

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP
Escola de Comunicação e Artes - ECA
Pós-Graduação em Artes

Dissertação:

As Bagatelas de Beethoven como Campo Experimental
do Compositor

João Cândido Lima Dovicchi

Agosto
- 1993 -

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP
Escola de Comunicação e Artes - ECA
Pós-Graduação em Artes

Dissertação:

As Bagatelas de Beethoven como Campo Experimental
do Compositor.

Dissertação apresentada por João Cândido Lima Dovicchi à Universidade de São Paulo (USP), para obtenção do Título de Mestre em Artes / Música, aprovada em agosto de 1993 pela banca examinadora: Professor Doutor Amilcar Zani Netto (orientador), Professor Doutor Olivier Toni (USP) e Professora Doutora Dorothea Kerr (Unicamp).

As Bagatelas de Beethoven como Campo Experimental do Compositor.

João Cândido Lima Dovicchi

Tese apresentada por João Cândido Lima Dovicchi à Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes, área de concentração: Música.

Prof. Dr. Amilcar Zani Netto
Orientador

Prof. Dr. José Eduardo Martins
Coordenador
Curso de Pós-Graduação

Ao meu pai *in Memoriam*

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, me incentivaram nessa jornada.
Agradecimentos especiais à minha mãe e ao Marcelo pela compreensão e ao Dr. Amilcar
pela paciência com que me acompanharam.

Este trabalho foi elaborado com financiamento da CAPES / PICD e apoio da Universidade Federal de Uberlândia.

Conteúdo

1	Introdução	3
2	Considerações Gerais	6
3	As Bagatelas: Descrição da Obra	15
3.1	As Bagatelas Opus 33	15
3.2	As Bagatelas Opus 119	20
3.3	As Bagatelas Opus 126	28
4	As Bagatelas Opus 33	31
5	As Bagatelas Opus 119	43
6	As Bagatelas Opus 126	54
7	Unidades e Relações	64
8	Discussão	72
8.1	Por que Beethoven?	72

8.2 Por que as Bagatelas?	73
9 Conclusão	76

Lista de Tabelas

Lista de Figuras

2.1	Tema das Variações sobre um Tema de Händel, J. Brahms.	10
2.2	Variação n. 9 sobre um Tema de Händel, J. Brahms.	11
2.3	Bagatela Opus 119 n° 7 (comp. 17-22)	11
2.4	Beethoven, Variações sobre uma Valsa de Diabelli, var. X (comp. 49-54)	12
2.5	Bagatela Opus 119 n° 8 (comp. 9-14)	12
2.6	Beethoven, Variações sobre uma Valsa de Diabelli, Var. III, comp. 1-8	13
3.1	Exemplo da capa da edição original das Bagatelas Opus 33 de Beethoven	17
3.2	Capa da edição inglesa das Bagatelas Opus 119	25
4.1	Forma da Bagatela Opus 33 n° 1	34
4.2	Bagatela Opus 33 n° 1 (comp. 15-20)	35
4.3	Bagatela Opus 33 n° 1 (comp. 39-44)	35
4.4	Menueto da Sonata Opus 2 n° 1 (comp. 57-62)	36
4.5	Allegro final do Quarteto Opus 18 n° 1 (comp. 286-292)	36
4.6	Forma da Bagatela Opus 33 n° 2	37
4.7	Bagatela Opus 33 n° 2 (comp. 1-3 e 17-19)	37

4.8	Forma do Scherzo da Sonata Opus 106	38
4.9	Scherzo da Sonata Opus 106 (comp. 1-2 e 46-48)	38
4.10	Bagatela Opus 33 n° 3 (comp. 1-10)	39
4.11	3º movimento da Sinfonia n° 6 (comp. 1-10)	40
4.12	Bagatela Opus 33 n° 7 (comp. 1-8)	41
4.13	Beethoven, Sonata Opus 53, “Waldstein”, 1º movimento (comp. 1-3)	41
5.1	Bagatela Opus 119 n° 7 (comp. 1-2)	46
5.2	Trio em um movimento WoO 39 (comp. 7-8)	47
5.3	Bagatela Opus 119 n° 8	48
5.4	Beethoven, Sonata Opus 110, 2º movimento (comp. 1-4 e 29-32)	49
5.5	Bagatela Opus 119 n° 10	51
5.6	Beethoven, Quarteto Opus 131, 2º movimento (comp. 1-4)	51
5.7	Bagatela Opus 119 n° 11	53
6.1	Beethoven, Quarteto n° 12, Opus 127, 1º movimento (comp. 1-10)	55
6.2	Coda do 1º movimento do Quarteto n° 13 Opus 130 (comp. 214-220)	56
6.3	Bagatela Opus 126 n° 1 (comp. 19-30)	57
6.4	Bagatela Opus 126 n° 2, passagem do <i>Allegro</i> ao <i>Cantabile</i> (comp. 23-29)	58
6.5	Bagatela Opus 126 n° 2 (comp. 40-45)	59
6.6	Bagatela Opus 126 n° 3 (comp. 27-37)	60
6.7	<i>Sketch</i> da Bagatela Opus 126 n° 4 (cf. Nottebohm, 1887, p. 202) e versão original (comp. 51-54)	61

6.8	<i>Sketch</i> da Bagatela Opus 126 nº 1 (cf. Nottebohm, 1887, p. 194) e versão original (comp. 1-8)	62
6.9	Beethoven, Quarteto Opus 131, 1º movimento (comp. 116-121)	63
6.10	Bagatela Opus 126 nº 6 (comp. 13-18)	63
7.1	Motivos comuns entre as Bagatelas Opus 33	64
7.2	Elemento motivico na Sonatina Opus 49 nº 1 em Sol Maior, 2º movimento.	65
7.3	Beethoven, “Neue Liebe, neues Leben” Opus 75 nº 2 (comp. 8-10)	65
7.4	Beethoven, “Lied aus der Ferne”, WoO 137 (comp.1-3)	66
7.5	Beethoven, Sonata Opus 2 nº 3, 4º movimento (comp. 119-121)	66
7.6	Beethoven, Sonata Opus 7, 1º movimento (comp. 65-67)	67
7.7	Beethoven, Sonata Opus 49 nº 1, 2º movimento (comp. 16-17)	67
7.8	Tema 3º movimento do Concerto nº 2 para Piano e Orquestra de Beethoven (comp. 1-2)	68
7.9	<i>Sketch</i> do 3º movimento do Concerto nº 2 para Piano e Orquestra de Beethoven (cf. Nottebohm, 1887, p. 69)	68
7.10	Um dos principais elementos motivicos de Beethoven	69
7.11	Tripla repetição do motivo na parte “B” da Bagatela Opus 33 nº 1 (comp. 8-12)	69
7.12	Beethoven, Sinfonia nº 5 Opus 67, 1º movimento (comp. 25-29)	70
7.13	Beethoven, Sinfonia nº 5, Opus 67, 3º movimento (comp. 20-27)	70
7.14	Beethoven, Sinfonia nº 7 Opus 92, 3º movimento (comp. 109-116)	71

ABREVIATURAS

- All^o - “Allegro”
- BNP - Bibliothèque Nationale de Paris
- Comp. - Compasso(s)
- comp. - compasso(s)
- DSB - Deutsch Staatsbibliothek Berlin
- Mov. - Movimento
- mov. - movimento
- Ms - Numeração de manuscrito na BNP
- p. - página
- pp. - páginas
- Vol. - volume(s)
- WoO - Índice das obras de Beethoven sem número de Opus (Werk ohne Opuszahl)

Resumo

Este trabalho mostra algumas relações entre as Bagatelas Opus 33, 119 e 126 de Beethoven com outras obras do compositor de períodos equivalentes.

O estudo destas relações mostra-se muito importante para a compreensão do processo criativo do grande mestre. Nas Bagatelas ele experimentou formas musicais, extensões de frases, passagens e modulações ambíguas, além de outros aspectos, tais como tratamentos métricos e rítmicos pouco convencionais para a sua época.

Assim, neste trabalho, foram investigados os motivos da composição de tais obras e como foram concebidas, mostrando outra face de Beethoven: o músico pesquisador.

Abstract

This work shows some relationship between Beethoven's Bagatelles Opus 33, 119 and 126, and other works of the composer from the same period.

The research on these relations demonstrates the importance of the Bagatelles for the comprehension of this great master's creative process. It was on the Bagatelles that he tried new musical forms, phrases extentions, dubious cadences and modulations, besides other aspects as metric and rhythmic displacement, not usual in his time.

Therefore, the objective of the composer on such work composition and how they were created were investigated, showing Beethoven as another kind of composer: the researcher musician.

Capítulo 1

Introdução

O objetivo principal deste trabalho é mostrar relações entre as Bagatelas e outras obras de Beethoven, onde a semelhança de idéias na linguagem utilizada é de extrema importância no processo de criação e elaboração usado pelo compositor. Por meio dele, tenta-se mostrar a possível utilização das Bagatelas como métodos experimentais no campo da forma, harmonia e ritmo, que Beethoven aplicou, posteriormente, em outras obras.

O que este trabalho mostra é um caminho para o campo de um estudo mais profundo da linguagem musical deste período de transição entre o Classicismo e o Romantismo, como uma colaboração para o estudo do processo criativo, onde o compositor lança mão de recursos e estratégias que enfatizam os efeitos dramáticos.

O estudo de E. T. Cone que aborda as Bagatelas, principalmente as Opus 119 e Opus 126, como campos experimentais de Beethoven, foi uma base importante para o desenvolvimento desse trabalho. Entretanto, Cone não faz nenhuma comparação detalhada com outras obras do compositor, com a finalidade de explorar a maneira como Beethoven

aplicou, nelas, os resultados de seus experimentos. Além do mais, o autor, em seu excelente trabalho, apenas cita os experimentos feitos nas Bagatelas Opus 33, mas não detalha sobre a sua utilização ou não em outras obras (Cone, 1977).

Por uma questão óbvia, foram analisados apenas os aspectos que interessam para uma comparação entre as Bagatelas e outras obras de L. van Beethoven. Não houve nenhuma intenção de traçar um perfil estilístico de Beethoven, durante o desenvolvimento de seu processo criativo, isso não seria uma tarefa tão fácil. Os métodos usuais sempre falharam e sempre falharão já que os propósitos do compositor alteravam-se, radical e rapidamente, durante sua vida. Como cita Simpson:

“O desenvolvimento dos profundos propósitos de Beethoven, artístico e humano, é orgânico por si próprio durante sua vida. Falar superficialmente sobre seu estilo não nos leva a lugar algum.” (Simpson, 1979, p. 7)

Para que se pudesse estabelecer algumas comparações, na maioria das vezes, foi necessário ater-se a uma determinada cronologia tentando estabelecer as relações com as obras de mesmo período. Como as datas de composição de muitas delas não são precisas e muitas outras Beethoven trabalhou durante um logo período, os livros de *sketches*¹ serviram de base para estas comparações; em outros casos as datas de publicação também serviram de referência.

Os trabalhos de Alan Tyson sobre as primeiras edições das Bagatelas Opus 119 e o trabalho de Barry Cooper, sobre as marcas de tintas nas peças de Beethoven que,

¹Apenas as edições em *fac simile* e as anotações de Nottebohm foram consultadas

provavelmente, seriam editadas como Bagatelas entre as Opus 119 e Opus 126, e que foram oferecidas a Fr. Peters, também foram fontes importantes para elucidar alguns aspectos da cronologia.

Os pontos analisados para a comparação foram tomados, principalmente, de acordo com a semelhança quanto ao tratamento do compasso anacrúsico, da repetição de notas, o tratamento do ápice melódico, a tripla repetição de motivos e os temas de número irregular de compassos.

Algumas vezes, a semelhança do tratamento rítmico e métrico serviram de base para a comparação. Tais análises, podem parecer de carácter meramente especulativo, mas as evidências foram entendidas como fortes o suficiente para justificá-las. Aliás, deve-se ressaltar que todo o tipo de análise, por si mesma, é de natureza especulativa, mas sempre apresentam novos aspectos e visões de um fato musical ou artístico.

Este trabalho, antes de pretender apresentar conclusões definitivas, deve ser visto como uma porta de entrada para uma ampla discussão musicológica a respeito do problema e seus métodos, não só aplicáveis na obra de Beethoven, mas também às de outros autores, pois entende-se que mais importante que fechar questão sobre o problema, é colocá-lo em pauta para a discussão.

Capítulo 2

Considerações Gerais

A transformação da música entre os séculos XVIII e XIX deixa evidente uma fase extremamente rica em experimentação musical. Isso se deve à busca incessante de idéias originais pelos grandes compositores, principalmente por Beethoven, face às mudanças intelectuais e sociais que ocorreram durante o Classicismo. Muito mais do que a música do Século XX, o período que vai da segunda metade do Século XVIII até o final do século XIX contém uma enorme quantidade de obras resultantes de uma extensa pesquisa musical.

A imagem da música inspirada não tem mais sentido na moderna pesquisa musicológica. Apesar das afirmações de Beethoven sobre a natureza de sua música¹ não se pode deixar de levantar a questão da pesquisa em sua obra; ela é evidente demais para ser ignorada. Embora ele afirme que a música seja uma revelação maior e de natureza inspirada, é possível verificar em seus manuscritos, todo o trabalho de experimentação e pesquisa.

¹Conforme cita Elizabeth Brentano em carta a Goethe.

Nas palavras do próprio Beethoven:

“Eu desprezo aqueles que não sabem ou não aceitam que a música seja uma revelação maior que toda a sabedoria e toda a filosofia, o vinho que inspira novos processos criativos, e eu sou o Baco que pisa este glorioso vinho para a humanidade e a torna espiritualmente ébria.” (Sullivan, 1964, p. 11)

As investigações nos *sketches* de Beethoven mostram sua importância para a compreensão dos problemas dos quais ele se ocupava, bem como a compreensão do processo criativo e do desenvolvimento do seu estilo individual. Nottebohm foi o primeiro a pesquisar o desenvolvimento do processo criativo em Beethoven por meio da análise de seus *sketches*² e Paul Mies, posteriormente, fez uma extensa análise deles para um profundo estudo do estilo do compositor³.

Sem dúvida os estudos dos rascunhos e anotações dos compositores são importantes para o conhecimento de sua transformação e método de trabalho, bem como provas da elaboração durante o processo de composição.

Vários compositores evidenciam suas experiências em seus rascunhos, e mesmo aqueles que são considerados como inspirados e que escreviam música com muita facilidade, tais como Liszt e Schubert, trabalhavam arduamente para conseguirem o resultado final de suas obras. Nota-se que mesmo os rascunhos de F. Liszt mostram alterações melódicas,

²Nottebohm anotou e classificou os *sketches* de Beethoven em vários trabalhos publicados de 1865 a 1887.

³O trabalho de Paul Mies analisa os problemas de composição que Beethoven enfrentava e como os solucionava. Problemas como a anacrusa, repetição tripla de motivos e tratamento do ápice melódico são extensamente abordados pelo autor. (Mies, 1929, R 1974)

rítmicas, métricas e outras modificações de dinâmica, registro, articulação etc.. Schubert, também trabalhou intensamente sua habilidade técnica com a finalidade de resolver problemas de composição. Estes fatos contradizem a noção popular de que Schubert compunha música com uma facilidade incrível, sob inspiração, e que raramente revisava suas obras. Entretanto, a quantidade de obras escritas por ele e a sua morte precoce não lhe permitiu a revisão de muitos de seus trabalhos.

