

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU EM MÚSICA  
ESPECIALIZAÇÃO EM PERFORMANCE MUSICAL

RENATO GUSTAVO MIGUEL DA SILVA

*AS 32 VARIAÇÕES PARA PIANO, WoO 80, DE LUDWIG VAN BEETHOVEN:*  
intertextualidade composicional e pianística.

CURITIBA

2022

RENATO GUSTAVO MIGUEL DA SILVA

AS 32 VARIAÇÕES PARA PIANO, WoO 80, DE LUDWIG VAN BEETHOVEN:  
intertextualidade composicional e pianística.

Artigo científico apresentado ao Curso de Pós-graduação Lato Sensu – *Especialização em Performance Musical* da Universidade Estadual do Paraná, UNESPAR, Campus de Curitiba I – EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Assis

CURITIBA

2022

## RESUMO:

Este artigo pretende como objetivo a análise das *32 Variações para piano, WoO80*, de Ludwig van Beethoven a partir do ponto de vista das relações estabelecidas entre o texto musical e as influências recebidas pelo compositor como herdeiro de uma tradição composicional e instrumental. Assim, parte-se da análise do texto enquanto estrutura e organização, sua inserção no contexto da obra do compositor, de sua época e das referências apresentadas como influências recebidas de outros compositores. Ademais, além da concretização da obra como texto, percebe-se que as performances realizadas como fruto de interpretação também tendem a obedecer a critérios estabelecidos por normas contextuais e que acabam por exercer uma influência profunda sobre os intérpretes. Assim, foram analisadas três gravações de renomados intérpretes a partir da observação da abordagem de aspectos musicais menos explícitos no texto. Propõe-se finalmente uma reflexão à abrangência do texto musical como resultado de influências e à extensão dessa abrangência às decisões feitas pelos intérpretes.

**Palavras-chave:** Análise musical, Intertextualidade musical, Influência textual.

## **ABSTRACT:**

This article aims to analyze the 32 Variations for piano, WoO80, by Ludwig van Beethoven from the point of view of the relationships established between the musical text and the influences received by the composer as heir of a compositional and instrumental tradition. Thus, it starts from the analysis of the text as a structure and organization, its insertion in the context of the composer's work, his time and the references presented as influences received from other composers. Furthermore, in addition to the materialization of the work as a text, it is perceived that the performances realized as a result of interpretation also tend to obey criteria established by contextual norms and that end up exerting a profound influence on the performers. Thus, three recordings by renowned performers were analyzed from the observation of the approach of less explicit musical aspects in the text. Finally, a reflection is proposed on the scope of the musical text as a result of influences and on the extension of this scope to the decisions made by the performers.

**Keywords:** Musical analysis, Music intertextuality, Textual influence.

## **AS 32 VARIAÇÕES PARA PIANO, WoO 80, DE LUDWIG VAN BEETHOVEN: intertextualidade composicional e pianística.**

Originada a partir dos estudos da Linguística Textual e da compreensão e desenvolvimento do conceito de *texto* com a Narratologia, a intertextualidade vem assumindo um papel cada vez mais relevante para a complementação do processo de análise do texto musical (MANFRINATO *et al.*, 2013, p.229). Como fenômeno que aborda a relação entre as influências recebidas e estabelecidas entre obras, autores e estilos, a intertextualidade presta-se à abordagem do texto musical como um tecido de fundo que reflete a transmissão do conhecimento e das práticas musicais, bem como de sua absorção e penetração entre autores e receptores.

Num primeiro momento, surge a questão básica de “[...] qual processo analítico poderia ser usado no estudo da influência musical? Que tipo de modelo analítico seria útil como ferramenta para observar e demonstrar a intertextualidade na música?” (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p.125). Assim, além de levantar exemplos e compilar dados para a observação do fenômeno, cabe ao analista traçar um caminho metodológico que oriente a compreensão desse fenômeno como um processo coerente. Como a apropriação dessa abordagem ainda é muito recente no campo da música, esse caminho ainda se encontra em construção.

