melódico — característico de uma *coda* —, é apresentado pelo piano. Enquanto a mão direita possui longas ligaduras, ervidenciando a qualidade melódica do trecho, a mão esquerda — sem ligaduras — deve ser tocada em *non legato* ou *staccato*, valorizando desta forma o atributo rítmico do trecho. No entanto, deve-se atentar para o fato de que a ligadura que estava acompanhando a mão direita, é interrompida a partir do compasso 370, levando o pianista a optar por uma articulação mais solta e destacada — como a da mão esquerda —, enriquecendo nesses dois últimos compassos (370 e 371, Ex. 125) a característica rítmica do elemento. A ressaltar ainda que, no c. 372, há indicação de *fp* nas cordas e *ff* no piano. Em nota de rodapé a Edição Henle apresenta a seguinte inscrição: “Sinal de dinâmica nos compassos 372 e 373 de acordo com a edição original”¹¹⁹, reforçando desta forma a intenção do compositor de realmente criar uma dinâmica contrastante entre o piano e as cordas. Dessa forma, o c. 371 deve ser inteiramente *ff* na parte do piano, resultando em *p subito* no c. 373 (Ex. 125).

¹¹⁹ Do original: “Dynamische Zeichen Takte 372 und 373 nach Originalausgabe“.

A partir do c. 372 (Ex. 125) encontramos uma variação do trecho anterior (c. 364 a 371, Ex. 125), com a mão direita desenvolvendo uma longa sequência descendente em colcheias — semelhante à apresentada na seção a (c. 30 a 32, Ex. 105). Percebe-se que a sequência compreendida entre os c. 376 a 379 é repetida três vezes, primeiro com o objetivo de aumentar a tensão (com *crescendo*) e depois de aliviá-la (*decrescendo*). Finalmente os c. 390 e 391 também são repetidos duas vezes, com o mesmo objetivo de dispersar a tensão, inclusive com *ritard*. Essa construção deve estar clara para o pianista para que ele possa conduzir sua execução. A destacar ainda que não há ligaduras em todo o trecho, sendo portanto o toque mais adequado o *non legato* (Ex. 125).

364

371

380

388

dim., *p*, *piu p*, *ritard.*

dim., *p*, *piu p*, *ritard.*

dim., *p*, *piu p*, *ritard.*

Ex. 125: *Trio op. 97. 4º mov.*, c. 364 a 395. Flecha horizontal azul — ligadura; flecha vertical azul — interrupção da ligadura; flecha verde — mudança de dinâmica no piano; flecha vermelha — dinâmicas concomitantes nos três instrumentos; pedal.

QR Code 128: BEETHOVEN op. 97 — Brahms op. 8. Interpretes: André Previn (piano), Viktoria Mullova (violino), Heinrich Schiff (violoncello). Philips Classics Productions, 1995, s/d compact disc.

Beethoven prescreveu *Più presto* para os 15 últimos compassos deste movimento. Esse trecho se inicia com um gesto em *ff*, seguido de uma fermata que se relaciona não apenas com as outras duas fermatas existentes nesse movimento (c. 253, Ex. 116 e c. 395, Ex. 125), mas sobretudo com a espera que costuma-se fazer no segundo tempo do compasso que — como neste caso — cria grande expectativa. Esse trecho final caracteriza-se ainda por uma escrita entrecortada por pausas, que em parte lembra a figura rítmica empregada nas transições. Agora a figura rítmica acontece em movimento contrário (considerando as duas mãos, c. 398 a 408, Ex. 126), enquanto no c. 36 e similares ele é feito paralelo entre as duas mãos. Como dito anteriormente, pode-se considerar que esse elemento apresentado na transição é originário do início da seção *a*, portanto fica clara a engenhosidade de Beethoven em construir seu movimento de forma orgânica, relacionando quase todos os elementos que aparecem na obra ao seu motivo inicial. Também pode-se comparar essa figura rítmica (c. 398 a 408, Ex. 126) àquela que aparece nos c. 365 a 371 (Ex. 125) sendo que antes a direção era do tempo forte para o tempo fraco e agora ela se faz do tempo fraco para o tempo forte (c. 398 a 408, Ex. 126).

A dinâmica predominante em todo o trecho é *f* e *ff*, sendo que nas duas vezes em que está indicado *ff*, Beethoven adiciona o uso do pedal, potencializando assim o volume sonoro do trecho (c. 396 a 397 e c. 404 a 410, Ex. 126).

396 *Più presto*

Più presto

ff *f*

403

*) In der Originalausgabe sind die Achtel von hier ab nicht durch Balken verbunden. *) From here on in the original edition the stems of the eighth notes (quavers) are not connected. *) A partir d'ici dans l'édition originale les croches ne sont pas reliées entre elles par des barres.

Ex. 126: *Trio op. 97. 4º mov., c. 396 a 410. Mudança de andamento — *Più Presto*; dinâmica predominante — *f* e *ff*; indicação de pedal nas dinâmicas em *ff*.*

QR Code 129: BEETHOVEN. Trio “Archduke & “Ghost”. Intérpretes: Beaux Arts Trio: Menahem Pressler (piano), Daniel Guilet (violino), Bernard Greenhouse (violoncelo). Philips Classics Productions, 1965, s/d compact disc.