Assim, temos que admitir a idéia da música elaborada; haja visto que se pode verificar nos manuscritos de Beethoven, e de outros compositores do mesmo período, um grande número de alterações, correções e de tentativas experimentais feitas por intermédio de constantes revisões dos seus manuscritos de rascunho. O desenvolvimento do processo criativo de um compositor envolve não só a inspiração, como também a elaboração do conteúdo formal da obra; e essa elaboração está diretamente ligada à pesquisa de maneiras originais de apresentar um motivo, tema, ou mesmo de uma obra inteira.

Pesquisas de forma, conteúdo e harmonia foram feitas de várias maneiras, principalmente nas pequenas peças, denominadas genericamente de *Stücke*, com ou sem intenções didáticas. É justamente aí que se encontra a maior quantidade do material experimental de cada um. Além das anotações de rascunho, as peças curtas são um bom meio de pesquisa do estilo e do método de trabalho de um compositor.

Como Peças (*Stücke*), delimitar-se-á aqui as obras características, líricas ou genéricas, escritas para um instrumento ou conjunto, orquestra e ou coro, de construção simples e de tempo curto que podem, ou não, fazer parte de um ciclo organizado pelo compositor. Dentro desse contexto, podemos considerar as Bagatelas do mesmo modo que as peças de

outros ciclos que levam títulos mais variados — assim como: “Humoresques”, “Folhas de Álbum”, “Momentos musicais”, “Consolações”, “Barcarolas” ou, simplesmente *Stücke* — mas que mostram sua validade como campo de pesquisa e experimentação do compositor.

Muitas dessas peças apresentam formas claras e definidas como, por exemplo: a Bagatela Opus 33 nº 2 que tem a forma de *scherzo*; o Improviso Opus 142 nº 1 de Schubert ou a Balada Opus 23 em sol menor de Chopin têm a forma sonata etc., o que é um forte argumento no sentido de considerar a utilização dessas peças para experiências de forma.

As idéias contidas no *Klavierbüchlein, Kleine Praludien und Fugueten* de J. S. Bach, nas Bagatelas de Beethoven, nos *Moments Musicaux* de Schubert ou, ainda, no *Album für die Junge* de Schumann, são idéias que, embora simples, exibem de maneira sintética a essência da linguagem do compositor. Essas idéias, muitas vezes foram desenvolvidas posteriormente em obras mais complexas.

É claro que o campo da experimentação musical não se limita a essas pequenas peças. No entanto, elas são o tipo de obra em que o compositor se encontra menos sujeito à censura crítica (ou autocrítica). Além delas, as transcrições e as variações possibilitam um bom distanciamento crítico; por outro lado, a responsabilidade pela manutenção da unidade da obra original pode, em certos casos limitar o experimento.

No caso da transcrição, é inegável a intenção de natureza experimental. Por exemplo, a transcrição dos concertos de vários compositores feitas por J. S. Bach⁴ apresentam, de forma clara, a pesquisa do compositor em relação à forma de *concerto italiano*. As versões apresentam os contrastes de *Tutti e Solo* do concerto grosso, o que pode representar

⁴BWV 972 - 987, para cravo e BWV 592 - 596 para órgão.

uma tentativa de Bach em superar uma limitação dinâmica de seu instrumento, o cravo. Estaria, o compositor, procurando as possibilidades de expressão por meio de uma escrita orquestral?

Talvez, as transcrições estejam mais ligadas ao aprendizado, do que à pesquisa. Assim diz Schulze sobre estas transcrições de Bach:

“Ele estudou as linhas de pensamento, o conteúdo e suas relações, e as mudanças de modulação além de outras coisas.” (Schulze, 1978, p. 80)

No caso das variações, as limitações são mais complexas — à excessão de Brahms, e dos românticos em geral, onde a variação passa a não se restringir sequer ao campo harmônico (*e.g.*: Variações sobre um tema de Händel Opus 24, variação nº 9 de Brahms, cf. figuras 2.1 e 2.2).

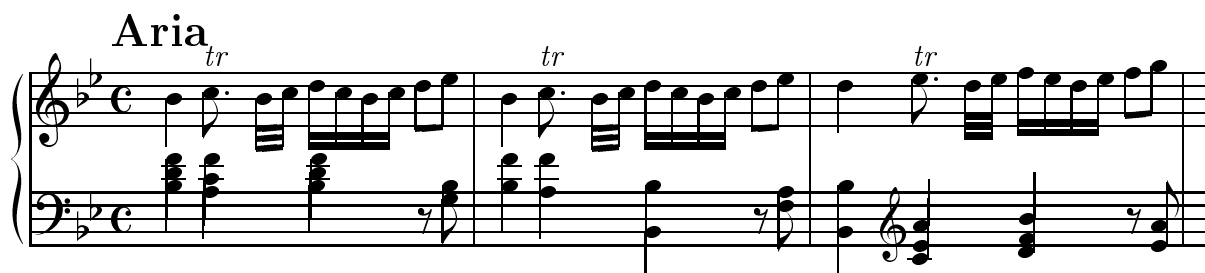


Figura 2.1: Tema das Variações sobre um Tema de Händel, J. Brahms.

No entanto, a interferência dos dois campos experimentais é evidente em Beethoven. Como mostra Barford, as Bagatelas nº 7 e 8 do Opus 119 mostram uma relação implícita com algumas variações sobre um tema de Diabelli Opus 120 (Barford, 1953); um projeto que Beethoven ainda não havia terminado quando estas Bagatelas foram escritas.(cf. figuras 2.3 a 2.6)

Var. 9
poco sostenuto

sf sflegato p sf

sib maior ré maior

Figura 2.2: Variação n. 9 sobre um Tema de Händel, J. Brahms.

17

p cresc. poco a poco

21

Figura 2.3: Bagatela Opus 119 n° 7 (comp. 17-22)

Um caso interessante, de pesquisa de elementos de composição feitos em variações, é o das Variações “Righini” (WoO 65) que Beethoven utilizou para o estudo de vários problemas e idéias, mais tarde utilizadas em outras obras⁵.

O problema da experimentação, quando feita na obra de maior porte, está estreitamente ligado ao fato do compositor estar muito mais exposto à autocrítica. Na Sonata em Dó Maior D.840 de Schubert, por exemplo, os conteúdos musicais do 1º e 2º movimentos superam em muito as idéias do 3º e 4º movimentos. Devido a isto o compositor a pode ter

⁵Barry Cooper discute de forma bastante extensa este ponto em seu livro. (Cooper, 1990, pp. 71 - 73)

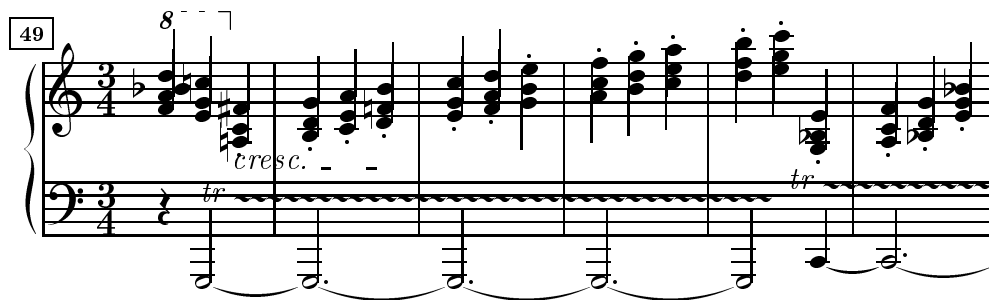


Figura 2.4: Beethoven, Variações sobre uma Valsa de Diabelli, var. X (comp. 49-54)

posto a sonata de lado para retomá-la posteriormente, o que não acabou se concretizando.

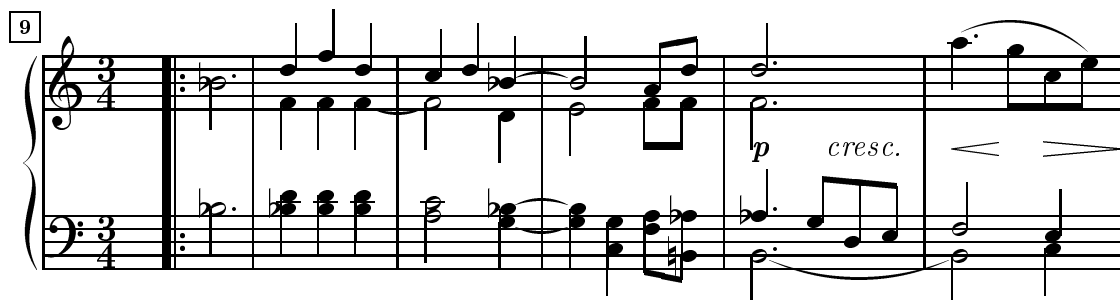


Figura 2.5: Bagatela Opus 119 n° 8 (comp. 9-14)

Na época de Beethoven — um período em que a música vai se separando da proteção da aristocracia e passa a ser, cada vez mais, consumida pela burguesia — as obras tendem a se tornar cada vez menos erudita. Assim, o material temático de valor, mas de fácil compreensão, torna-se mais racionalmente pesquisado, com a finalidade de evitar o lugar-comum.

As obras prontas para o público já contém o material elaborado e desenvolvido. O trabalho em pequena escala, feito em peças isoladas ou em ciclo de peças, dá maior possibilidade, ao compositor, à exploração de fórmulas ainda não testadas para depois desenvolvê-las ou não em larga escala.

Sobre as Bagatelas, E.T. Cone chega a afirmar que cada peça pode ser vista como

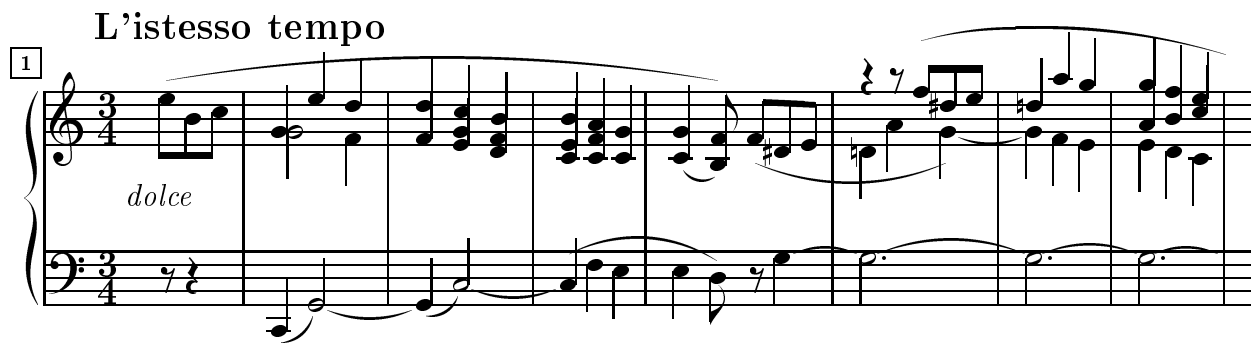


Figura 2.6: Beethoven, Variações sobre uma Valsa de Diabelli, Var. III, comp. 1-8

um ensaio individual — uma solução para um problema de composição específico ou um experimento de técnicas não usuais.

“O que eu acredito que seja de importância nas Bagatelas de Beethoven, é que elas deram a ele a oportunidade de tentar novos métodos.” (Cone, 1977, p. 85)

Embora sejam consideradas como um conjunto único por E. T. Cone, as Bagatelas Opus 119 e Opus 126 diferem bastante em concepção. As Opus 126 foram concebidas de uma só vez, enquanto as Opus 119 são mais heterogêneas. Do Opus 119 as n° 2 e n° 4 foram, provavelmente, compostas em primeiro lugar e se baseiam em material bastante anterior, o que pode ser confirmado pelo fato de se encontrarem esboçadas junto com a cadência do Segundo Concerto para Piano⁶. Ora, sabe-se que o Segundo Concerto para Piano foi trabalhado no período de 1790 a 1801.

As Bagatelas Opus 33 n° 3 e Opus 119 n° 5 aparecem nos livros de *sketches* de Kessler e Wielhorsky⁷. Provavelmente, como assume Nottebohm, a de n° 1 também é de

⁶cf. manuscrito SV 223 MS 70 da Biblioteca Nacional de Paris.

⁷citado por Katzwichler, 1976

origem anterior.

O primeiro ciclo de Bagatelas, o Opus 33, foi publicado em 1803. Somente as n^o 6 e 7 foram compostas de 1801 a 1802. As cinco primeiras trazem a data de 1782. No manuscrito de Beethoven está escrito:

“Des Bagatelles par Louis van Beethoven 1782”.

Entretanto, nem todas foram escritas tão cedo, se é que a data é autêntica. Na realidade, o manuscrito traz uma alteração no segundo dígito da data, de 8 para 7.

Conforme cita o pianista Alfred Brendel⁸, o que Beethoven denominou Bagatelas, é um conjunto de peças curtas de formas simples, mas de incomparável maestria. O próprio Beethoven se refere a elas como *Kleinigkeiten* ou miniaturas. Cita ainda, que as Bagatelas Opus 33, como as conhecemos, são idéias anteriores revistas e organizadas por Beethoven, por volta de 1802.

Beethoven escreveu inúmeras outras Bagatelas e não se sabe se ele tinha ou não a intenção de editá-las posteriormente. Conforme cita Cooper, quando Beethoven escreveu as Bagatelas Opus 126, talvez tenha desistido de editar as Bagatelas anteriores - que deveriam compor a coletânea a ser editada por Fr. Petters - ou as teria guardado para utilizar as idéias em obras posteriores.

⁸Prefácio à edição das Bagatellas de Beethoven (Wiener Urtext Edition)

Capítulo 3

As Bagatelas: Descrição da Obra

3.1 As Bagatelas Opus 33

Data da Composição:

As bagatelas Opus 33 de Beethoven foram compostas, provavelmente, no final de 1802, em parte utilizando anotações ou peças do seu período juvenil. A notação do número do ano (1782) foi modificada, posteriormente¹. Apenas a Bagatela de nº 1 é aceita como de origem anterior.

Nota: No *Landsbergeschen Skizzenbuch*, o título da nº 7 está indicado como “Menueto” e encontra-se juntamente com o esboço da Sonata para violino Opus 23 (Composta entre 1800 e 1801).

¹O segundo dígito encontra-se alterado de 7 para 8

Autógrafo:

O autógrafo encontra-se em Zurique, Suíça, na coleção de H. C. Bodmer.

Cabeçalho:

No cabeçalho está escrito:

“Des Bagatelles par Louis van Beethoven 1782”

Formato:

O manuscrito consta de 37 páginas de formato horizontal com 19 compassos de 8 pentagramas; a última página não está escrita. (Unger, 1939)

Histórico:

O manuscrito de modelo para a impressão, pertenceu a *Verlagsbestand des Kunst- und Industriekontors*, passando, em 1822, para S. A. Steiner; e, em 1826, para Tobias Haslinger, cujo filho Carl vendeu ao músico e colecionador vienense Johann Kafka.