Este trabalho propõe a análise da obra *32 Variações para piano, WoO 80*, de Ludwig van Beethoven, a partir do texto musical contido na partitura e da análise de três gravações por renomados pianistas. Objetiva-se a compreensão do texto musical a partir das referências e influências textuais e também a compreensão da interpretação da performance como texto passível de referenciação.

### **1. Análise do conjunto das 32 variações, WoO 80: influências**

#### **1.1 Configurações do Tema**

As *32 Variações para piano WoO80* foram compostas por volta de novembro de 1806, logo após a conclusão da composição da Quarta Sinfonia, Op.60 e dos Quartetos de cordas *Rassumovsky*, Op.59, o início da composição do Quarto Concerto para piano, Op.58, bem como do Concerto para Violino, Op.61 (SOLOMON, 1987, p.272; COOPER, 1996, p.277), além de extensas revisões da ópera *Leonore*, Op. 72b. Sua publicação foi anunciada em 20 de abril do ano seguinte pelo *Bureau des Arts et d'Industrie*, em Viena, fundada por Joseph

Ferdinand Sohnleitner (1766-1835), que havia preparado o libreto da primeira versão de *Leonore*, em 1804 (COOPER, 1996, p.20; p.62).

Concentrado na composição de obras maiores e mais importantes, é provável que Beethoven tivesse sentido a necessidade de publicações menores com vistas a um retorno financeiro mais imediato (SOLOMON, 1987, p.272). Assim, as 32 *Variações* foram acompanhadas de outras obras publicadas sem números de opus e de cunho mais acessível ao público pianístico, como as 6 *Écossaises*, WoO 83 e o anúncio de publicações, provavelmente espúrias, de 12 *Écossaises*, WoO 16 e de 12 Valsas (COOPER, 1996, p.247).

Embora esta obra tenha sido publicada sem número de opus ou dedicatória e desprezada posteriormente pelo próprio Beethoven, é uma obra dinâmica, coesa e intensamente dramática, e possui qualidades estruturais e de planejamento composicional que merecem uma atenção mais detalhada (SOLOMON, 1987, p.274). Além disso, as 32 *Variações* figuram como a única obra de maior vulto para piano entre a Sonata Op.57 (*Appassionata*), de 1805 e o retorno à escrita pianística em 1809, com as *Variações* Op.76, a Fantasia, Op.77 e a Sonata Op.78 (COOPER, 1996, p.278), após um extenso período dedicado à composição de grandes obras sinfônicas.

A arquitetura das 32 *Variações* baseia-se na estrutura geral encontrada em obras barrocas, como a *sarabanda*, a *chaccona* e a *passacaglia*. Como pontua Stein: “O princípio estético construtivo da passacaglia é o da repetição, uma repetição que fornece continuidade, coerência, ordem e simetria” (STEIN, 1979, p.225). Assim, a escolha dessa estrutura é vantajosa pela relativa facilidade e rapidez de planejamento, uma vez que a fórmula harmônica e melódica contida na apresentação do tema possibilita uma grande gama de variações, pois “amplitude, caminho harmônico, discurso melódico e curso do baixo mantêm-se como vínculo entre as variações” (KÜHN, 2007, p.229). Grout e Pallisca (2005, p.330) apontam as fórmulas de *basso ostinato*, características desses gêneros de dança, como constituídas da repetição de quatro compassos em ritmo ternário e andamento lento, notadamente baseadas num tetracórdio descendente (FIG. 01), sendo a forma cromática desse baixo uma expansão da forma diatônica (FIG. 02).



FIGURA 01 – Tetracórdio descendente, em forma diatônica menor (FONTE: GROUT e PALLISCA, 2005, p.331).

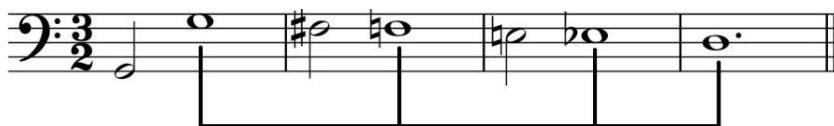


FIGURA 02 – Tetracórdio descendente, em forma cromática (FONTE: GROUT e PALLISCA, 2005, p.331).