De uma forma exuberante e festiva, buscando uma sonoridade orquestral no piano — como também aconteceu no final do primeiro movimento —, Beethoven encerra a obra mais longa escrita por ele para esta formação.

CONCLUSÃO

Quando você acha que sabe todas as respostas, vem a vida e muda todas as perguntas.

— Luis Fernando Veríssimo

Há muito tempo o *Trio op. 97* — ou *Trio Arquiduque* — desperta meu interesse e admiração. Mas foi, sobretudo, após o ano de 2010, quando realizei minha primeira *performance* da obra, que meu desejo de me aprofundar em sua interpretação levou-me a escolhê-la como objeto de pesquisa de doutorado. Considerada pelo senso comum como uma obra monumental, não por acaso o *Trio op. 97* foi a última composição escrita por Beethoven para a formação de trio com piano. Com essa composição, ele selou sua contribuição para o gênero.

Adotamos neste trabalho um ponto de vista que procurou valorizar sempre o papel do intérprete, desde as considerações que fizemos sobre Beethoven enquanto *fortepianista* e improvisador, passando pela experiência da autora como intérprete da obra, até as gravações utilizadas como referência fonográfica, incorporadas ao texto final através dos QR Codes, que possibilitaram que a discussão se desse, igualmente, no nível da escuta.

O intérprete é o agente que dá vida e estrutura à obra no momento da *performance*. Para tanto, ele faz escolhas constantes; e, para fazer essas escolhas, o intérprete — que neste trabalho é igualmente o pesquisador — necessita refletir profundamente e recorrer a pressupostos teóricos e musicológicos para analisar seu objeto de estudo. Por isso, ambos — intérprete e pesquisador — devem e deveriam, sempre, caminhar juntos, ou melhor, ser um só. Harnoncourt (2002, p. 105), afirma: “[...] eu penso que todo verdadeiro músico é um musicólogo. Esse é o seu papel”.

Embora Beethoven dominasse e utilizasse com maestria a notação musical, não raro o intérprete se defronta com ambiguidades. Para resolvê-las, é preciso recorrer não apenas aos já mencionados pressupostos históricos e musicológicos, mas também à intuição, ou à chamada “musicalidade”, que desempenha papel fundamental na construção de uma

interpretação. Tal noção é reconhecida e valorizada nos tratados musicológicos do século XVIII, quando seus autores fazem referências constantes à necessidade de aplicar as regras ali discutidas segundo o “bom gosto”. Além disso, é importante perceber que alguns dos significados — sejam eles implícitos e explícitos — dos símbolos utilizados na notação musical se transformaram — de forma mais ou menos radical — ao longo dos duzentos anos que nos separam da composição do *Trio Arquiduque*.

Como todo tipo de arte, a música está ligada diretamente ao pensamento e à expressão de uma época. Quando discorremos sobre a transformação de determinado estilo musical, estamos, forçosamente, falando também das alterações ocorridas em toda a sociedade, seja na maneira de executar os instrumentos, seja nas alterações das estruturas sociais e do âmbito das ideias.

Através da análise e execução do *Trio op. 97* desta e de outras de obras de música de câmara de Beethoven com piano, percebemos que ele procurou desenvolver uma parceria na qual as características individuais de cada instrumento são reconhecidas, valorizadas, mas sempre colocadas à disposição do conjunto. No caso do *Trio op. 97* observamos que, diferentemente do que acontece na maioria dos trios para esta formação, Beethoven reserva para o violino um papel, de certa forma, menos proeminente que o do violoncelo. Enquanto encontramos o violino executando muitas de suas partes em região mais grave, ou seja, com menos brilho, o violoncelo assume responsabilidades maiores na sustentação da melodia, executando-a na região mais expressiva do instrumento. Com uma escrita pianística que privilegia acordes e as mais variadas figuras, o equilíbrio camerístico requer especial atenção nos quatro movimentos da obra.

A medida que aprofundamos nosso conhecimento sobre andamento, compasso, estrutura formal, articulação, dinâmica, pedalização, técnica instrumental e questões relativas ao caráter, à textura, à harmonia e à estrutura formal, percebemos como a linguagem de um

compositor da grandeza de Beethoven é, de certa forma, homogênea, ou seja, as idiossincrasias são não apenas reconhecíveis, mas também fundamentais para interpretar sua notação e, portanto, suas intenções musicais; e não só na obra que foi o objeto deste estudo, mas ainda em todas as suas composições. A sistematização das análises e reflexões realizadas durante a pesquisa permitiu clarear, aprofundar e sedimentar conhecimentos sobre a obra, sem necessariamente apontar para uma direção única ou uma “verdade absoluta”, isto é, mostrando possíveis caminhos a fim de contribuir para o processo de construção de uma interpretação.

Convém salientar que cada intérprete tem uma formação particular, resultado de experiências únicas que, forçosamente, levam a diferentes pontos de vista, muitas vezes diversos, mas que podem, eventualmente, ser considerados corretos. Com frequência pode ser difícil classificar categoricamente como “certo” ou “errado” uma ideia interpretativa; mas quando se tem em princípio norteador, então é possível — sim — afirmar o quanto tal ideia é pertinente ou não a tal princípio. Saber explicitar e explanar os princípios que norteiam nossas escolhas levam o intérprete a desenvolver linhas de pensamento coerentes que funcionam como uma moldura dentro da qual sua interpretação se move.