Por volta de 1900 pertenceu a Heinrich Steger de Viena; passando para as mãos de Karl W. Hiersemann, de Leipzig, pelo qual pagou 22.000 Marcos em 1907. Desde 1911 passou a ser propriedade de Ungers Bodmer.

Anúncio do Aparecimento:

O anúncio das Bagatelas Opus 33 apareceu, pela primeira vez, no *Wiener Zeitung*, em 28/05/1803

Edição Original:

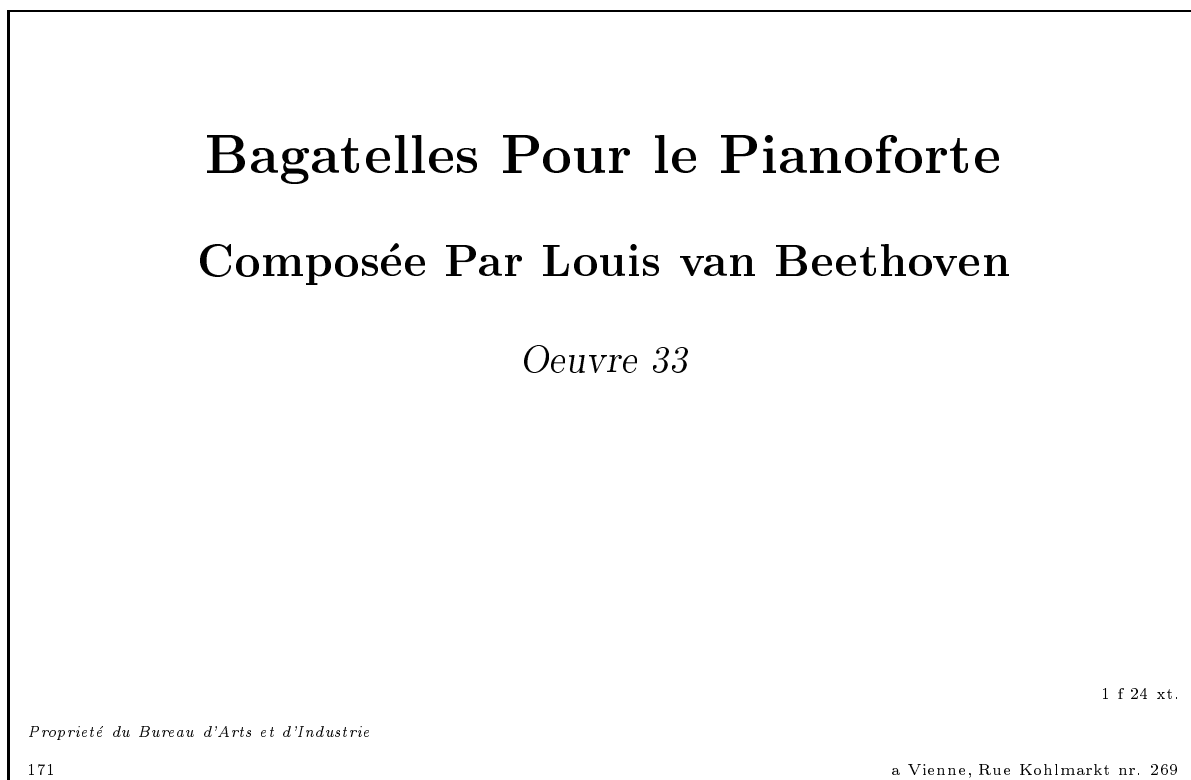


Figura 3.1: Exemplo da capa da edição original das Bagatelas Opus 33 de Beethoven

Datada de maio de 1803, traz o título:

“Bagatelles Pour le Pianoforte composée par Louis van Beethoven Oeuvre 33.”

(lado esquerdo inf.:) 171 (lado direito inf.:)1 f 24 xt./ Propriété du Bureau d'Arts et d'Industrie,/ a Vienne, Rue Kohlmarkt n° 269 (cf. figura 3.1).

Formato da Edição Original:

Transversal, 21 páginas (página 1 - Título), chapa e n° de edição 171, após 1815: preço 2 f (-2).

2ª Edição:

Editada em 1822-23, provavelmente com a placa de edição original, por Wien, Steiner & Co.; n° de edição 4047 (impresso: S.u.C. 4047. H.). Idem para a edição de 1826 por Wien, T. Hasslinger.

Outras edições:

- Berlim e Amsterdam, Hummel (como Op.12) data: 1805 (sem n° de edição).
- Offenbach, Andre, data: 1804 (n° de edição: 1968); reeditada, provavelmente, em 1826 (n° ed. 4818).
- Paris, Janet & Cotelte, editada, provavelmente, em 1819.
- Mainz, Schott editada em 1828 (n° ed. 167).
- Paris, Carli-Chanel-Richault, editada após 1828.

- Frankfurt, Dunst, editada após 1830 (nº ed. 147, 1ª parte nº 24), com o título: “Ouvres Complets de Piano”.
- 4 delas reproduzidas na Coleção: “Pieces Choies Faciles Pour le Pfte. Composées par Beethoven, Clementi, Dussek, Eberl et Steibelt”, em 2 volumes, Leipzig, Hoffmeister (1808-1810, nº ed.103): nºs 4 e 6 = nºs 6 e 5 do primeiro volume, nºs 1 e 3 = nºs 2 e 4 do segundo volume.
- Edições Londrinhas: J. Dale (1803 ?); Preston(1806 ?) Chappell (1814 ?).
- Edições avulsas: N°s 1 e 3 (erroneamente assinalada nº 2), Buckinger & Sharp (1805 ?); nº 2 em, *Harmonicon*, I, 1823 como nº 71.

Transcrições:

- nºs 3 e 6 para pequena orquestra = nºs 9 e 8 em *Douze Entr'actes ... par Nicolas Baldenecker* (Página Título: Op. 1): Frankfurt, Hoffmann & Dunst (1828, nº ed. 56).
- nºs 4 e 6 para quarteto de cordas = nºs 5 e 9 em: *Diverses Pieces en Quator*, Bonn, Simrock (1822, nº ed. 1970).
- nº 3 transcrita para canto e piano com o nome de *The Sale of Love*, texto de Thomas Moore².

²em “Harmonicon”, V, 1827, parte II, p. 117; nº 4 idem sobre a balada “L’Estate an Air”, em “Harmonicon”, III, 1825, p. 245; e nº 6 idem sobre “The Pale Broken Flower”, Londres, J. Power

3.2 As Bagatelas Opus 119

Data da Composição:

Compostas entre 1820-22, as de nº 2 a 5 (e provavelmente a de nº 1) foram compostas anteriormente³; a nº 6 apareceu em 1820-21. O autógrafo das nºs 1-6 aparece no outono de 1822 e está datado de novembro de 1822. As nºs 7-11 aparecem editadas no livro de Starke: *Wiener Pianoforte Schule*, compostas entre novembro e dezembro de 1820.

Autógrafos:

As seis primeiras encontram-se em Berlim, Offentl. Wiss.Bibliothek, na Coleção Artaria(1901).

Cabeçalho:

Inscrição da página título:

“Kleinigkeiten

1822

Novemb.”

Formato:

O manuscrito consta de 21 páginas escritas, folhas de 12 pautas em formato horizontal.

O verso da página título, a página 18 e a última página não estão escritas.

³Segundo Nottebohm, datam de 1800 a 1804

Histórico:

Classificado como nº 176, “Kleinigkeiten, vollstandig für Pfte.”, foi arrematado em leilão por 2 fl. em novembro de 1827 (aquisição: Artaria); nº 42 na classificação de Adler dos autógrafos Artaria (1890) e nº 199 na classificação de August Artaria (1893).

Os manuscritos das últimas cinco Bagatelas Opus 119 são classificados como 175 no *Auktionskatalog*, pertenceram à Sra. Starke⁴.

O proprietário do manuscrito na década de 1850 foi o Prof. Carl Pichler do conservatório de Viena. Apartir daí, o manuscrito foi dividido em 3 partes.

1. Nº 7 (1ª): New York, Coleção Karl v. Vietinghoff (1922)⁵. Inscrição: “Kleinigkeiten / Für Hr. Starke’s / Clavicembalum / am 1^{ten} Jenner 1821 / von / L. v. / Bthvn” (apenas o nome do instrumento esta escrito em letras latinas). Consta de 1 página de 12 pautas (dois lados) em formato horizontal.
2. Nº 8 (2ª) e primeira parte da nº 9 (3ª): Bonn, Beethoven-Haus (1926) também em 1 página de 12 pautas (dois lados), separada no 9º compasso (1º compasso da segunda parte) da nº 9.
3. Nº 9, segunda parte (compassos 10-20), nº 10 (4ª) e nº 11 (5ª): Paris, Conservatório de Música (1911, coleção Malherbe). Idem a descrição das anteriores; no verso chancela de Carl Pichler, datada de 18 de maio de 1858.

⁴Parte das “Kleinigkeiten für Klavier zu Starkes Klavierschule”.

⁵O autógrafo da nº 7 está em uma coleção particular em Basel. Otto von Irmer, editor da Henle Verlag cita, no prefácio da sua edição ter tido acesso ao autógrafo completo. (Winter, 1977)

Autógrafo para edição:

O Opus 119 reúne as *Nouvelles Bagatelles* de 6 peças datadas de novembro de 1822 (n^{os} 1-6) e 5 “Kleinigkeiten für ... Starke’s clavicembalum” (n^{os} 7-11) que, já no início de 1821, apareceram impressas.

Por volta de 1822-23 aparecem em Paris, editadas (todas as 11) por Maurice Schlessinger como Op.112. Esta numeração de Opus é, portanto, posterior ao aparecimento das sonatas Op. 110 e 111 (editadas em setembro de 1822 e maio de 1823, respectivamente, em Viena por Sauer & Liedesdorf). Liedesdorf editou as 11 Bagatelas em maio de 1823 como Op. 119. Entretanto, Nohls afirma:

“As Bagatelas Op.119 apareceram editadas por Liedesdorf em 1824, sem duvida (?) a partir da edição de Schlessinger em Paris.” (Nohls, 1906)

Em 25 de fevereiro de 1823, Beethoven escreveu a Ferdinand Ries, em Londres:

“Em anexo envio 6 Bagatelas ou Kleinigkeiten e mais 5 em duas partes, publique-as como bem lhe aprouver...” (Schmidt, 1909)

A edição foi produzida por Clementi & Co. e apareceu ao mesmo tempo que a edição de Schlessinger, portanto mais ou menos 4 meses antes da edição de Viena.

Primeiras edições:

As de n^o 7-11 aparecem como n^{os} 28-32 (p. 71 ff) em:

Wiener Piano-Forte Schule

von

Frd. Starke Kapellmeister

3te. Abtheilung

Enthalt die schwersten und lehrreichsten Tonsatze dervorzuglichsten

Piano-Forte-Spieler und

Tonsetzer ...

WIEN

zu haben bey die Herrn Kunsthandler Berman, Diabelli ..., und bey dem Verfasser in Ober-Dobling Allegasse N^o 133.

Formato:

95 páginas (páginas 1-70 em litografia, pg. 71 e seguintes gravadas em metal). Datadas como: “Wien im Januar 1821”. Inscrição superior na página 71: “KLEINIGKEITEN von L. van Beethoven”.

Ao pé da página há a seguinte nota:

“Esta contribuição ao editor, com a qual este compositor participou amigavelmente, traz o título: ‘Kleinigkeiten’; os peritos logo perceberão que não só o gênio do famoso compositor se evidencia em cada frase, como também a preciosidade didática destas peças de Beethoven, modestamente denominadas ‘Kleinigkeiten’.”

1ª Edição Parisiense:

A primeira edição parisiense aparece no final de 1823, com o título:

Nouvelles Bagatelles

ou

Collection de Morceaux

Faciles et Agreables

Pour le Piano

par

L. van Beethoven

Lado esq. inf.: “Ouvre 112”. Lado dir.inf.: “Prix 4 f. 50 c a / Paris, chez Maurice Schlessinger, Libraire, Editeur...”. Formato vertical. Página Título (verso não impresso) e 11 páginas. Marca ao pé da página título: A.L.⁶. - Título: “Beethoven Op: 112.Bagatelles.” - N° de ed.: 129; marca da placa⁷: “M S129”. Tiragem com impressão de endereço: “Rue Richelieu,Nº.107” (Localizado em Londres: Royal College of Music).

Edição Londrina:

Provavelmente datada de 1823, traz o título: “Trifles / for the / Piano Forte / Consisting of / Eleven Pleasing Pieces / Composed / in various Styles / By / L. van Beethoven / London, Published by Clementi & Co. 26, Cheapside.

⁶Que significa Adelaide Lard.

⁷Conforme Nottebohm e A. B. Marx. (Nottebohm, 1868; Marx, 1924)



Figura 3.2: Capa da edição inglesa das Bagatelas Opus 119

Formato vertical: título e 14 páginas (verso da página título e página 1, não impressos). Preço: “4/-”.

Observação ao pé da página título: “N.B. This Work is Copyright” (cf. figura 3.2). Não traz número de edição, nem número da placa de impressão. Impresso ao pé de cada página: “Beethoven’s Bagatelles”.

Anúncios da obra aparecem em: “Harmonicon”, I,pg. 195; e em: “Musical Quarterly Magazine”, V, 1823, pg.374.

Edição Vienense:

Editadas em fins de abril de 1824 com o título:

Nouvelles Bagatelles

Faciles et Agreables

pour le

Piano Forte

par

Louis van Beethoven

Oeuv.: 112

Vienne

Publiée par Sauer et Liedesdorf

Formato vertical: título e 12 páginas (verso da página título e página 1, não impressos). Número da placa de impressão (igual ao número de edição): 700 (indicado: “S.L. 700”).

Anúncio:

O anúncio aparece, pela primeira vez no *Wiener Zeitung* de 1 de maio de 1824 com os dizeres: “*ganz neu erschienen*”.

2ª Edição:

Aparece, provavelmente, em 1826, da mesma forma que a 1ª edição vienense, editada por Diabelli et comp. (nº ed. 2224). Formato vertical, 13 páginas (página 1: título). Título da Capa: “L. van Beethoven, Op. 112. / Bagatelles”. Placa de gravação: D. et C. Nr. 2224.

Nota: É sabido que a edição aparece no início de 1828, entretanto sua placa de gravação é marcada VN (*Verlagsnummer*) 2224. Se a obra de Schubert publicada por Diabelli (*Drei Militarmarsche zu vier Hände*) tem VN 2236 e foi publicada em 7 de agosto de 1826, é bem provável que esta edição das Bagatelas pode ter sido impressa no verão de 1826.

3.3 As Bagatelas Opus 126

Data da Composição:

Compostas no final de 1823 e início de 1824, trazem o título: “Ciclus von Kleinigkeiten”. Sendo, portanto, contemporâneas do final da Sinfonia nº 9. Nottebohm ainda afirma que as Bagatelas Opus 126 já se encontravam prontas no final de fevereiro de 1824.

Autógrafo:

Os manuscritos pertencem à coleção H. C. Bodmer (1938), Zürich. Entituladas “Kleinigkeiten von L v Btvn”, apenas a palavra “von” está grafada em gótico. Compostas por 15 folhas de 12 pautas (30 páginas) em formato horizontal. Na página 4 existe uma anotação a lápis: “tobias”, que provavelmente se refere a Tobias Haslinger.