O baixo do tema das *32 Variações* (FIG. 04) assemelha-se a uma forma alargada do tetracórdio cromático, como encontrado em *Dido and Eneas*, de Henry Purcell (1659-1695) (FIG. 03).

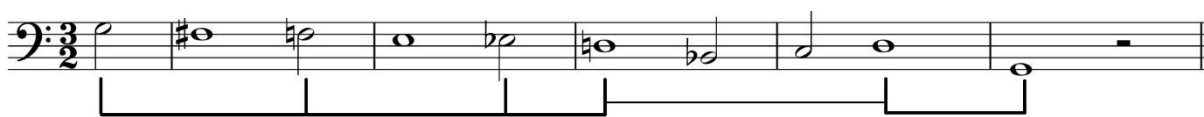


FIGURA 03 – Forma cromática alargada do tetracórdio descendente (FONTE: GROUT e PALLISCA, 2005, p. 331).



FIGURA 04 – Baixo do tema das *32 Variações*, WoO80, de L. van Beethoven (FONTE: BEETHOVEN, 1806, p.2).

Essa configuração surge em várias outras obras, como a *Chaconne*, da *Suíte em Sol maior*, HWV 442, de G. F. Handel (FIG. 05) e nos compassos iniciais do tema das *Variações Goldberg*, BWV 988, de J. S. Bach (FIG. 06).



FIGURA 05 – Tema da *Chaconne*, HWV 442, de G. F. Handel (FONTE: HANDEL, 1970, p.77) .



FIGURA 06 – Tema da *Ária*, das *Variações Goldberg*, BWV 988, de J. S. Bach (FONTE: BACH, 1970, p.1).

Melodicamente, o tema compartilha com a *sarabanda* (*conceituar*) a configuração rítmica típica de direcionamento ao segundo tempo do compasso, que é pontuado (FIG. 08; FIG. 09) (BAS, 1947, p.180), cujo exemplo mais conhecido encontra-se na *chacónna* que finaliza a segunda *Partita para violino*, BWV 1004, de J. S. Bach (STEIN, 1979, p.227).



FIGURA 08 – Configuração rítmica da *sarabanda* (BAS, 1947, p.180).



FIGURA 09 – Configuração rítmica da melodia do tema das 32 *Variações*.

Além disso, a resultante da melodia é ascendente e gera um incremento de tensão pelo movimento contrário ao baixo (FIG. 10). Essa configuração será retomada por Brahms, no último movimento da Sinfonia em mi menor, Op. 98 (Fig. 11')



FIGURA 10 – Configuração melódica do tema das 32 *Variações* (FONTE: BEETHOVEN, 1806, p.2)..





FIGURA 11 – Compassos iniciais do IV Movimento da Sinfonia Op.98, de J. Brahms (FONTE:

## 1.2 Macroestrutura da obra

O plano composicional das *Variações* pode ser compreendido de várias maneiras. Como o tema é curto, Beethoven utiliza o recurso de agrupar variações para formar seções maiores. Assim, por exemplo, as variações 12, 13, 14, 15, e 16 formam um grupo que estabelece uma seção completa na tonalidade homônima de do maior. Essa estratégia é bastante comum nos conjuntos de variações já desde o barroco, como na *chacónna* da *Partita para violino, BWV 1004*, de J. S. Bach ou nas variações sobre o tema *La Folia*, da *Sonata para violino Op. 12, nº 5*, de A. Corelli.

De maneira mais simples e geral, podemos dividir a obra em uma grande configuração binária, simétrica, acrescida de uma *Coda* (FIG. 12).

16 var. (128 comp.)		16 var. (128 comp.)		CODA (43 comp.)
11 var. (88 comp.) - do m	5 var. (40 comp.) - Do M			

FIGURA 12 – Esquema do plano formal das *Variações WoO 80*.

Embora Beethoven tenha depreciado essa obra (SOLOMON, 1987, p.274), as *Variações* sempre obtiveram uma grande aceitação por parte de público e de pianistas. Em muitos aspectos a obra reflete a capacidade do compositor de utilizar-se de um meio econômico, simples e bem estabelecido, uma pequena *sarabanda* constituída de oito compassos, e transformá-la em um todo coeso que evolui sempre com um grau de tensão típico do Beethoven deste período.