A metodologia que desenvolvemos neste trabalho, claramente ligada à *performance* musical, refere-se a uma atividade de cunho em essência prático. Porém, como bem diz Guerchfeld (1996, p. 62),

Qualquer interpretação consistente decorre de um longo e complexo processo, de natureza inter e multidisciplinar, que abrange inúmeras etapas; as decisões tomadas pelo intérprete devem estar fundamentadas em princípios bem definidos, resultantes de suas investigações, experimentações, leituras e reflexões. A decodificação de um texto musical em todos os seus níveis e o preparo técnico para a realização através de um instrumento decorrem, portanto, de profunda elaboração intelectual.

Chega a ser surpreendente a escassez de estudos sobre as escolhas realizadas pelo intérprete durante seus processos de construção de uma interpretação. Trata-se de uma área de pesquisa ainda em construção e que tem conquistado aos poucos seu espaço na academia. Ter consciência disso foi uma motivação a mais para escolher a metodologia aqui empregada. E perceber uma relação íntima entre o trabalho de pesquisa realizado e minha atuação como intérprete foi um estímulo fundamental para sua conclusão.

Além do material bibliográfico usado, gostaríamos de destacar, em especial, a oportunidade que tivemos de ter contato com o manuscrito autógrafo da obra. Esta, certamente, foi uma experiência marcante. Buscamos nas palavras do grande maestro Harnoncourt (1984, p. 224) auxílio para descrever essa experiência:

[...] é para nós de grande importância conhecer a obra que iremos executar no seu original, se possível a partitura original, ou pelo menos uma boa edição *fac-simile*. A repercussão disso sobre a execução pode ser muito grande, tanto sob forma de descobertas conscientes, como inconscientemente, pelo simples efeito da sugestão mágica que emana da escrita.

O contato com o manuscrito, além de ter esclarecido muitas dúvidas em passagens em que havia divergências entre as edições, foi uma das experiências mais marcantes de nossa trajetória profissional e, sem dúvida, uma inspiração para a realização deste trabalho. Como na música, acreditamos que, durante um estudo acadêmico, experiências e relatos imbuídos de sentimento e expressão subjetiva são bem-vindos, não podendo, muitas vezes, ser definidos através de palavras.

Com esse trabalho, esperamos contribuir para uma conscientização cada vez maior de que o intérprete necessita que suas análises interliguem estrutura, significado e expressão para que seus resultados sejam apresentados de maneira consciente pela *performance*. Esperamos ainda que as reflexões aqui apresentadas contribuam para o processo de estudo, aprendizado e desenvolvimento de outros intérpretes, da mesma maneira que colaboraram para meu

crescimento como artista, apontando caminhos que possam ser percorridos tanto na construção da interpretação do objeto de estudo desta pesquisa — o *Trio op. 97, Arquiduque* — como de outras obras de Beethoven.

REFERÊNCIAS

- ARRAU, Cláudio. [Depoimentos e entrevistas]. In: ELDER, Dean. *Pianists at play: Interviews, Master Lessons and Technical Regimes*. Illinois: The Instrumentalis Company, 1982.
- BITTENCOURT, Maria Cristina Futuro. Algumas palavras sobre metáfora e interpretação musical. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, p. 76–99, jan.–dez. 2008.
- BROWN, Clive. *Classical and romantic performing practice 1750–1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- CHIANTORE, Luca. *Beethoven al piano*. Barcelona: Nortesur, 2010. CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2011.
- CZERNY, Carl. *Über den richtigen Vortrag der Sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*. Editado por Paul Badura Skoda, Viena: Universal, 1963.
- DAVIDSON, Michael. *The Classical Piano Sonata*. Londres: Kahn & Averill, 2004.
- ELDER, Dean. *Pianists at play: interviews, master lessons and technical regimes*. Illinois: The Instrumentalis Company, 1982.
- GUERCHFELD, Marcello. *Pesquisa em práticas interpretativas: situação atual*. In: ENCONTRO ANNUAL DA ANPPOM, 9., Rio de Janeiro, *Anais*, GGE, Rio do Janeiro, 1996.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio do Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- HARNONCOURT, Nikolaus. Entrevista. In: PORTO, Regina. *Revolução na tradição. Bravo!*, 2002, p. 103–6.
- HEFLING, Stephen E. *Nineteenth-century chamber music*. Nova York: Routledge, 2004.
- KAPLAN, Mark. Beethoven chamber music with Piano. In: STANLEY, Glenn. *Beethoven*. Nova York: Cambridge University, 2000, p. 128–46.
- KINDERMAN, William. *Beethoven*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt: Hermann dem jüingern, 1802; facs. Hildesheim: Olms, 1964.
- LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*. Trad. Lúcia Magalhães e Graziella Somaschini. São Paulo: Códex, 2005.
- NEUMANN, Frederick. *Performances practices of the seventeenth and eighteen centuries*. Nova York: Schirmer Books, 1993.
- NEWMAN, William. *Beethoven on Beethoven*. Nova York: W.W. Norton, 1991.
- ONG, Seow-Ching. *The Autograph of Beethoven's "Archduke" Trio, op. 97, s. d.* Disponível em: <<http://beethoven.ru/node/1003>>. Acesso em: 28 ago. 2013.
- PARR-SCANLIN, Denise. *Beethoven as pianist: a view through the early chamber music*. 2005. 143p. Treatise (Doctorate in Musical Arts) — The University of Texas, Austin. Disponível em: <<https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2005/parrscanlind74203/parrscanlind74203.pdf>>