Histórico:

O autógrafo foi primeiramente adquirido do Magistrado Franz Pechaczek por 2 fl. e 3 kr. por Pfusterschmid. No índice temático de Nottebohm (1868) o manuscrito ainda pertencia a Ritters von Pfusterschmid. Em 1900 aparece no Catálogo 98 do Antiquário de Friedrich Cohen (cat. nº 98 sob nº 45, Bonn 1900) como propriedade de Alexander Posonyi de Viena, a quem pertenceu até, provavelmente, junho de 1938, quando passa para H. C. Bodmer (Ungers Bodmer-Katalog, pg.128).

Um autógrafo separado da Bagatela nº 2 Op. 126 (em mi bemol maior) encontra-se no Conservatório de Música de Paris; não possui título nem nome; e é composto de 3

folhas (6 páginas) em formato horizontal.

Edição Original:

A edição original aparece no outono de 1825, grafado na capa:

Six
BAGATELLES *pour le*
Piano-Forté
(Vinheta: Lira)
composeés par
LOUIS VAN BEETHOVEN

Oeuvre 126 _____ propriété des Editeurs _____ Pr: 1 Fl 24 kr:

Mayence,

chez B. Schott Fils, Editeurs de Musique de S.A.R. le gr. Duc de Hesse.

2281

Formato da Primeira Edição: Formato vertical; Título em impressão litográfica com uma grande vinheta de uma lira com ornamentos e raios. Contém 17 páginas sendo os versos da capa e da página 1 em branco.

Cabeçalho: “Beethoven Op:126”. Placa e número de edição: 2281.

Outras Edições:

- Paris, Schott, 1827.
- Frankfurt, Dunst (depois de 1830) dentro da coleção de obras completas para Piano, Parte I, nº 54 (nº de edição: 266)

Capítulo 4

As Bagatelas Opus 33

Como o próprio Beethoven as chamou de miniaturas, diferentemente das Opus 126, às quais ele denominou “ciclo de miniaturas”, fica difícil estabelecer se ele teve ou não a intenção de escrever um ciclo de peças ou, simplesmente, uma coletânea.

Apesar disso, o pianista A. Brendel¹, considerou as Bagatelas Opus 33 como um conjunto de peças curtas nas quais Beethoven utilizou idéias anteriores revistas e organizadas.

O fato das Bagatelas de Beethoven serem coletâneas ou ciclos, não é o ponto de discussão deste trabalho. O interesse, no entanto, está em analisá-las como obras que serviram como instrumento de pesquisa, ou material musical onde Beethoven testou formas, harmonias e ritmos não muito utilizados pela linguagem musical do classicismo para, posteriormente, desenvolvê-los em maior escala.

Neste capítulo as análises de forma foram conduzidas de maneira simples, exemplificando-se os pontos de maior interesse para a compreensão dos objetivos. A análise harmônica foi

¹cf. prefácio à edição das Bagatelas da Wiener Urtext Edition, Viena, 1973.

feita, exclusivamente, levando-se em conta a harmonia tradicional e funcional. As análises lineares de Schenker não teriam muito sentido aqui por três motivos:

- Primeiro porque, mesmo quando audível, o “esqueleto” linear, que Schenker resume e mostra em notas maiores nos seus diagramas, é, em todos os casos, o princípio unificador; em outras palavras as relações nem sempre mostram, de forma clara, o que se pretende evidenciar neste trabalho.

Segundo Charles Rosen:

“Existem outros princípios estruturais de unidade, além da horizontalidade proposta (por Schenker) e, em alguns casos, eles são não só importantes mas também fundamentais.” (Rosen, 1971)

- Em segundo lugar, há o problema da pertinência de se aplicar a análise linear à música tonal. A análise linear tem validade para a música sob alguns aspectos, mas as proporções e a dramaticidade, principalmente o aspecto do conflito dramático, tão importantes para L. van Beethoven, não podem ser simplesmente postas de lado. Essas considerações não têm lugar na teoria da análise linear de Schenker, embora Hatten a tenha utilizado, algumas vezes, para uma análise semiótica do conflito dramático².

É indiscutível a relevância da dramaticidade para Beethoven. Sullivan, em seu livro “Beethoven: His Spiritual Development” trata de maneira abundante o aspecto

²Hatten utiliza uma análise semelhante à de Schenker, embora modificada para os propósitos de seu trabalho. (Hatten, 1987)

dramático da música de Beethoven e cita que

“o tratamento deste aspecto, pelo compositor, não é feito de forma descritiva mas procura expressar os estados da alma (*states of the soul*) que emergem destes sentimentos.” (Sullivan, 1979, p.64)

Algumas das declarações de Beethoven podem suscitar dúvidas sobre este aspecto, tais como as relações das Sonatas Opus 31 n° 2 e Opus 57, “Appassionata” com a obra “Tempestade”, de Scheakespeare, ou do “Adagio Affetuoso ed Appassionato”, do Quarteto de Cordas Opus 18 n° 1, com a cena da tumba de “Romeo e Julieta”. Mas isso não significa que o compositor tenha tido o desejo de descrever as cenas musicalmente, mas sim transmitir o sentimento que tais cenas despertaram em sua alma.

- Finalmente, como um último aspecto, a análise linear não apresenta nenhuma vantagem em uma abordagem comparativa. No caso desse trabalho, é indispensável que se compare os resultados das análises com outras obras do compositor.

Não se pode dizer com certeza absoluta, que todas as Bagatelas tenham sido escritas com intenção experimental, mas algumas delas apresentam aspectos interessantes quanto a um ou outro modo de expressão musical. O mais interessante é que esses elementos se encontram também em obras de maior porte do compositor.

A forma musical, um dos principais aspectos do classicismo, era a base para toda a dramaticidade. As frases musicais, quase sempre são simétricas formadas por múltiplos de dois, quatro ou, mais raramente, de seis compassos.

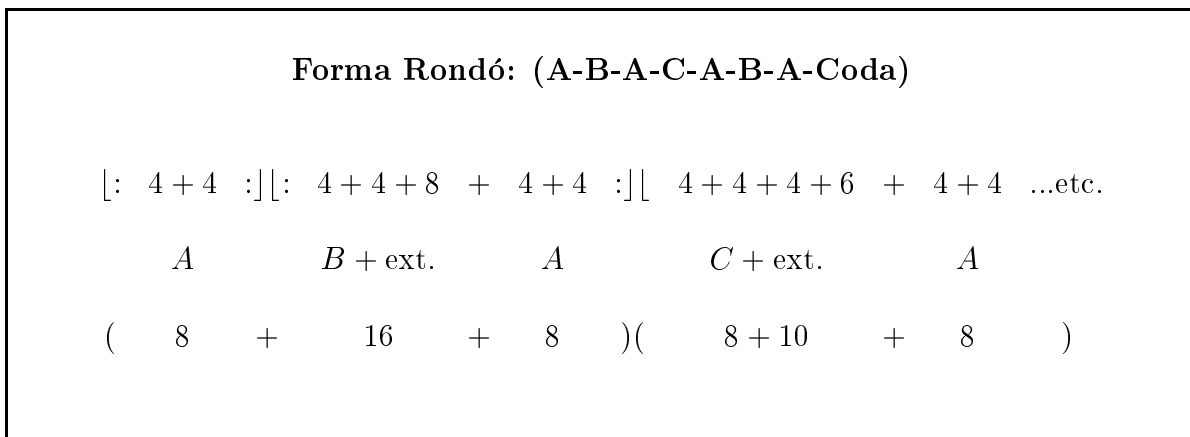


Figura 4.1: Forma da Bagatela Opus 33 nº 1

Na Bagatela Opus 33 nº 1, percebe-se alguns sinais de que Beethoven esboça uma certa tendência de romper com esta tradição de simetria (cf. figura 4.1). Embora a forma seja característica de um Rondó, a parte C do rondó, que se inicia como um “quasi” trio, na tônica menor, apresenta uma extensão de 10 compassos, dos quais os cinco primeiros são modulatórios e os cinco restantes forçam a resolução na dominante. Essa ambigüidade de forma poderia sugerir uma forma mista Scherzo-canção e um trio, principalmente por causa das repetições:

AA - BABA - C - ABA - Coda

Anteriormente, na parte B, a extensão de oito compassos, embora em simetria com a frase, já cria uma declaração musical diferente da linguagem clássica tradicional. Não que a alteração de 8+8+8 para 8+16+8 apresente algo de notável, em si, mas quando se ouve a parte seguinte reduzida de seis compassos (8+10+8), pode-se perceber como o compositor força o retorno à dominante para a reapresentação da parte A.

A repetição do último motivo na extensão da parte B (cf. figura 4.2) é uma afirmação da dominante com tal veemência que o carácter de dominante fica diluído. Já na parte C, mesmo sendo a repetição de um motivo, Beethoven aplica um carácter modulatório e depois força a resolução na dominante (cf. figura 4.3).

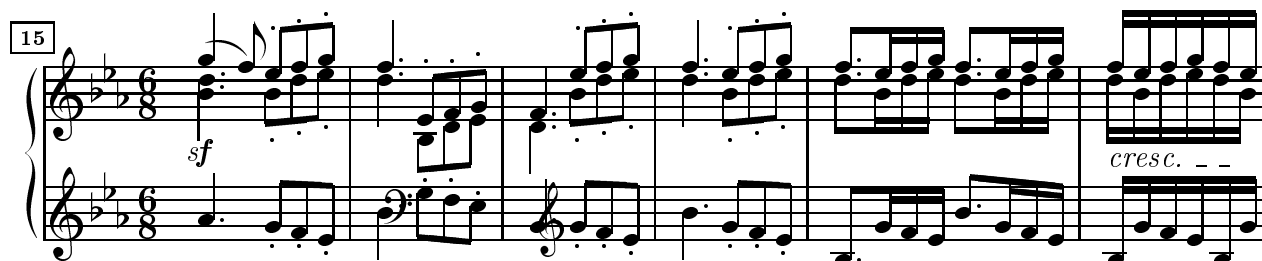


Figura 4.2: Bagatela Opus 33 n° 1 (comp. 15-20)

A diluição da função de dominante na extensão da parte B é tal que cria um grande contraste de conflito métrico e harmônico. Daí a surpresa causada pelo retorno ao tema da parte A.

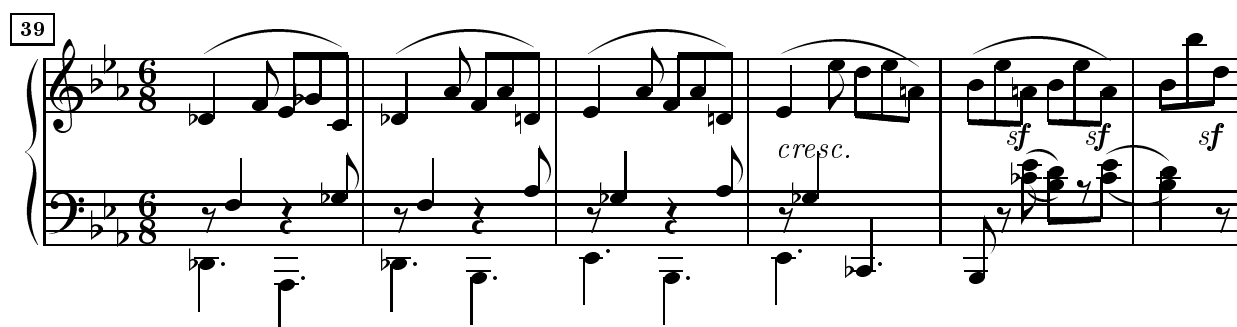


Figura 4.3: Bagatela Opus 33 n° 1 (comp. 39-44)

Quanto à repetição, é interessante notar que Beethoven já havia lançado mão deste recurso com certa freqüência. Na Sonata para Piano Opus 2 n° 1, o trio do menueto (cf. figura 4.4) apresenta uma passagem interessantemente similar ao que se nota na Bagatela Op.33 n° 1, embora, na Bagatela, a afirmação da dominante seja muito mais forte, a ponto

de diluir seu carácter; tal contraste já não acontece no menueto, pois trata-se, neste caso, de uma progressão para a dominante.

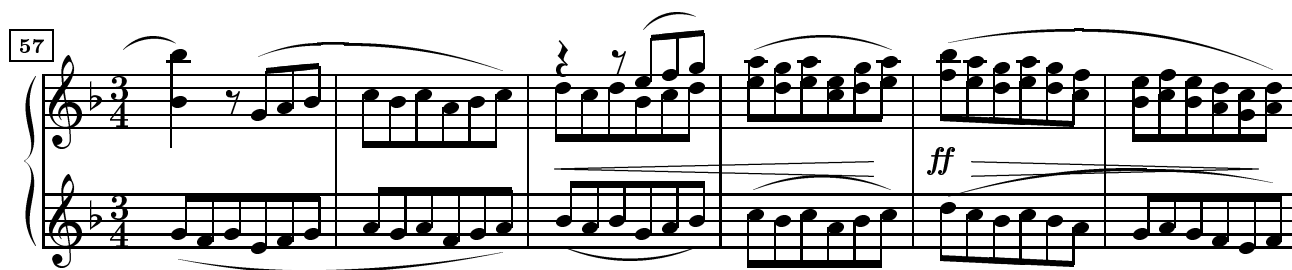


Figura 4.4: Menueto da Sonata Opus 2 nº 1 (comp. 57-62)

Em várias outras obras do compositor pode-se encontrar estes tipos de extensão motivica, principalmente nos quartetos, concertos e sinfonias. O trabalho motivico que Beethoven faz no primeiro movimento do Quarteto Op. 18 nº 1 também propiciou a aplicação deste princípio de repetição e extensão que Kerman denominou de “um estudo de exaustiva saturação motivica” (Kerman, 1983).



Figura 4.5: Allegro final do Quarteto Opus 18 nº 1 (comp. 286-292)

A extensão que Beethoven usa no final do Quarteto de Cordas Opus 18 nº 1 (cf.

figura 4.5), de certa forma assemelha-se ao que foi visto como uma tripla repetição de motivo com finalidade modulatória. (cf. figura 4.3)

Embora as Sonatas Opus 2 e os Quartetos Opus 18 tenham sido publicados anteriormente às Bagatelas Opus 33, os rascunhos de Beethoven para essas obras são contemporâneos, se não anteriores, conforme é possível de se observar em seus *sketches*.

Na Bagatela Opus 33 nº 2 já é mais evidente a intenção de Beethoven de pesquisar algumas variantes da forma Scherzo (cf. figuras 4.6 e 4.7).