As variações podem ter sido um recurso necessário à demanda de publicações mais imediatas, mas também constituem um laboratório de experiências musicais. Nela encontram-se elementos tradicionais da escrita pianística herdada de Mozart e Haydn (variações 1, 2 e 3, por exemplo), e da escrita para piano de seus contemporâneos, como Cramer e Clementi

(variações 10, 14 e 20, por exemplo), bem como elementos típicos do idiomático pianístico beethoveniano.

Assim, as variações 7 e 8 (FIG. 13) utilizam um tipo de acompanhamento que se pode considerar uma evolução técnica mais complexa do *basso d'Alberti*, utilizado também na *Sonata Op. 57, Apassionata* (FIG. 14), composta no mesmo período (COOPER, 1996, p.20), e as variações 15 e 16 utilizam uma escrita de arpejos na mão esquerda que prenunciam as últimas sonatas para piano (FIG. 15).



FIGURA 13: Configuração do acompanhamento na Variação 7. (FONTE: Beethoven, 1862, p.182)



FIGURA 14: Configuração do acompanhamento na Sonata op.57 de Beethoven. (FONTE: Beethoven, 1862, p.182)



FIGURA 15: Escrita do baixo no segundo movimento da sonata op.111 de Beethoven (FONTE: Beethoven, 1862, p.145)

Mas talvez o gesto mais impressionante, que se torna o elemento aglutinador que impede que a obra seja apenas uma sucessão de pequenas variações, é o grande clímax que Beethoven constrói nas variações 31 e 32 (FIG. 16), que estabelece um caos sonoro resultante da configuração dos arpejos na região grave do piano e das quiálteras das escalas da mão direita, e que servirá de modelo para a *Sinfonia Op.68* (FIG.17), *Pastoral*, composta entre abril e dezembro de 1808 (COOPER, 1996, p.238) e para as últimas sonatas para piano.



FIGURA 16 – Variação 32, compassos iniciais. FONTE: BEETHOVEN, 1862, p.220.

FIGURA 17 – Compassos 19-21, Sinfonia Op. 68, 4º movimento. FONTE: BEETHOVEN, 1938, p.91.

## 2. Análise de gravações: intertextualidade interpretativa

Embora as 32 *Variações* sejam uma obra rica em referências e influências tanto composicionais quanto pianísticas, algumas questões podem ser levantadas em relação também à efetivação de sua performance.

O caráter intrinsecamente subjetivo da performance a torna um objeto de difícil análise quanto a relações intertextuais que podem ser estabelecidas entre performances. Entretanto, apesar das características individuais de cada intérprete que definem a sua identidade musical, muitos elementos e aspectos estilísticos mais gerais são também evidenciados nas performances. Embora não exista uma única maneira correta de se interpretar uma obra, existe um consenso tácito compartilhado por intérpretes e ouvintes, constituído por um conjunto de fatores limitantes que caracterizam e identificam o estilo e os referentes idiomáticos relacionados ao compositor, ao gênero, à obra, ao período e a outros fatores envolvidos.

Desde o final do século XIX começam a se estabelecer restrições às liberdades interpretativas tão difundidas entre os românticos intérpretes de Beethoven. Hans von Bülow e Ferruccio Busoni, seguindo uma tradição lisztiana, estabelecem padrões de edição e de interpretação que culminam nas gravações de Arthur Schnabel, que se tornam referência e modelo para os grandes intérpretes do século XX (COOPER, 1996, p. 341).

O texto musical contém elementos bastante específicos quanto a determinados parâmetros, como dinâmicas e articulações, por exemplo. Entretanto, aspectos musicais mais sutis afloram na performance e, não constando na partitura, são entregues ao gosto, conhecimento e expertise do intérprete.

Assim, a proposta que emerge paralela à análise da partitura das *32 Variações* surge da constatação de que mesmo performances distantes no tempo e na abordagem conceitual compartilham elementos de semelhança que suscitam a questão da influência e de uma intertextualidade sutil.

Passamos então a analisar e comparar três gravações escolhidas de intérpretes de referência na interpretação de obras de Beethoven. Os critérios de escolha basearam-se na diversidade da abordagem interpretativa, tanto em relação aos instrumentos adotados quanto às concepções técnicas e musicais.