- RATNER, Leonard. *Classic music: expression, form, style*. Nova York: Schirmer Books, 1980.
- RIES, Ferdinand. *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, 1838, trans. F. Noonan as *Beethoven Remembered* (Arlington: Great Oceans Publishers, Inc., 1987).
- ROBERTSON, Alec. *La música de cámara*. Trad. Guillermo Arce. Madrid: Taurus, 1987.
- ROSENBLUM, Sandra. *Performance practices in classic piano music: their principles and application*. New York: Oxford University Press, 1988.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- SCHRAMMEK, Bernhard. *Die Musikwelt der Klassik*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2011.
- SKOWRONECK, Tilman. *Beethoven the pianist*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- SOLOMON, Maynard. *Beethoven*. Trad. Álvaro Cabralo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- STEBLIN, Rita. *A History of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries*. University of Rochester Press, 2002.
- STOWELL, Robin. *Performing Beethoven*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- TÜRK, Daniel Gottlob. *Klavierschule* (Leipzig and Halle: Schwickert; Hemmerde und Schwestchke, 1789), facs. ed. Ervin R. Jacobi (Kassel: Barenheiter, 1962).
- ULRICH, Hommer. *Chamber music*. Massachusetts: Columbia University Press, 1966.
- WATSON, Angus. *Beethoven's chamber music in context*. Woodbridge: Boydell Press, 2012.
- WERNER-JENSEN, Arnold. *Reclams Kammermusikführer*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1997.

Fontes

Cartas

BEETHOVEN, Ludwig van. *Brief an Breitkopf & Haertl in Leipzig*, Wien AM 6ten Mai 1811. Autograph. Sammlung H. C. Bodmer Br 94. Beethovenhaus Bonn. Disponível em: <http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15131&template=untergruppe_digitales_archiv_de&_eid=1505&_ug=Verleger&_mid=Schriftdokumente%20Ludwig%20van%20Beethovens%20und%20anderer%20Personen>.

BEETHOVEN, Ludwig van. Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig, Wien, 6. Mai 1811, mit beigelegtem Fehlerverzeichnis, Autograph
Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB BBr 9, HCB Br 94
http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15131&template=dokseite_digitales_archiv_de&_eid=1505&_ug=Verleger&_dokid=b327&_mid=Schriftdokumente%20Ludwig%20van%20Beethovens%20und%20anderer%20Personen&suchparameter=&_seite=1

Musicais

■ PARTITURAS

- BEETHOVEN, Ludwig van. *Bagatella op. 119 n° 3*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862–90
- _____. *Concerto n° 4 op. 58*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1962.
- _____. *Skizzenblätter zum Klaviertrio op. 97*, Autograph Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB BSk 18/66.
- _____. *Sonata op. 10 n° 1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862.
- _____. *Sonata op. 2 n° 1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862.
- _____. *Sonata op. 5 n° 1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862.
- _____. *Sonata op. 5 n° 2*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862.
- _____. *Sonata op. 53 — “Waldstein”*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862.
- _____. *Sonata op. 102 n° 1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1863.
- _____. *Sonata op. 102 n. 1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1864.
- _____. *Sonata op. 47*. Leipzig: C. F. Peters, 1901.
- _____. *Sonata op. 10 n. 2*. Leipzig: C. F. Peters, 1927.
- _____. *Sonata op. 111*. Leipzig: C. F. Peters, 1927.
- _____. *Trio für Klavier, Violine und Violoncello (B-Dur) op. 97*. Beethoven Haus: Coleção de H. C. Bodmer (HBC C Md 29).
- _____. *Trio für Klavier, Violine, Violoncello (B-Dur) op. 97*, Stimmen, Steiner, 2582.
- _____. *Trio für Klavier, Violine, Violoncello (B-Dur) op. 97*, Klavierpartitur, Dunst, 246; Teilsan. Beethovenhaus C 243 / 12”.
- _____. *Trio op. 1 n° 1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862.
- _____. *Trio op. 1 n° 3*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862.
- _____. *Trio op. 97*. Londres: R. Birchall, 1816.
- _____. *Trio op. 97*. Londres: R. Birchall, 1816.
- _____. *Trio op. 97*. Manuscrito de Beethoven, vol. 1, 1811.
- _____. *Trio op. 97*. Manuscrito de Beethoven, vol. 2, 1811.
- _____. *Trio op. 97*. Viena: S. A. Steiner und Comp., 1816.
- _____. *Trio op. 97*. Munique: G. Henle Verlag, 1967.
- _____. *Trio op. 97*. Munique: G. Henle Verlag, 1968.
- _____. *Trio op. 97*. Munique: G. Henle Verlag, 1987.
- _____. *Trio op. 97*. Munique: G. Henle Verlag, 2010.
- MOZART, W. A. *Sonata KV 526*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1879.
- MOZART, W. A. *Trio K 542*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1879.