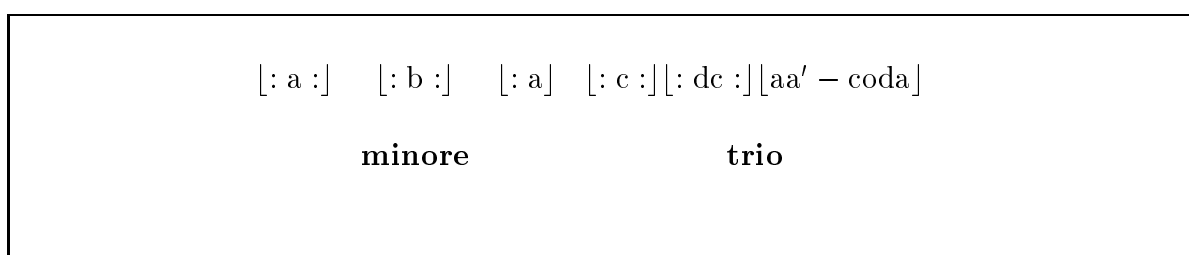


Figura 4.6: Forma da Bagatela Opus 33 nº 2

Scherzo
Allegro

[1]

Minore

[17]

Figura 4.7: Bagatela Opus 33 nº 2 (comp. 1-3 e 17-19)

Teriam estas variantes da forma *Scherzo* sido aplicadas muito mais tarde, de maneira semelhante, no Scherzo da Sonata Opus 106 “Hammer-Klavier”? (cf. figuras 4.8 e 4.9)

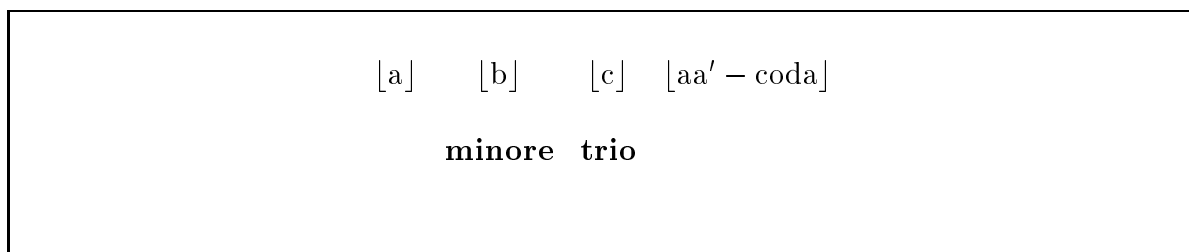


Figura 4.8: Forma do Scherzo da Sonata Opus 106



Figura 4.9: Scherzo da Sonata Opus 106 (comp. 1-2 e 46-48)

Analisando o scherzo da Sonata Opus 106, pode-se dizer que a extensa parte A já contenha a parte B, e que a parte indicada “minore” já seja o início do trio. Entretanto, não existe uma conclusão da primeira frase, no compasso 22, e o período seguinte sugere uma continuação da parte A.

Se vista desta maneira, pode-se dizer que Beethoven tenha tido a intenção de usar a forma do Scherzo da Bagatela. Como o compositor não marca o início do Trio, poder-se-ia pensar numa parte B fundida com a primeira parte do trio; a parte C seria o trio propriamente dito. Desta forma, Beethoven cria uma espécie de fusão entre o Scherzo e o trio, no sentido de dar mais unidade à transição entre as duas partes.

A harmonia da Bagatela Opus 33 nº 3 (fá maior), é bastante curiosa (cf. figura 4.10). No entanto não é apenas a alteração para o VI grau — comum nas obras de Beethoven — que é interessante. O mais incrível é a utilização do mesmo resultado harmônico — e na mesma tonalidade — no 3º movimento da Sinfonia nº 6 “Pastoral” Opus 68 (cf. figura 4.11).

Allegretto

The musical score consists of two systems. The first system, labeled '1', shows measures 1-5. The second system, labeled '6', shows measures 6-10. The score includes dynamics such as *p*, *sf*, and *pp*, and harmonic markings like F:I, V, I, (IV), and D:I. It also features first and second endings and a *cresc.* marking.

Figura 4.10: Bagatela Opus 33 nº 3 (comp. 1-10)

Embora os *sketches* das Bagatelas nº 2, 3 e 4 nunca tenham sido encontrados, o fator que pode corroborar para que se possa relacionar a Bagatela e o *ländler* da sinfonia, é que

os sketches do *ländler* datam de 1803, ano da publicação das Bagatelas Opus 33.

Allegro

1

F: I (vi?)

7

III
D: V _____ I

Figura 4.11: 3ºmovimento da Sinfonia nº 6 (comp. 1-10)

Embora, no caso da Sinfonia “Pastoral”, Beethoven tenha preparado a passagem para ré maior, a semelhança harmônica pode ser sentida, principalmente, devido ao uníssono dos primeiros compassos. Talvez, se Beethoven os tivesse harmonizado a relação não seria tão clara.

Na Sinfonia nº 8 Opus 93, Beethoven aplica essa mesma relação, quando passa de fá maior para ré maior sem modular (comp. 30 - 36), embora neste caso, ele afirma a sub-dominante de fá maior como dominante de mi bemol maior e, após uma cesura de um compasso, muda para lá maior, como dominante de ré maior.

Quanto à Bagatela Opus 33 nº 7, é tentadora a idéia de compará-la à Sonata Opus 53 “Waldstein”. A proximidade das idéias do *ostinato* combinados com o mesmo elemento, tanto na Bagatela como na Sonata (cf. figuras 4.12 e 4.13) merece uma certa consideração.

Outro fato é a proximidade das datas de esboço. Tanto os *sketches* da Bagatela nº

7, como os da Sonata Opus 53 e do Andante em fá maior datam do período de 1802. Esses esboços se encontram no *Landsberg 1802* e *Nottebohn 1803* e contém os *sketches* da Sonata, do Andante e da Bagatela.



Figura 4.12: Bagatela Opus 33 n° 7 (comp. 1-8)

O fato do Andante “Favorito” (que teria sido composto como 2º movimento da Sonata Opus 53) se encontrar nos esboços Landsberg, algumas páginas depois dos rascunhos da Bagatela Opus 33 n° 7, mostra que a idéia da Opus 53 é contemporânea das Bagatelas Opus 33. Também nos *sketches* de 1803 pode-se encontrar esboços do 3º movimento da Sonata Opus 53 e da Bagatela Opus 33 n° 7.

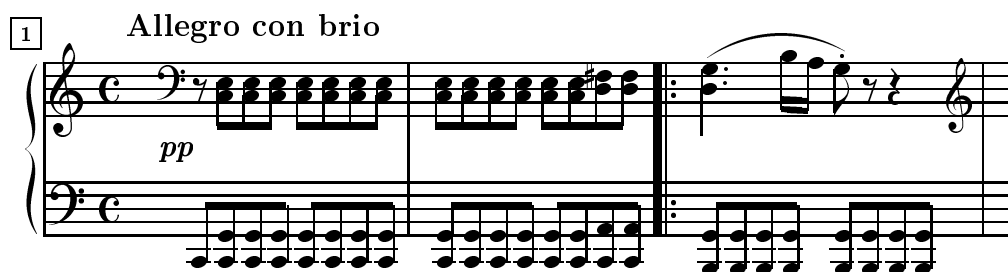


Figura 4.13: Beethoven, Sonata Opus 53, “Waldstein”, 1º movimento (comp. 1-3)

O discurso musical, utilizando acordes em *ostinato*, pode ter sido experimentado por Beethoven na Bagatela e, posteriormente, utilizado na Sonata. Nota-se que a semelhança dos motivos é bastante grande.

É interessante observar, sobre o Andante em fá maior, que este foi, primeiramente esboçado em mi maior e, posteriormente, transposto para fá maior³. Tal fato poderia, inclusive, ser objeto de uma pesquisa mais detalhada, pois levanta a dúvida de se o Andante “Favorito” teria, realmente, sido concebido para ser o 2º movimento da Sonata Opus 53.

Se o foi realmente, porque teria Beethoven pensado na tonalidade de mi maior? Não teria ele, também, a intenção de usar a Bagatela Opus 33 nº 7 como um Scherzo para a mesma Sonata?

É bastante tentador supor que Beethoven estivesse arquitetando uma grande sonata com o 1º movimento em dó maior (1º movimento da Sonata “Waldstein”); o 2º movimento como um Andante em mi maior (o Andante “Favorito” em seu primeiro esboço); o 3º movimento como um scherzo em lá bemol maior (Bagatela Opus 33 nº 7); e o Finale em dó Maior (3º movimento da Sonata “Waldstein”). A grande preocupação de Beethoven com a unidade de suas obras é um forte argumento nesse sentido.

³Conforme cita P. Mies em seu livro sobre os *sketches* de Beethoven. (Mies, 1929, R 1974)

Capítulo 5

As Bagatelas Opus 119

Os anos de 1819 a 1824 foram, para Beethoven, um período de envolvimento com grandes projetos. Suas idéias estavam relacionadas não apenas com o problema da forma, como também com a criação de contrastes harmônicos. Nesse período, a composição das Sonatas Opus 90 e 101, do Trio “Arquiduque” e do ciclo de canções Opus 102, mostram como o compositor se encontrava envolvido com soluções de problemas harmônicos.

“Beethoven era místico o bastante mas, para ele, os problemas harmônicos não tinham significados nem decorativos nem misteriosos. Seu propósito era dar razões dramáticas mais sólidas para as modulações...” (Tovey, 1965, R 1971, 1973)

Juntamente com este problema, a solução para satisfazer o seu desejo de ampliar as dimensões da forma também passa a ser motivo de investigações por parte do compositor. Isto se aplica, principalmente, em suas últimas obras. Neste período, ele passa a uti-

lizar extensões e contrações de temas, deslocamentos de cadências e passagens harmônicas ambíguas.

Em 1822 Beethoven completava não só a Missa Solene, as sonatas Opus 110 e 111 (publicadas em 1823), mas também dava início a outra grande empresa: a Nona Sinfonia. Antes porém, ele havia completado o conjunto de 11 Bagatelas Opus 119.

Destas, as seis primeiras (autógrafo datado de novembro de 1822) são baseadas em material muito anterior, que foi revisado e aproveitado por Beethoven. A evidência desse fato é a presença da Bagatela Opus 119 n° 5 esboçada algumas páginas antes da Opus 33 n° 3 no livro de *sketches* de Kessler e junto com o esboço da cadência do 2º Concerto para piano e orquestra¹.

A importância destas seis primeiras Bagatelas como fonte de experimento do compositor é duvidosa, já que parecem ter sido organizadas com a finalidade de editá-las para levantar fundos. Na realidade, existem evidências de que as Bagatelas n° 1-6 do Opus 119 faziam parte de mais de uma dúzia de peças curtas para piano que Beethoven pretendia oferecer a Carl Fr. Petters².

Em uma outra carta a Fr. Petters³ de 22 de novembro, Beethoven declara:

“Eu poderia lhe enviar muitas outras Bagatelas, além das quatro que escolhemos, pois tenho mais nove ou dez delas.”

¹Conforme consta do manuscrito n° 70 da Biblioteca Nacional de Paris (SV 223, MS:70, BNP).

²Conforme cartas n° 1079, 1085 e 1092. (Anderson, 1961)

³Carta n° 1106, *ibid*

Embora pareça haver cerca de 13 ou 14 Bagatelas, excetuando-se as Opus 119 n° 7-11 (já publicadas) e as Opus 126 (ainda nem rascunhadas), dessas apenas seis (Opus 119 n° 1-6) foram selecionadas por Beethoven para completar a coleção enviada a Ries em Londres e publicadas por Clementi.

A falta de cuidado com que Beethoven as organizou e enviou a Ferdinand Ries, para a publicação em Londres é muito evidente. Isso reforça a idéia de que se trata de material anterior retrabalhado por ele. Nottebohm já havia observado que elas continham

“muitos sinais de displicência que só podem ser explicados se assumirmos que Beethoven não teve muita dificuldade em transcrever a cópia para edição.”

(Nottebohm, 1887)

Somente no compasso 17 da Bagatela Opus 119 n° 1 é que vamos encontrar a marcação *dolce*, característica da música de Beethoven desta época, mas que não se encontra no autógrafo. Aliás, em todo o autógrafo das seis primeiras Bagatelas Opus 119, as marcas de fraseado e de dinâmica são bastante esparsas.

Cooper discute a possibilidade de que as seis primeiras teriam sido concebidas para formar um ciclo, previsto para a edição de Petters. Com a recusa de Petters, em 4 de março de 1823 Beethoven as enviou a Ries, juntamente com as cinco publicadas por Starke⁴. Nesse caso, então, pode-se afirmar que a necessidade que Beethoven tinha de levantar fundos para saldar compromissos com seu irmão, levou-o a utilizar material anterior de anotações para escrever as Bagatelas de 1 a 6 do opus 119. Teria ele, neste caso, usado

⁴Para um melhor esclarecimento sobre o assunto, veja o cap. 16 do livro de Cooper. (Cooper, 1990, p. 263)

materiais temáticos de idéias que nunca tinham sido utilizadas, mas que permaneceram anotadas em seus rascunhos?

Já as cinco últimas foram escritas em 1821 (para o método didático de Starke) e é nelas que encontramos algumas das pesquisas de soluções para os problemas que afligiam Beethoven. Tais problemas foram pesquisados através de recursos técnicos e expressivos com intenção didática, mas também trabalhados exaustivamente para solucionar problemas de composição com os quais Beethoven se encontrava preocupado.

É claro que a intenção do compositor foi pedagógica, o que pode ser evidenciado pela notação de dedilhado do próprio autor. (cf. figura 5.1)



Figura 5.1: Bagatela Opus 119 n° 7 (comp. 1-2)

A preocupação de Beethoven com o dedilhado, nas obras didáticas, era evidente. Assim, no trio em um movimento WoO 39 (Bonn, Beethovenhaus, SBH 579) as notações de dedilhado são do próprio Beethoven (cf. figura 5.2) e a finalidade didática do trio é indiscutível, pois a dedicatória diz:

“Wien an 26ten Juni. 1812. für meine kleine Freundin Maxe Brentano zu

ihrer Aufmunterung im klavierspielen⁵. l. van Bthvn”

The image shows a musical score for a Trio in one movement, WoO 39 (comp. 7-8) by Beethoven. The score is in 6/8 time and B-flat major. It features three staves: Violin (Vl.), Viola (Vcl.), and Piano (Pf.). The first measure (marked with a boxed '7') shows a crescendo in all parts. The second measure shows a piano (p) dynamic and a 'dolce' marking for the Viola. The Piano part includes a trill (tr) in the right hand and a triplet in the left hand. Fingerings are indicated throughout the score.

Figura 5.2: Trio em um movimento WoO 39 (comp. 7-8)

Entretanto, mais interessante que o dedilhado do trinado, é a preocupação de deixar clara a indicação de que o mesmo deve começar pela nota principal. O acorde como está escrito forma um acorde dissonante da dominante (V_3^4) que conduz a uma resolução do fá no mi para formar o acorde da tônica (I).

Se o trinado fosse escrito para começar com a nota superior, o acorde inicial seria menos dissonante (dó, fá, la) e a resolução no mi perderia o sentido. Se a intenção em começar com a nota principal está expressa tão enfaticamente por Beethoven, pode-se afirmar que se trata de uma forma de experiência feita pelo compositor.

“A abertura desta Bagatela parece experimental — pode-se dizer até excêntrica

⁵ “À minha pequena amiga, senhorita Maxe Brentano, para seu aperfeiçoamento ao piano.” (trad. do autor)

— mesmo para os dias de hoje.” (Winter, 1977)

Na abertura da Bagatela Opus 119 nº 8 percebe-se um cromatismo peculiar, que mostra uma ambigüidade quase wagneriana entre acorde e *appoggiatura*. Mas o grande interesse está na ambigüidade estrutural que Beethoven desenvolve através de sua organização tonal.