■ GRAVAÇÕES EM ÁUDIO

- ASHKENAZY, Vladimir; PERLMAN, Itzhak; HARREL, Lynn. *The Perlman Edition*. EMI Classics, 1981. cd.
- BARENBOIM, Daniel; ZUKERMAN, Pinchas; DU PRÉ, Jacqueline. Beethoven. EMI Classics, 1970. cd.
- ISTOMIN, Eugene; STERN, Isaac; ROSE, Leonard. Beethoven Piano Trios. Sony Classical GmbH, 1994. cd.
- KEMPF, Wilhelm; SZERYNG, Henryk; FOURNIER, Pierre. Ludwig van Beethoven — Kaviertrios. Deutsche Grammophon, 1970. cd.
- PRESSLER, Menahem; GUILLET, Daniel; GREENHOUSE, Bernard. Beethoven Klaviertrios. Decca, 1964. cd.
- PREVIN, Andre; MULLOVA, Viktoria; SCHIFF, Henrich. Beethoven Piano Trio op. 97. Philips Classics Productions, 1995. cd.
- SOLTER, Fany; GAWRILOFF, Saschko; PALM, Siegfried. Konzert mit Werken von J. Haydn und L. van Beethoven. Manheimer AG, 1998. cd.
- TINETTI, Gilberto; LEHNINGER, Erich; CLIS, Watson. Trio Brasileiro 30 anos. Philips, 1989. cd.

Obras lidas e não citadas

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*, Belo Horizonte, 2000.
- BANOWETZ, Joseph. *The pianist's guide to pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- BAREMBOIM, Daniel; SAID, Edward W. *Paralelos e paradoxos*. Reflexões sobre música e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BARON, John H. *Chamber music: a research and information guide*. Nova York: Routledge, 2002.
- BROWN, Clive. *Classical & romantic performance practice (1750–1900)*. Nova York: Oxford University Press, 1999.
- BURNHAM, Scott. *Beethoven hero*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- BURNHAM, Scott; STEINBERG, Michael. *Beethoven and his world*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2000.
- COOK, Nicholas. *Making music together, or improvisation and its others*. Trad. Fausto Borem. Revista Per Musi. Belo Horizonte, 2001.
- COUTO E SILVA, Paulo. *Da interpretação musical*. Rio de Janeiro: Globo, 1960.
- DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. Londres: Faber, 1974.
- GIESEKING, Walter; LEIMER, Karl. *Piano Technique*. Nova York: Dover Publication, Inc., 1972.
- HINSON, Maurice; ROBERTS, Wesley. *The piano in chamber ensemble*. An annotated guide. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

- HOROWITZ, Joseph. *Arrau parle: Conversations avec Joseph Horowitz*. Publicação original: New York, Knopf, 1982. Trad. André Tubeuf. França: Éditions Gallimard, 1982.
- KING, Elaine. *Collaboration and the study of the ensemble rehearsal*. University of Hull, 2004.
- LIMA, Sonia Albano de. *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.
- LISBOA, Christian Alessandro; SANTIAGO, Diana. A utilização das emoções como guia para a *performance* musical. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 16. Brasília, 2006.
- NEUHAUS, Henrich. *Die Kunst des Klavierspiels*. Alemanha: Musikverlag Gerig, 1967.
- RADICE, Mark A. *Chamber music, an essential history*. University of Michigan Press, 2012.
- ROSEMBERG, Richard. *Die Klaviersonaten Mozarts*. Gestalt und Stilanalyse. Hofheim: Friedrich Hofmeister Verlag, 1972.
- ROSEN, Charles. *Las sonatas para piano de Beethoven*. Trad. Bárbara Ellen Roos. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2005.
- ROSEN, Charles. *Music and sentiment*. Yale University Press, 2011.
- _____. *Sonata forms*. Londres e Nova York: W. W. Norton, 1988.
- _____. *The classical style*. Londres: Farber and Farber Limited, 1971/1976.
- UHDE, Jürgen. *Beethovens Klaviermusik II — Sonaten 1–15*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1996
- UHDE, Jürgen. *Beethovens Klaviermusik III — Sonaten 16–32*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1996
- UHDE, Jürgen; WIELAND, Renate. *Denken und Spielen: Studien zu einer Theorie des musikalische Darstellung*. Kassel: Bärenreiter-Verlag GmbH & Co., 1988.
- WAGNER, Richard. *Beethoven*. Trad. do alemão Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

APÊNDICE
REFERÊNCIAS AUDITIVAS USADAS NA TESE

Colar CD

41

45

49

54

f *p* *p* *f* *p* *dolce*

sempre p *sfp* *sfp*

This musical score page contains measures 41 through 54. It is written for piano and voice. The piano part is in G major and 4/4 time. Measures 41-44 show a piano introduction with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) section. Measures 45-48 continue the piano part with a piano (p) dynamic. Measures 49-52 show a piano part with a piano (p) dynamic, followed by a piano (p) section. Measures 53-54 show a piano part with a piano (p) dynamic, followed by a piano (p) section. The voice part enters in measure 41 with a piano (p) dynamic and continues through measure 54. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

60

dolce

dolce

64

cresc.

cresc.

f

68

dolce

p cresc.

sf

sfz

75

cresc.

f

p

sfz

90 *poco ritard.* *a tempo* *f* *p* *poco ritard.* *a tempo* *f* *p*

91 *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *3* *4* *3* *4* *5*

92 *sf* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *pp* *pp* *pp*

93 1. *f* *p* 1. *f* *p*

98

2.

pp

cresc.