Moderato cantabile

1

7

14

19

molto legato

p cresc.

p

Figura 5.3: Bagatela Opus 119 nº 8

Essa estrutura tonal (cf. figura 5.3) exibe uma proporção de simetria impressionante, onde a harmonia da primeira parte (comp. 1-8) é repetida, inversamente, na segunda (comp.13-20).

Isto pode ser notado no esquema abaixo:

1	2	3	4	5	6	7	8											
↓		↓		↓			↓											
I	IV	V		I			V	(V	I)									
		↑		↑			↑	↑										
			13	14	15	16	17	18	19	20								

A idéia de deslocamento do antecedente é semelhante ao deslocamento daquele que Beethoven utiliza na Sonata Opus 110, 2º movimento (cf.figura 5.4).

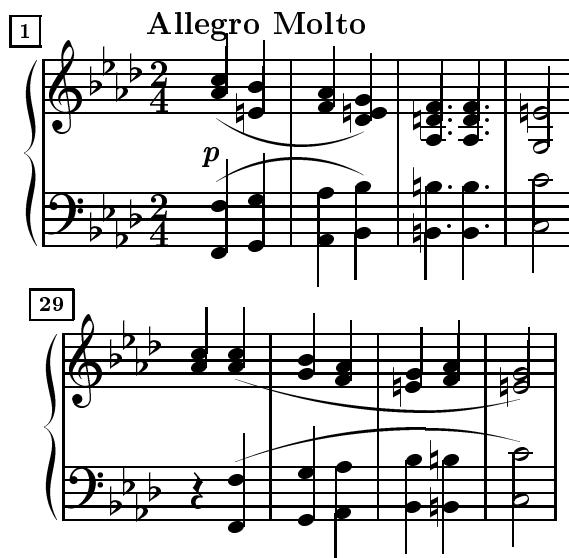


Figura 5.4: Beethoven, Sonata Opus 110, 2º movimento (comp. 1-4 e 29-32)

Aí ele cria um deslocamento inverso, onde a frase inicial (comp. 1-4) torna-se o final do conseqüente da segunda parte (comp. 29-32), conforme o esquema:

comp.						1-4	5-8
						a	b
comp.	17-18	19-20	21-24	25-26	27-28	29-32	
	a	a	b	a	a	b'	

O mesmo sistema de sobreposição e deslocamento, serve ainda de princípio para o primeiro movimento do Quarteto Opus 127, e para o prestíssimo da sonata Opus 109 (Cone, 1977, p. 91).

Existem ainda alguns aspectos harmônicos experimentados na Bagatela nº 8 e que aplicados em detalhe na Bagatela são, posteriormente, desenvolvidos no Quarteto Opus 135.

Apesar das inúmeras análises realizadas por E. T. Cone serem basicamente harmônicas, ele também mostra o princípio estrutural utilizado por Beethoven para aplicar o experimento feito na Bagatela.

A Bagatela Opus 119 nº 10 é a peça mais curta escrita por Beethoven; sua estrutura consta de duas frases de quatro compassos. Apesar de intrigante, o modo como Beethoven trabalha a alternância entre a dominante e a tônica, e a resolução com uma cadência “masculina” para encerrar a repetição, cria uma forma **abab'** ao invés da forma canção

abab (cf. figura 5.5).

The image shows the musical score for Bagatela Opus 119 n° 10, marked 'Allegramente'. It consists of two systems of piano music. The first system, starting at measure 10, features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The bass clef part has a 7-measure rest followed by a rhythmic pattern. The second system, starting at measure 7, includes first and second endings. The first ending leads to a repeat, and the second ending concludes the piece. The key signature and time signature remain consistent throughout.

Figura 5.5: Bagatela Opus 119 n° 10

A síncope da mão esquerda em relação à direita cria uma ambigüidade rítmica igual aquela que Beethoven usa, posteriormente, no segundo movimento do Quarteto Opus 131 (cf. figura 5.6).

The image shows the first four measures of the second movement of Beethoven's Quartet Opus 131. It is a four-staff score in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The notation shows a complex rhythmic interplay between the staves, with the left hand often playing notes that are out of phase with the right hand, creating a syncopated effect.

Figura 5.6: Beethoven, Quarteto Opus 131, 2° movimento (comp. 1-4)

Vale a pena observar que a Bagatela n° 9, também uma das mais curtas, é trabalhada, harmonicamente, da mesma forma e está na relativa menor da Opus 119 n° 10. Sua frase final prenuncia o tema da próxima Bagatela como se o compositor expressasse o desejo de que as duas peças fossem executadas em seqüência. Outra evidência da indissociabilidade das duas está no fato de que a frase central da n° 10 lembra e completa a frase central da n° 9. Aliás, que Beethoven declarou que as Bagatelas n°s 1-6 e n°s 7-11 foram compostas para formarem dois ciclos⁶. Ainda há a carta de Beethoven a Ries, que atesta o fato⁷.

Na Bagatela Opus 119 n° 11, o compositor faz experiências de forma. Nessa obra, Beethoven apresenta um conseqüente de 18 compassos para um antecedente de 4! Não se trata entretanto, de uma extensão, mas de uma nova forma de apresentação de uma frase musical longa em resposta a uma outra frase, com o explícito propósito de criar uma tensão dramática admirável (cf. figura 5.7).

⁶Conforme cita Cooper em seu livro sobre o processo criativo de Beethoven.

⁷Ver capítulo 2 deste trabalho. A discussão sobre a unidade entre elas será apresentada mais adiante no capítulo 6

Andante, ma non troppo

1

innocentemente e cantabile

5

cresc. *p* *dim.*

10

pp *molto cantabile* *tr*

13

p *tr*

17

sf

Figura 5.7: Bagatela Opus 119 n° 11

Capítulo 6

As Bagatelas Opus 126

A partir de 1822 e até 1824 Beethoven trabalhou nas Variações Sobre um Tema de Diabelli (publicadas em 1823) e nas Bagatelas Opus 126 (publicadas em maio de 1824). Neste ano ele retomou a composição de dois Quartetos: o Opus 130 e o Opus 132.

A aparente facilidade com que Beethoven escreveu os cinco últimos quartetos demonstra o domínio adquirido sobre forma e conteúdo, e que foi decorrência de anos de experimentação.

Os cinco últimos quartetos (do Opus 127 ao Opus 135) contêm a essência da maturidade de Beethoven. O primeiro deles, Opus 127, é escrito numa forma de sonata lírica, contendo temas em dois tempos diferentes (como na sonata Opus 109). Entretanto, o *maestoso*, de natureza contrapontística, se mescla e se funde no andamento mais rápido numa maneira suave e sem criar contrastes, como seria de se esperar (cf. figura 6.1)

Desde então Beethoven passa a aplicar com grande frequência o contraste entre passagens rápidas e lentas, alternadas dentro do mesmo movimento, mas usando de sub-

1 **Maestoso**

VI. I
 VI. II
 Vla.
 Vcl.

f sf sf sf sf

6 **Allegro**

sf > dim. p teneramente
sf dim. p sempre e dolce
dim. p sempre e dolce
dim. p

Figura 6.1: Beethoven, Quarteto nº 12, Opus 127, 1º movimento (comp. 1-10)

terfúgios harmônicos ou melódicos para trabalhar essa transição entre um e outro. Tal recurso foi usado para ampliar a seção de desenvolvimento da forma sonata, mantendo uma relação de unidade com a exposição e criando climas de dramaticidade mais acentuados. Algumas vezes Beethoven o usa para manter uma unidade entre o encerramento da obra e a exposição, como pode-se perceber na Coda do primeiro movimento do Quarteto Opus 130 (cf. figura 6.2).

Este artifício não foi utilizado sem ser antes arduamente experimentado em outras

214 Adagio ma non troppo

218 Allegro ma non troppo Allegro

f non legato *p* *f*

p *cresc.* *p* *pp*

p *cresc.* *p* *pp*

p *cresc.* *p* *pp*

f *p* *pp* *f*

f *p* *pp* *f*

f *pp* *f*

Figura 6.2: Coda do 1º movimento do Quarteto nº 13 Opus 130 (comp. 214-220)

obras e depois de muitos rascunhos.

Há evidências que durante a composição do Quarteto Opus 127, Beethoven escrevia rascunhos de forma compulsiva e pouco legíveis, alguns muito próximos à versão final, outros totalmente diferentes em tempo, andamento, tonalidade e carácter (Marliave, 1928 p. 210).

Nottebohm afirma que Beethoven fazia intermináveis experimentos de ritmo, uti-

lizando efeitos de movimento contrário e acompanhamento com terças quebradas, “ruminando” idéias musicais¹, que no caso da composição do Quarteto Opus 127 os trabalhos preliminares perfazem um total de 43 páginas de rascunho.

Nestes *sketches*, “La Gaieté, Allegro Grazioso” em dó maior, escrito para quarteto, é um fragmento que nunca foi utilizado por Beethoven, e parece não ter relação com o quarteto em mi bemol, mas Nottebohm afirma que “ele faz parte de sua história”.

The image shows a musical score for Bagatela Opus 126 n° 1, measures 19-30. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a piano accompaniment with broken chords and a melodic line with trills and a rapid ascending passage. Performance markings include 'dim.', 'p grazioso', 'molto ten.', 'non troppo presto', and 'cresc.'.

Figura 6.3: Bagatela Opus 126 n° 1 (comp. 19-30)

Tais experimentos tiveram origem, provavelmente, nas idéias contidas nas Bagatelas

¹Expressão usada por Nottebohm. (Nottebohm, 1887)

Opus 126, onde Beethoven trabalhou mudanças de tempo e andamento sem que houvesse uma alteração de carácter.

Na bagatela Opus 126 n° 1, por exemplo, ele aplica um acelerando métrico, à partir do compasso 20, primeiro mudando a divisão de compasso (3/4 para 2/4) e depois acrescentando quáteras e semi-colcheias antes da cadência (*non troppo presto*), novamente em 3/4, no compasso 30 (cf. figura 6.3).

Na n° 2, a passagem do *Allegro* para o *Cantábile* é preparada nos 4 compassos precedentes (cf. figura 6.4), e o retorno ao *Allegro* é preparado pela apresentação truncada das semi-colcheias (cf. figura 6.5).

The image displays a musical score for Bagatela Opus 126 n° 2, specifically the transition from *Allegro* to *Cantabile*. The score is written for piano and consists of two systems. The first system begins at measure 23, marked with a box containing the number '23'. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The music is divided into two first endings, labeled '1.' and '2.', which lead to a section marked 'Cantabile'. The second system begins at measure 28, marked with a box containing the number '28', and continues the *Cantabile* section. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Figura 6.4: Bagatela Opus 126 n° 2, passagem do *Allegro* ao *Cantabile* (comp. 23-29)

Na n° 3 a sensação de mudança de andamento é causada pelas fusas que aparecem após um longo trinado (cf. figura 6.6), e na n° 4 a utilização das síncopas da mão esquerda (*aufтакт*) causam um efeito de novo andamento. Nessa Bagatela, aliás, é importante citar

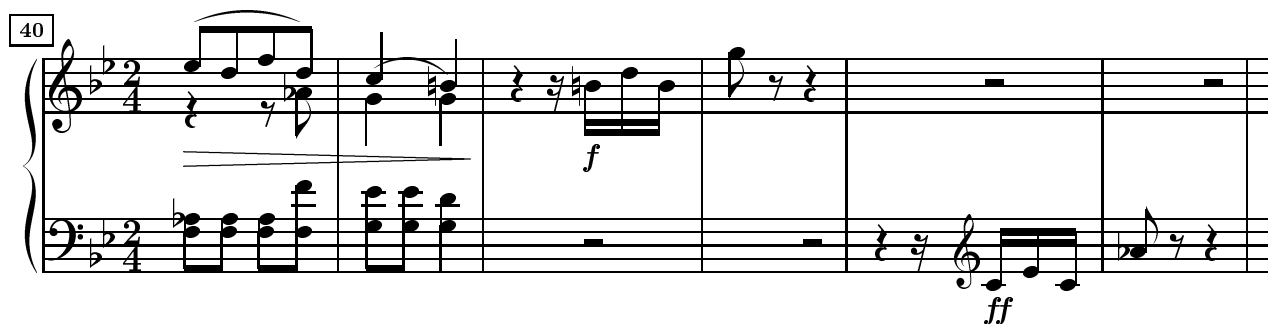


Figura 6.5: Bagatela Opus 126 n° 2 (comp. 40-45)

que seu *sketch* traz uma observação de Beethoven², mostrando que ele pretendia uma pulsação de 3 compassos, o que não se concretizou na versão final (cf. figura 6.7).

Os últimos Quartetos são marcados por essas características. Beethoven não sabia que se encontrava a poucos anos de sua morte, e não se sabe se ele pretendia aplicar estes recursos em outras obras, já que sua preocupação estava voltada para a composição dos quartetos. Hatten considera este tipo de estrutura, em termos de história, resultado de sérios experimentos e reflexões dos aspectos dramáticos da sua obra.

A aplicação mais marcante desta característica encontra-se exemplificada no contraste dos dois temas do Quarteto Opus 130.

Assim podemos dizer que, em suas últimas obras, o compositor estava preocupado em resolver problemas que lidavam com a tensão entre os elementos clássicos e a escolha de outros elementos menos formais, ou pouco convencionais em suas composições.

É também, a partir daí que Beethoven explora, nas Bagatelas Opus 126, o sentido dúbio do final de frase. Na Bagatela Opus 126 n° 1 fica difícil estabelecer onde termina a primeira frase: no compasso 4 onde o baixo atinge a tônica, tendo a terminação da frase

² “auch Rhythmus von 3 takt” (Mies, 1974 p. 133)

The image displays three systems of musical notation for Bagatela Opus 126 n° 3. The first system (measures 27-31) shows a piano part with a trill in measure 27, a crescendo in measure 28, and a piano dynamic in measure 29. The second system (measures 32-34) features a trill in the right hand in measure 32 and a crescendo in the left hand in measure 33. The third system (measures 35-37) continues the piano part with a crescendo in measure 35.

Figura 6.6: Bagatela Opus 126 n° 3 (comp. 27-37)

no outro compasso, ou no compasso 5 onde termina a frase, tendo o baixo já sido alterado anteriormente?

A resposta a essa pergunta pode ser encontrada nos *sketches* da Bagatela, em que a cesura dos compassos 4, 5 e 6 foram eliminadas na versão final, o que criou essa ambigüidade³. (cf. figura 6.8)

Tal tipo de construção é constante no tratamento instrumental dos últimos quartetos, onde um instrumento atinge a tônica enquanto o outro prepara a cadência ou permanece na dominante por um ou mais compassos depois. Um exemplo típico é o final da introdução

³Na repetição da frase, a partir do compasso n° 8, Beethoven a apresenta como na versão do *sketch*.



Figura 6.7: *Sketch* da Bagatela Opus 126 n° 4 (cf. Nottebohm, 1887, p. 202) e versão original (comp. 51-54)

do Quarteto Opus 131, onde o 1º violino mantém a dominante por mais 3 compassos após o restante já ter atingido a tônica. (cf. figura 6.9)

Isso pode ser um forte indício da relação entre as Bagatelas Opus 126 e os quartetos, pois podemos afirmar que Beethoven pesquisou antes tais elementos.