99

cresc.

cresc.

102

f

ff

f

ff

(m.s.)

106

dolce

dolce

dim.

p

98 99 102 106

109

113

117

121

The musical score consists of four systems, each representing a four-measure phrase. The first system (measures 109-112) shows the vocal entries with a piano accompaniment of eighth-note chords. The second system (measures 113-116) continues the vocal lines with some rests and piano accompaniment. The third system (measures 117-120) features a more active piano accompaniment with sixteenth-note patterns. The fourth system (measures 121-124) concludes the phrase with sustained chords in the piano and vocal staves.

*) In Orig. Ausg. T. 115-118 finden sich in allen Stimmen wechselnd die Zeichen *sf*, *sfp* u. *fp*.

*) In orig. ed. bars 115-118, the signs *sf*, *sfp* and *fp* are indicated by turns in all voices.

*) Aux mes. 115-118 de l'éd. orig., on trouve alternativement dans toutes les voix les signes *sf*, *sfp* et *fp*.

125

129

133

137

141

pp

pizz.

2

5

[illegible]

153

A musical score for a piano piece titled 'The Rose Tree'. The score is written for two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system consists of two staves, both with treble clefs and a key signature of one flat. The music features a variety of notes, rests, and trills. Trills are marked with 'tr' and some are marked with 'btr' (bent trill). The second system includes the instruction 'sempre pp' (pianissimo) and a final section with a 2/1 time signature. The score is numbered 153 in the top left corner.[illegible]

165

tr tr

4 5 4 5 1 1 5 1 1 5 2 1

tr tr

tr tr

170

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

sempre staccato

175

f

f

f

ff

f

181

arco

f

f

dim.

pp

arco

f

f

pp

pp

pp

189

Measures 189-195. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a continuous eighth-note pattern in the left hand. The vocal line includes a trill in measure 190 and various dynamics like *pp*, *dolce*, and *sf*. Fingerings 13 and 31 are indicated.

196

Measures 196-201. The piano part continues with the eighth-note pattern. The vocal line features a crescendo, a trill, and a *fp* (fortissimo piano) dynamic. The piano part has a *cresc.* (crescendo) and a *tr* (trill) in measure 200.

202

Measures 202-208. The piano part features a *p* (piano) dynamic and a *cresc.* (crescendo) leading to *sf* (sforzando) chords. The vocal line has a *cresc.* (crescendo) and a *fp* (fortissimo piano) dynamic. Fingerings 2, 4, 1, 2, 1, 2 are indicated for the piano part.

209

Measures 209-215. The piano part features a *sf* (sforzando) dynamic and a *p* (piano) dynamic. The vocal line has a *p* (piano) dynamic. The piano part has a *cresc.* (crescendo) and a *sf* (sforzando) dynamic. Fingerings 3, 2, 3 are indicated.

214

220

226

232

*) Orig. Ausg.: f^2 fehlt bei den letzten 2 Achteln. *) Orig. ed.: f^2 missing in 2 last eighth-notes. *) Ed. orig.: fa^2 manque aux 2 dernières croches.

**) Orig. Ausg.: b nach Beethovens eigenh. Korrektur schon vor 1. Achtel (wohl versehentlich). **) Orig. ed.: b as early as 1st eighth-note in virtue of Beethoven's correction (prob. by mistake). **) Edition orig.: b déjà avant la 1^{re} croche en raison d'une correction de Beethoven (erreur probable).

[illegible]

257

262

266

270

This musical score page contains measures 257 through 270. It is written for piano and voice. The piano part is in the lower staves, and the voice part is in the upper staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piano part features complex textures with triplets, sixteenth-note runs, and sustained chords. The voice part consists of melodic lines with some rests. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo).

Measure 257: Piano part has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Voice part has a melodic line starting on a whole note.

Measure 262: Piano part has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Voice part has a melodic line starting on a whole note.

Measure 266: Piano part has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Voice part has a melodic line starting on a whole note.

Measure 270: Piano part has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Voice part has a melodic line starting on a whole note.

274

274

278

278

cresc.

cresc.

cresc.

281

281

più f

f

più f

284

284

f

f

Scherzo

Allegro

First system of the Scherzo, measures 1-17. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano (p) introduction with a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (sfp) section. The piano part is marked with a piano (p) dynamic. The violin and viola parts are marked with a piano (p) dynamic. The first system ends with a measure marked with a piano (p) dynamic.

18

Second system of the Scherzo, measures 18-24. The piano part begins with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (sfp) section. The violin and viola parts are marked with a piano (p) dynamic. The system ends with a measure marked with a piano (p) dynamic.

25

Third system of the Scherzo, measures 25-34. The piano part begins with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (sfp) section. The violin and viola parts are marked with a piano (p) dynamic. The system ends with a measure marked with a piano (p) dynamic.

35

Fourth system of the Scherzo, measures 35-44. The piano part begins with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (sfp) section. The violin and viola parts are marked with a piano (p) dynamic. The system ends with a measure marked with a piano (p) dynamic.