Beethoven que parece ter se preocupado muito com o significado da tonalidade, afirma que a tonalidade de si menor é “negra” ou “escura” (Nottebohm, 1887 p. 326). Certamente não se pode dizer que a Bagatela n° 4 tenha esse carácter. Este “luminoso scherzo” não tem absolutamente nada de escuro ou de negro. Teria sido intenção do autor, experimentar o contraste de uma tonalidade que ele considerava sombria em uma peça de carácter alegre e jovial? É claro que o carácter de uma tonalidade é um aspecto meramente psicológico ou de estado de espírito, mas mediante uma afirmação tão categórica de Beethoven, parece estranho que ele a tenha usado de forma tão declaradamente alegre.

Na Bagatela Opus 126 n° 6 o problema da ambigüidade volta a ser explorado. No



Figura 6.8: *Sketch* da Bagatela Opus 126 n° 1 (cf. Nottebohm, 1887, p. 194) e versão original (comp. 1-8)

compasso 12 a tônica é atingida apenas por uma passagem no tenor, e no compasso 15 uma semi-cadência ambígua leva a uma resolução bastante decepcionante (cf. figura 6.10).

Tal ambigüidade já havia sido utilizada anteriormente, por ele, na fuga da Sonata Opus 110, onde a tônica se encontra no *levare* da declaração final do sujeito (compassos 200-201). O mesmo princípio aparece na *Arietta* da Opus 111: o último acorde do compasso 12 pode funcionar como cadência ou como *levare*, uma ambigüidade que Beethoven explora nas Variações.

116

p sf p cresc. dim. p piú p pp

p sf p cresc. dim. p piú p pp

p sf p cresc. dim. p piú p pp

p sf p cresc. dim. p piú p pp

Figura 6.9: Beethoven, Quarteto Opus 131, 1º movimento (comp. 116-121)

13

p sf p pp

Figura 6.10: Bagatela Opus 126 n° 6 (comp. 13-18)

Capítulo 7

Unidades e Relações

Uma observação cuidadosa vai revelar que algumas das Bagatelas Opus 33 contêm alguns elementos motivicos em comum (cf. figura 7.1). Tais elementos fazem parte do vocabulário musical de Beethoven, e é aí que o compositor aproveita para desenvolvê-los de várias maneiras.

The figure displays three musical staves, each representing a different Bagatelle from Opus 33. The first staff is labeled 'Opus 33 n° 1' and is in 6/8 time with a key signature of two flats. The second staff is labeled 'Opus 33 n° 2' and is in 3/4 time with a key signature of one flat. The third staff is labeled 'Opus 33 n° 3' and is in 6/8 time with a key signature of two flats. Brackets are used to indicate common motifs: a bracket under the first two staves highlights a specific melodic phrase, and another bracket under the third staff highlights a similar phrase. A small 'b' is positioned to the right of the second staff.

Figura 7.1: Motivos comuns entre as Bagatelas Opus 33

Desde as primeiras composições, Beethoven já havia resolvido alguns desses elemen-

tos motivicos que iriam aparecer em suas obras até o final de sua vida. Esse elemento da figura 7.1, em particular, aparece com muita freqüência na obra de Beethoven, desde as suas primeiras composições, como por exemplo, na Sonatina Opus 49 n° 1, em Sol Maior¹ (cf. figura 7.2) e ainda em diversas outras obras: como nas canções “Neue Liebe, neues Leben” (cf. figura 7.3); “Lied aus der Ferne” WoO 137 (cf. figura 7.4); nas sonatas para piano Opus 2 n°3 (cf. figura 7.5), Opus 7 (cf. figura 7.6) e Opus 49 n° 1 (cf. figura 7.7).



Figura 7.2: Elemento motivico na Sonatina Opus 49 n° 1 em Sol Maior, 2° movimento.

Figura 7.3: Beethoven, “Neue Liebe, neues Leben” Opus 75 n° 2 (comp. 8-10)

Na sonata para piano e violino Opus 23, 1° movimento (comp. 137-139), Beethoven utilizou o motivo como elemento temático para atingir o ápice melódico; e na sonata Opus 30 n° 3, 1° movimento (comp. 47-48) utilizou-o como elemento de passagem.

¹Provavelmente composta por volta de 1800 (cf. Schumann, 1959, p. 242)



Figura 7.4: Beethoven, “Lied aus der Ferne”, WoO 137 (comp.1-3)

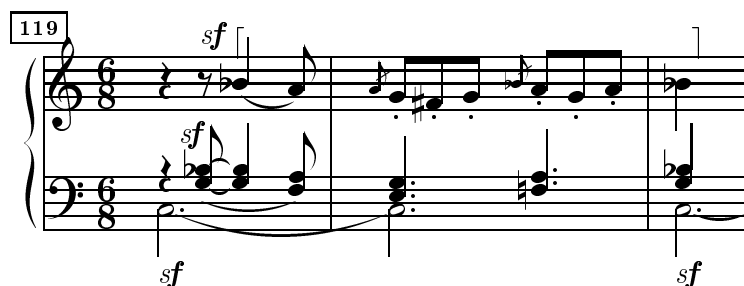


Figura 7.5: Beethoven, Sonata Opus 2 n° 3, 4° movimento (comp. 119-121)

As Sonatas Opus 30, 31 e o Concerto n° 2 para Piano, mantêm uma estreita relação de contemporaneidade com as Bagatelas Opus 33. Conforme cita Kerman:

“Não há dúvida que no verão de 1802, Beethoven dava os últimos retoques à sua segunda sinfonia e completava muitos outros trabalhos importantes deste ano prolífico: as 3 Sonatas Opus 30 para piano e violino, as Bagatelas Opus 33 e as duas primeiras Sonatas Opus 31 para piano.” (Kerman, 1983)

No 3° movimento do Concerto n° 2 para Piano e Orquestra Opus 19, Beethoven mostrou grande disposição para desenvolver este elemento motivico tanto no primeiro tema quanto no segundo (cf. figura 7.8).

Isto pode ser observado pelos seus *sketches*² (cf. figura 7.9). Aí pode-se observar

²Livro de *sketches* de Kafka, folha n° 64

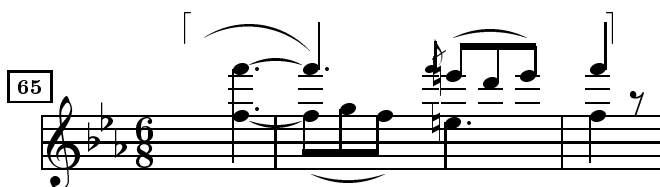


Figura 7.6: Beethoven, Sonata Opus 7, 1º movimento (comp. 65-67)

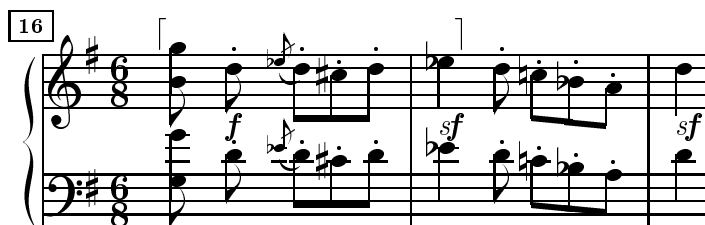


Figura 7.7: Beethoven, Sonata Opus 49 n° 1, 2º movimento (comp. 16-17)

o motivo da forma como aparece nas Bagatelas. É preciso notar que os rascunhos de Beethoven das Sonatas para Piano e Violino Opus 30 e do Concerto para Piano e Orquestra são do mesmo período que as anotações para as Bagatelas Opus 33.

O fato de Beethoven utilizar motivos já resolvidos de sua linguagem nos indica que a preocupação com o desenvolvimento de novas idéias musicais precisava estar ligado ao seu *ethos*, como se ao trabalhar uma forma ou um novo elemento melódico o importante não seria o substrato de seu vocabulário, mas a forma de utilizá-lo.

Tal fato pode ainda ser ilustrado pelo elemento rítmico mais característico de Beethoven: o do primeiro compasso da 5ª Sinfonia. Este elemento aparece em todas as Bagatelas, e é rara a obra do compositor na qual ele não é encontrado. (cf. figura 7.10)

Talvez este possa ser considerado o elemento motivico principal da semântica de Beethoven. Mas o mais notável é que as relações não são apenas motivicas, mas também estruturais.



Figura 7.10: Um dos principais elementos motivicos de Beethoven



Figura 7.11: Tripla repetição do motivo na parte “B” da Bagatela Opus 33 n° 1 (comp. 8-12)

109-116. Aí pode-se notar a explícita semelhança entre o tema da parte B da Bagatela e o da sinfonia. (cf. figura 7.14)

As Bagatelas Opus 119 contêm, como já foi visto, inúmeras idéias de forma. E, embora Beethoven afirme, em carta a Ries, que foram compostas para formarem 2 ciclos (n°s 1-6 e n°s 7-11), o que também se pode deduzir do fato das 5 últimas já terem sido editadas no método de Starke, as idéias ali pesquisadas por ele não mostram um princípio unificado, do ponto de vista motivico, como acontece com as Bagatelas Opus 33. Isso mostra que Beethoven já havia resolvido a maior parte de seu vocabulário musical.

Aliás, as Bagatelas Opus 119 são, em sua maioria, rearranjos de idéias anteriores que Beethoven fez com o propósito de provisão de sua situação financeira.

Em outra carta a Ries, ele escreve:

“Sou forçado a escrever, essencialmente, o que me possa trazer dinheiro para meus proventos de necessidade imediata...” (Marliave, 1928, R 1961, p.

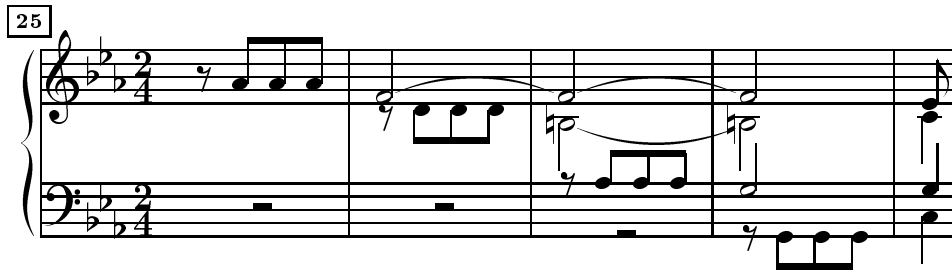


Figura 7.12: Beethoven, Sinfonia n° 5 Opus 67, 1º movimento (comp. 25-29)

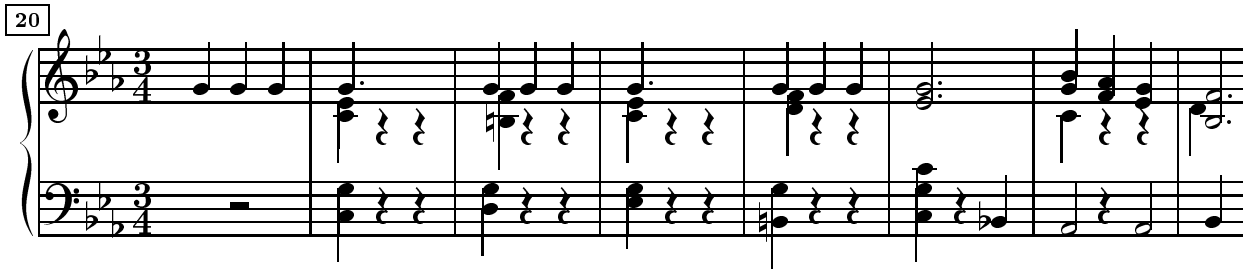


Figura 7.13: Beethoven, Sinfonia n° 5, Opus 67, 3º movimento (comp. 20-27)

200)

Também escreveu a Cherubini, em 15 de março de 1823, queixando-se de sua situação financeira e tendo que se concentrar em necessidades básicas de sua sobrevivência.

Por isso, não há dúvidas de que não apenas as Bagatelas Opus 119 e 126, além de outras, foram uma saída para essa penosa situação. Isso, entretanto, não invalida sua importância como campo experimental em seu processo de composição.

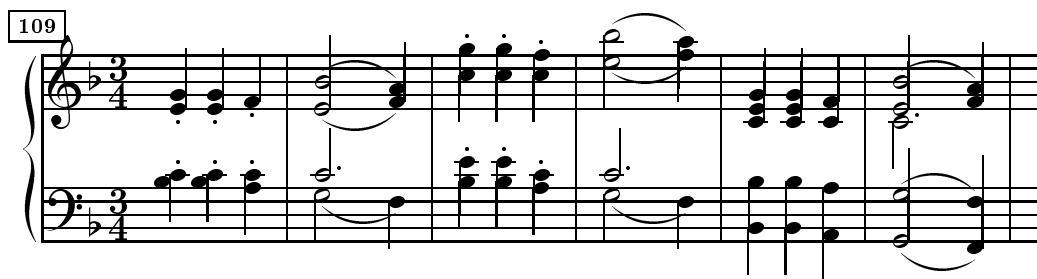


Figura 7.14: Beethoven, Sinfonia n° 7 Opus 92, 3° movimento (comp. 109-116)

Capítulo 8

Discussão

8.1 Por que Beethoven?

Sem dúvida, Beethoven foi muito mais que um compositor, foi um pesquisador dos sons e das maneiras de se expressar por intermédio de suas combinações. Beethoven não se conformava em apenas escrever belas melodias, mas seu desejo era de criar novas situações emocionais e modos de expressão. Como seria melhor definí-lo: como músico ou como cientista? Certamente pode-se afirmar que ele foi uma mistura bem dosada de ambos.

Como um pesquisador, experimentava várias formas de transmitir a sua linguagem: a música. Assim escreve Wagner sobre Beethoven:

“Nas próprias formas em que a música só devia aparecer como uma arte agradável, cabia-lhe proclamar profeticamente a intuição de um mundo sonoro ainda irrevelado. Assim ele se assemelha continuamente a um verdadeiro possesso e dele se pode dizer o que Schopenhauer diz a respeito do músico em geral:

ele exprime a suprema verdade em uma língua que a razão não compreende.”

(Wagner, 1987)

Beethoven, ao tentar se expressar através de uma linguagem musical, não teve a intenção de fazê-lo de maneira programática, mas sim tentando transmitir sentimentos ou estados de espírito que pudessem ser percebidos pelo ouvinte de sua música.

Para isso teve que pesquisar muito as formas de expressão e dramaticidade que fossem mais adequadas ao seu intento. Certamente não houve pesquisador mais minucioso que ele; seus inúmeros rascunhos e correções são testemunho disso.

8.2 Por que as Bagatelas?

Como pequenas peças de carácter livre, elas mostram evidências de que tenham sido usadas por Beethoven para experimentar novas idéias antes de utilizá-las em composições de maior porte. Sua preocupação no tratamento da anacruse, de frases assimétricas, ou extensões motivicas, do ápice da frase, das resoluções dos períodos e reformulações de formas tradicionais, são bastante evidentes.

O método de trabalho de Beethoven foi caracterizado por uma extensa pesquisa para a solução de problemas composicionais. Ele mesmo afirma em uma de suas cartas que desenvolvia três ou quatro trabalhos ao mesmo tempo¹.

Seu processo criativo pode ser observado por meio de seus *sketches* (Cooper, 1990).