43

cresc. *arco* *cresc.* *f*

54

f

59

più f *p* *sempre p*

66

cresc. *sfz*

74

cresc.
cresc..
cresc..

82

ff
ff
dolce
ff
p 3

90

p
dolce

97

p

105

112

122

130

This musical score page contains measures 105 through 130. It is written for a voice part and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number in a circle. The piano part features various textures, including arpeggiated chords, sixteenth-note runs, and triplet patterns. Dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), *cresc.* (crescendo), and *p* (piano) are used throughout. The voice part consists of a single melodic line with some rests and phrasing slurs. Measure 122 includes a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). Fingerings and articulation marks are present throughout the piano part.

147

cresc.
cresc.
p
cresc.

157

ff
ff
ff
p
ff
Ped. * Ped. *

166

p
rf
rf
rf
rf
rf
rf
rf

175

rf
rf
rf
rf
rf
rf
p
Ped. *

184

p *cresc.*

194

ff *ff* *p* *ff*

202

p *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

210

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *(p)*

220

cresc. *(dim.)* *pp*

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

cresc. *dim.* *pp*

230

cresc. *p*

cresc. *p*

cresc. *pp*

239

cresc.

cresc.

cresc.

247

f *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf* *sf*

This page contains measures 256 through 277 of the musical score for 'The Swan' by Maurice Strakosky. The score is written for voice and piano. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The music features a variety of dynamics including *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *dim.* (diminuendo). The piano part includes complex textures with chords, arpeggios, and rapid sixteenth-note passages. Measure 277 includes fingering numbers for the piano part. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

285

p

p *cresc.* *sfp*

287

cresc. *sfp*

p *cresc.* *sfp*

308

pizz.

pizz.

cresc. *sfp*

318

(dolce)

tr

326

arco
dolce
cresc. *f*
arco
cresc. *f*

334

343

più f *p* *sempre p*
più f *p* *sempre p*
più f *p* *sempre p*

351

cresc.

359

cresc.

sf

cresc.

368

ff

dolce

ff

p

376

p

(dolce)

384

p

992

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

400

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

411 Coda

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

422

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

(433)

pp pp ff

Andante cantabile, ma però con moto

Andante cantabile, ma però con moto
semplice
p ff

(9)

p dolce p dolce

(18)

cresc. cresc. p cresc. fp cresc. p

25 *fp* *cresc.* *p* *sotto voce*

31 *fp* *cresc.* *p* *pp dolce* *Red.*

36 *sotto voce* *cresc.* *pp* *Red.*

41 *cresc.* *Red.*

45

pp *cresc.*

49

fp *cresc.* *p* *cresc.*

Red. *

53

ff *p* *cresc.* *p*

Red. *

57

dolce *dolce*

This image shows a page of a musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The page contains measures 61 through 73.

The score is divided into three systems, each with a measure number in a circle at the beginning:

- System 1 (Measures 61-64):** The vocal line (soprano) has a melodic line with some rests. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *sfp* (sforzando piano) and *f* (forte).
- System 2 (Measures 65-68):** The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment has a more complex rhythmic pattern. Dynamics include *p sempre staccato* (piano, always staccato) and *staccato*.
- System 3 (Measures 69-73):** The vocal line has a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *sfp* (sforzando piano) and *f* (forte).

The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the voice and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The piano part includes fingerings and articulation marks.

77

fp *cresc.*

fp *cresc.*

fp *cresc.*

fp *cresc.*

84

f *fp (cresc.)* *p stacc.*

fp *sempre staccato* *(cresc.)* *p stacc.*

fp *sempre staccato* *(fp)* *cresc.* *p*

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

85

p

p

p

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

88

p

p

p

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

91

91

92

93

94

94

95

96

97

97

98

99

100

100

101

102

102

cresc.

cresc.

cresc.

105

dim.

dim.

f

sf

sf

sf

dim.

107

p

p

cresc.

cresc.

p

cresc.

109

dim.

dim.

f

sf

sf

dim.

111

p *f* *p* *f* *(p)*

113 Poco più adagio

(p) *(p)*

Poco più adagio

115

(p) *(p)*

117

(p) *(p)*

119

cresc.

121

p

123

p

125

p

127

Measures 127-128. The score is in G major (one sharp). Measures 127-128 feature a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The melody consists of eighth-note chords. A *cresc.* marking is present in both staves. Measure 129 begins with a piano introduction featuring a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The melody consists of eighth-note chords. A *cresc.* marking is present in both staves.

129

Measures 129-130. The score is in G major (one sharp). Measures 129-130 feature a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The melody consists of eighth-note chords. A *p* marking is present in both staves. Measure 131 begins with a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The melody consists of eighth-note chords. A *p* marking is present in both staves.

131

Measures 131-132. The score is in G major (one sharp). Measures 131-132 feature a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The melody consists of eighth-note chords. A *cresc.* marking is present in both staves. Measure 133 begins with a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The melody consists of eighth-note chords. A *cresc.* marking is present in both staves.

133

Measures 133-134. The score is in G major (one sharp). Measures 133-134 feature a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The melody consists of eighth-note chords. A *fp* marking is present in both staves. Measure 135 begins with a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The melody consists of eighth-note chords. A *fp* marking is present in both staves.