O próprio Beethoven afirma:

¹Ver Anderson, 1961, carta nº 51

“... ponho certas idéias no papel ... e então quando tenho a obra completa na cabeça, escrevo-a.” (Anderson, 1961, carta n° 1060)

Algumas vezes ele se refere ao hábito de escrever as idéias de imediato, mesmo que nunca as venha utilizar, ou para serem trabalhadas posteriormente².

O fato de Beethoven utilizar as Bagatelas como experimentos de composição é aceito, hoje em dia por vários autores. (Cone, 1977)

“As últimas Bagatelas contêm experimentos que o levaram a formas mais desenvolvidas das mesmas idéias em trabalhos maiores e posteriores.” (Cooper, 1190, p.73)

Entretando, estabelecer a relação entre os problemas estudados por Beethoven nas Bagatelas e a sua aplicação em suas outras obras, enfrenta alguns obstáculos:

- Primeiro, quanto à precisão das datas de composição para a detecção do que foi esquematizado(*sketched*) antes;
- Depois, quanto a validade das relações estabelecidas.

Quanto ao problema cronológico, não se pode invalidar a questão porque:

- Se a Bagatela for anterior, é possível afirmar que Beethoven a utilizou como exercício de composição e, posteriormente, aplicou a idéia, desenvolvendo-a;

²Anderson, ibidem, cartas n° 558 e 943.

- Se a Bagatela for posterior, o compositor pode ter tido a intenção de experimentar um problema que apareceu durante a esquematização, ou mesmo da composição da obra.

Quanto às relações, é verdadeira a afirmação de que um fator isolado não é suficiente para que as mesmas se tornem válidas, mas quando encontramos tantas evidências, o conjunto de fatores pode referendar o propósito da relação.

Assim, por exemplo, a comparação que Cooper faz entre o trio do segundo movimento da Sonata Opus 27 nº 1 e a Bagatela Opus 33 nº 7, ele se baseia no fato de ambas serem em lá bemol, com acordes repetidos na mão esquerda e escritos em um rápido tempo ternário. Sobre a validade dessas observações, ele afirma:

“... nenhum desses fatores, por si só, seriam suficientes para que se possa estabelecer uma relação válida entre os dois trabalhos, mas combinados eles tornam a relação entre os dois inconfundível (*unmistakable*).” (Cooper, 1990, p.65)

O que se pode afirmar, com bastante certeza, é que nas Bagatelas Opus 33, Beethoven fez experimentos relativos à métrica, ritmo e tensões das frases musicais; nas opus 119 encontram-se abordagens de problemas de carácter estrutural e harmônico, principalmente no sentido de criar situações ambíguas; e nas opus 126, o principal problema estudado por Beethoven foi a forma musical e as passagens entre dois andamentos dentro de um mesmo movimento.

Capítulo 9

Conclusão

Sullivan, no prefácio de seu livro, já havia escrito, em 1927, que a música de Beethoven deveria ser estudada sob vários aspectos, com a finalidade de esclarecer algumas de suas características, seu poder construtivo, seu senso dramático, seu humor e sua impulsividade.

O estudo das Bagatelas de Beethoven, como campo experimental do compositor, mostra, no imenso universo de elementos composicionais de seu processo criativo, como ele trabalhou ritmos e harmonias, resolveu problemas de forma e conteúdo, e aplicou, posteriormente, os resultados de suas pesquisas em outras obras de maior vulto.

Tal estudo, quando confrontado com o estudo de seus *sketches*, fundamenta a hipótese de que Beethoven utilizou as Bagatelas como um “laboratório” para experimentar e resolver problemas composicionais.

Muitos trabalhos foram escritos sobre o processo criativo de Beethoven (Lang, 1970; Cooper, 1978 e 1979; Meredith, 1986 e 1987; Solomon, 1980) e sobre sua técnica de composição (Klinowittzki, 1979; Levi, 1982; Lockwood, 1970; Mies, 1974; Tyson, 1970;

Tyson 1971; Winter, 1977).

As conclusões são unânimes em reconhecer, em Beethoven, um compositor pesquisador, e porque não dizer também: um cientista da composição musical.

Embora ainda haja muito a ser pesquisado sobre a obra desse grande músico, nas análises apresentadas nesse trabalho procurou-se estabelecer algumas relações que pudessem, de certa forma desvendar seu processo criativo e que possam ser de utilidade para a sua compreensão.

Não existiu a pretensão de abranger toda a obra do compositor, muito menos esperase que este seja a última palavra sobre o assunto. Existe sim a intenção de apontar caminhos no sentido da compreensão de sua linguagem.

A análise de alguns elementos semânticos da linguagem musical de Beethoven pode levar a uma melhor compreensão e entendimento de aspectos que ainda estão por ser explorados na pesquisa musicológica.

As evidências aqui apresentadas levam à conclusão que as Bagatelas foram, para Beethoven, não apenas o laboratório de algumas de suas idéias, mas também o resultado de propostas rascunhadas e posteriormente editadas. Tais idéias mostram elementos pouco convencionais para a sua época que foram, posteriormente, desenvolvidas e utilizadas em outras obras, tais como concertos, sonatas, sinfonias, quartetos etc..

Nota-se a grande preocupação de Beethoven com a dramaticidade e a transmissão de sentimentos aos seus ouvintes. Nota-se, também, que tudo foi minuciosamente pensado, mesmo em obras de menor expressão.

Trabalhando em seus *sketches*, Beethoven anotava todas as idéias que lhe pudessem

servir e que lhe vinham à cabeça. Foi nas Bagatelas que Beethoven mais procurou organizar e experimentar, na prática, os efeitos dramáticos. Para ele, tais efeitos não se limitavam ao aspecto meramente descritivo, mas, mais que isso, implicavam no âmbito perceptivo e sensitivo.

As idéias de Beethoven, sem dúvida alguma avançadas para a época, foram responsáveis pela transformação da linguagem musical, e pode-se dizer que nada foi feito ao acaso. Sua capacidade de experimentar e desenvolver novas idéias foi um marco para a transformação da forma e da harmonia.

Pode-se afirmar que Beethoven foi a pedra fundamental do romantismo — a base para o processo criativo de muitos que o seguiram, como Liszt, Brahms, Schumann e outros — e seus experimentos foram imprescindíveis para a transformação que se seguiu.

Seu método de trabalho, seja nos esquemas (*sketches*) ou em pequenas peças, como as Bagatelas, foi a principal semente para que as formas musicais, a partir dele, se justificassem.

Referências

ANDERSON, E. (ed.) **The Letters of Beethoven**, 3 vol., London, 1961.

ANDERSON, L. J. **Motivic and Thematic Transformation in Selected Works of Liszt**, PhD Diss., Music Dept., Ohio State University, 1977.

BARFORD, P. “Bagatelles or Variations?”, *Musical Opinion*, LXXVI, 1953, pp. 277-9.

BRANDENBURG, S. (ed.) **Ludwig van Beethoven: Kesslersches Skizzenbuch**, 2 Vol., Bonn, 1976 / 1978.

BRANDENBURG, S. “Über die Bedeutung der Skizzen Beethovens”, *in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 20. bis 23. März 1977 in Berlin*, Ed. H. Goldschmidt, K.-H. Köhler and K. Niemann (Leipzig: VEB Deutscher Vlg.), 1978, pp. 52-66.

BRANDENBURG, S. (ed.) **L. van Beethoven, Sechs Bagatellen für Klavier Op. 126**, (Facsímiles de Sketches, autógrafos, e ed. original, com comentários) 2 vol., Bonn, 1984.

BRENDEL, A. “Preface” in: **L. van Beethoven - Bagatellen**, Wiener Urtext Ed., Musikverlag Ges.m.b.H. & Co., K.G., Wien, 1973.

BRODBECK, D. e PLATOFF, J. “Dissociation and integration: The first movement of

- Beethoven's Opus 130", *19th Century Music*, 7 (2), 1983, pp. 149-162.
- CONE, E. T. "Beethoven's Experiments in Composition: the late Bagatelles" *in*: Tyson, A., **Beethoven Studies 2**, Oxford Univ. Press, London, 1977, pp. 84-105.
- COOPER, B. **Beethoven and the Creative Process**, Clarendon Press, Oxford, 1990.
- DENNY, T. A. "Schubert as Self-critic: the Problematic on the Unfinished Sonate in C Major D.840", *J.Musicol. Res.* (2), 1988, pp. 91-117.
- DRABKIN, W. "Beethoven's Sketches and the Thematic Process", *Proceedings of the Royal Musical Association*, CV: 1978-1979.
- DSB (Deutsche Staatsbibliothek Berlin) Manuscriptos das Bagatelas de Beethoven Op.119, Berlin, Deutschland.
- FRIMMEL, T. von **Beethoven Handbuch**, Leipzig, 1926, (R/1968).
- GRESCH, D. "The Nature of Schuberts Genius: Inspiration or Intelligence?", *NATS Bul.*, XXXV / 2, (Nov/Dec), 1978 pp. 32-35.
- HATTEN, R. "Explaining style growth and change: A richer semiotic model", *in*: **Semiotics 1980**, Michel Herzfeldand Margot D. Lenhart (eds.), New York, Plenum Press, 1980, pp. 185-194.
- HATTEN, R. "Aspects of dramatic closure in Beethoven: A semiotic perspective on music

- analysis via strategies of dramatic conflict”, *Semiotica* 66 (1/3), 1987, pp. 197-210.
- HERING, H. “Orchestrale Klaviermusik”, *Acta Musicologica*, XLVI (1), 1974, pp.76-91.
- KATZBICHLER, E. (Ed.) **Beethoven, L. van - Kesslersches Skizzenbuch** , facsimile publicado pela Sociedade dos Amigos da Música, Viena, Emil Katzbichler, München/Salzburg, 1976.
- KERMAN, J. e TYSON, A. **The New Grove Beethoven**, McMillan, London, 1983 R/1984, 1986.
- KINSKY, G. **Das Werk Beethovens**, München, 1955
- KLINOWITZKI, A. “Autograph und Schaffensprozess: Zur Erkenntnis des Kompositionstechnik Beethovens”, *in: Zu Beethoven*, Hans Goldschmidt (ed.), Berlin, 1979, pp. 149-166.
- KÜHTEN, H. W. “Probleme der Chronologie in den Skizzen und Autographen zu Beethovens Klavierkonzert Op.19”, *Beeth. Jb.*, IX 1973, (R/1977), pp. 293-392.
- LANDON, H. C. R. **Beethoven: A Documentary Study**, New York, 1970.
- LANG, P. H. “The Creative World of Beethoven”, *Musical Quarterly*, LVI: 1970, pp. 515-793.
- LEVY, J. “Beethoven Compositional choices: The Two Versions of Opus 2 nr. 1”, *First Movement*, Philadelphia, 1982.
- LOCKWOOD, L. “Beethoven’s Unfinished Piano Concerto of 1815: Sources and Problems”,

Musical Quarterly, LVI:1970, pp. 624-646.

MARLIAVE, J. DE **Beethoven's Quartets**, Oxford University Press, 1928, reimpressão: Dover, NY, 1961.

MARX, A. B. "Beethoven Bagatelles", *Berliner allg. musik. Zeitung*, I (14), (7 de abril), 1824, p. 128.

MEREDITH, W. "Beethoven's Creativity", *The Beethoven Newsletter*, I: 1986, pp. 25-28; II: 1987, pp. 8-12.

MIES, P. **Beethoven's Sketches: An Analysis of His Style Based on a Study of his Sketch-Books**, Oxford University Press, 1929, Reprint by Dover Publications, Inc., New York, 1974.

NETTL, P. **Beethoven Handbook**, Frederik Ungar Publ. Co, New York, 1967.

NOHLS, L. **Beethovens Leben**, Viena, 1864, Leipzig, 1867-77, 2ª ed. 1906, III p.356.

NOTTEBOHM, G. **Ein Skizzenbuch von Beethoven**, Leipzig, 1865, 2ª ed. 1924, (R/ New York, 1970).

NOTTEBOHM, G. **Thematisches Verzeichniss der im Druckerschiene Werk Ludwig van Beethovens**, Leipzig, 1868 (R/ New York, 1970).

NOTTEBOHM, G. **Beethoveniana**, Leipzig, 1870 (R/ New York, 1970).

NOTTEBOHM, G. **Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803**, Leipzig, 1880 (R/ New York, 1970).

NOTTEBOHM, G. **Zweite Beethoveniana: nachgelassene Aufsätze**, Leipzig, 1887 (R/ New York, 1970).

REYNOLDS, C. "Beethoven's Sketches for the Variations in E-flat, Op. 35", *in*: **Beethoven Studies**, III, Cambridge, 1982, pp.47-84.

ROSEN, C. **The Classical Style**, Faber & Faber, London, 1971.

SCHMIDT, L. **Beethoven-Briefe an Nicolaus Simrock, F. G. Wegeler, Eleonore v. Breuning, und Ferd. Ries**, Berlin, 1909.

SCHULZE, H.-J. "Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen - Studien oder Auftragswerk?", *in*: **Deutsche Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1973-1977**, Peters Ed., Leipzig, 1978, pp.80-100.

SCHUMANN, O. **Handbuch der Klaviermusik**, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 2. Auflage, LOCC nr. 68-28 172, 1959.

SIMPSON, R. **Beethoven Symphonies**, British Broadcasting Corporation, London, 1970, R/ 1979.

SOLOMON, M. "On Beethoven's Creative Process: a Two-Part Invention", *Musical Letters*, LXI: 1980, pp. 273-283.

SULLIVAN, J. W. N. **Beethoven, His Spiritual Development**, George Allen & Unwin, London, 1964, p. 11.

THAYER, A.W. **Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethovens**, Berlin, 1865, ed. e rev. H.Krehbiel, N.Y., 1921, nova rev. E. Forbes: **Thayer's Life of Beethoven**, Princeton, 1964, 2^a ed. 1967.

TOVEY, D. F. **Beethoven**, Oxford University Press, London, 1965, R/ 1971, 1973.

TYSON, A. **The Authentic English Edition of Beethoven**, Faber & Faber, London, 1963.

TYSON, A. "The First Edition of Beethoven's Op. 119 Bagatelles", *Musical Quarterly*, XLIX, July, 1963, p.331-8.

TYSON, A. "Stages in Composition of Beethoven's Piano Trio Op. 70 nr. 1", *Proceedings of the Royal Musical Association*, XCVII: 1970-1, pp. 1-19.

UNGER, M. **Ludwig van Beethoven und seiner Verleger S. A.Steiner und Tobias Haslinger in Wien**, Ad. Mart.Schlessinger in Berlin, Berlin e Viena, 1921.

UNGER, M. **Eine Schweitzer Beethovensammlung: Katalog**, Zürich, 1939.

WAGNER R. **Beethoven**, L & São Paulo: PM Editores S/A, 1987.

WEISE, D. "Ungedruckte oder nur teilweise veröffentlichte Briefe Beethovens aus der Samm-

lung H. C. Bodmer - Zürich”, *Beethoven JB*, 4, 1953, pp. 9-62.

WINTER, R. “Second Thoughts on the Performance of Beethoven’s Trills”, *The Musical Quarterly*, LXIII, n°4, 1977, pp. 483-504.

WINTER, R. “Plans for the Structure of the String Quartet in C Sharp minor, Op. 131”, *Beethoven Studies*, London, II: 1977b, pp. 106-137.