136

p *cresc.*

137

fp *cresc.*

139

p

141

Tempo I

pp

Tempo I

pp

149

149

pp *cresc.* *f sf* *cresc.* *f sf* *cresc.* *f sf*

156

156

pp *pp* *dim.* *pp*

161

161

165

165

* *Ped.* * *Ped.* *

169

pp

pp

pp

172

cresc.

dim.

espressivo

cresc.

dim.

* Ped.

* Ped.

175

espressivo

cresc.

p

espressivo

cresc.

p

* Ped.

* Ped.

* Ped.

* Ped.

179

* Ped.

* Ped.

* Ped.

* Ped.

* Ped.

* Ped.

189

mezza voce

Re. * *Re.* * *Re.* * *Re.* *

187

mezza voce

Re.

191

dim. *pp*

pp *dim..* *pp*

* *Re.*

Allegro moderato

f *sf* *p*

f *sf* *p*

Allegro moderato

f *ten.* *p dolce* *ten.* *tr* *espressivo*

* *1* *5* *1 4* *12*

10

pp

espressivo

16

sfp *sfp* *sf* *dolce*

24

sf *sf* *sf*

31

cresc. *cresc.* *cresc.* *fp*

*) Takte 11, 13 und Parallelstelle nach der Originalausgabe.

*) Bars 11, 13 and parallel passage according to the original edition.

*) Mesures 11, 13 et endroit similaire d'après l'édition originale.

38

fp *fp* *cresc.*

p *fp* *fp* *cresc.*

4 1 5 1 5

44

f

f

3 4

48

p *f* *p* *(p)* *tr* *(dolce)*

p *f* *dim.* *p* *dolce*

3 2 1 5 1 1

1 3 1 2 1 2

53

p(dolce) *pp*

pp

3 3 1 2

60

pp f pp p f

67

f dim. pp p

75

pp tr espressivo

83

pp espressivo

89

89

sf *sfz* *sfz* *sf* *dolce*

96

96

sf *sfz* *sfz* *sf* *sfz* *sf*

102

102

cresc. *cresc.* *cresc.* *sf*

107

107

sf *ff* *ff* *tr* *tr* *tr*

112

sfz *f* *fp*

* *Red.*

120

ff *sfz* *fp*

Red. *

126

f *sf* *ff* *fp*

Red. *

132

p *pp* *f*

* *Red.* *

140

cresc.

cresc.

cresc.

* Red.

147

fp

f

3

6

5

153

(p)

espressivo

3

158

3

4

5

163

sf

169

sf sf dolce

174

sf sf sf sf sf

179

dolce cresc. -fp dolce cresc. -fp

185

fp *(fp)* *(fp)*

191

fp *(fp)* *cresc.* *(fp)* *cresc.*

198

f

201

p *tr* *dim.* *(p)* *f* *p* *tr* *p dolce*

207

p dolce

5 2 3 5 2

214

pp *f* *pp* *f*

2 3 2 3 2

221

p dolce *p dolce*

dim...

2 3 2 3 2

228

pp *f* *pp* *f* *pp*

2 3 2 3 2

263

271

279

287

*) Fingersätze Takte 272–274 nach der Orig. Ausgabe;
0 in T. 274 vielleicht als Daumenaufsatz gemeint.

*) Fingering bars 272–274 according to orig. ed.;
0 in bar 274 perhaps means thumb position.

*) Le doigté mes. 272–274 d'après l'édition orig.;
0 dans mes. 274 désigne peut-être le pouce.

293

cresc. *p* *p dolce*

299

cresc. *cresc.* *p dolce*

305

p *sf* *p dolce* *sf*

311

sf *p dolce* *p dolce* *sf*

318

318

sf *sf/p* *sf* *dolce*

325

325

332

332

cresc. *cresc.* *cresc.*

339

339

p *p*

348

The musical score for "The Rose Tree" is presented in three systems. The first system consists of a vocal melody in G major (one sharp) and a bass line in G major. The second system continues the vocal melody and bass line, with the vocal line featuring triplets and a final measure with a fermata. The third system shows the piano accompaniment, which includes a right-hand part with chords and triplets, and a left-hand part with a steady eighth-note pattern. The key signature changes to E minor (three flats) for the piano accompaniment.

954

954

Music score for "The Rose Tree" (No. 954). The score is in 2/4 time and B-flat major. It features four staves: two for vocal parts (Soprano and Alto) and two for piano accompaniment (Right and Left Hand). The vocal parts have lyrics in both English and Chinese. The piano accompaniment includes a "cresc." (crescendo) marking and various musical notations like triplets and slurs.

[illegible]

*) Dynamische Zeichen
der Originalausgabe.

*) Dynamic marks in bars 372 and 373 according to the original edition.

*) Signes de nuance d'après l'édition originale aux mesures 372 et 373.

380

cresc.

cresc.

cresc.

388

dim.

p

più p

ritard.

ritard.

ritard.

Red. *

396 Più presto

ff

f

ff

f

Red. *

403

ff

ff

Red. *

*) In der Originalausgabe sind die Achtel von hier ab nicht durch Balken verbunden.

*) From here on in the original edition the stems of the eighth notes (quavers) are not connected.

*) A partir d'ici dans l'édition originale les croches ne sont pas reliées entre elles par des barres.