Cláudio Arrau (1903-1991), pianista chileno, iniciou sua carreira como criança prodígio, aos 8 anos de idade, tendo ganho uma bolsa de estudos para continuar seus estudos musicais na Alemanha. Conhecido por sua abordagem fiel e conscienciosa ao texto musical, herda uma tradição romântica através de seu professor, Martin Krause, aluno de Liszt. A gravação escolhida, feita sob o selo EMI e realizada em 1961, é a primeira das duas gravações feitas desta obra (BEETHOVEN, 1991).

Trudelines Leonhardt (1931- ), pianista Holandesa, irmã do cravista Gustav Leonhardt. Após formar-se pelo conservatório de Amsterdam, parte para Paris a fim de continuar seus estudos com Yves Nat e Marguerite Long. Desde os anos 1970 se interessa pelos instrumentos de época, e se especializa na performance de compositores como Schubert, Mozart e Beethoven. Sua abordagem é influenciada pela ideia de performance historicamente

informada, e esta gravação feita pelo selo Meridian Records, em 2009, tem a particularidade de ser feita com um piano do início do séc. XIX, um pianoforte Benignus Seidner, de Viena, construído entre 1815 e 1820 (BEETHOVEN, 2009).

Daniel Barenboim (1942 - ), pianista e regente argentino, gravou a integral das sonatas para piano de Mozart e Beethoven. Nesta gravação datada de 2016 pela Deutsche Gramofone, a obra é executada em um piano moderno que tem cordas paralelas (num piano moderno, as cordas mais agudas se cruzam com as mais graves), instrumento que foi idealizado pelo próprio Barenboim como um híbrido entre os pianos modernos e o antigo pianoforte (BEETHOVEN, 2016).

Dentre os parâmetros musicais escolhidos para o processo de comparação, buscou-se objetivar aqueles que não constam da partitura e denotam tanto a abordagem pessoal do intérprete quanto a sua filiação à tradição interpretativa estabelecida. Assim, foram selecionados os andamentos escolhidos e suas variações no decorrer da obra, os trechos escritos sem referências de articulação (ligaduras), as pausas entre as variações e as finalizações das variações, principalmente quando não há referência escrita da dinâmica.

## 2.1 Parâmetros de análise das gravações

### 2.1.1 Andamentos

O andamento de uma performance diz respeito à velocidade da execução musical mensurada em pulsações por minuto (BPM), através do metrônomo. O aparelho para medir as pulsações musicais foi inventado por um relojoeiro holandês, Dietrich Nicholas Winkel, em 1812. Contudo, foi o inventor e engenheiro alemão Johann Nepomuk Mälzel que patenteou o aparelho, em 1816, após ajustes e alterações. Beethoven foi o primeiro compositor a indicar marcas de metrônomo em suas composições a partir de 1817.

Nas *Variações*, a única indicação de andamento é o inicial *Allegretto*. Em seu influente tratado *Versuch einer gründlichen Violinschule*, de 1756, Leopold Mozart comenta que

“*Allegretto* é um pouco mais lento que *Allegro*, e geralmente possui algo de mais agradável, mais descontraído e mais prazeroso, possuindo muito mais em comum com o *Andante*. Deve, por isso, ser interpretado de forma calma, espirituosa e lúdica, características que se podem dar a conhecer mais claramente, neste tempo como noutros, pelo termo *Gustoso*.” (MOZART, 1756, p. 47)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Allegretto est un peu plus lent qu'Allegro, et a habituellement quelque chose de plus agréable, de plus posé, et de plus amusant, et a bien plus en commun avec Andante. Il faut donc l'interpréter de façon posée, spirituelle et amusante, caractéristiques que l'on peut faire connaître plus clairement, dans ce tempo comme dans d'autres, par le mot Gustoso. (MOZART, 1756, p.47)

A indicação, portanto, refere-se mais a um carácter que orienta a disposição ou estado de espírito inicial da composição. Entretanto, pressupõe-se que flutuações ocorram no decorrer da obra de acordo com o contexto da escrita, mais ou menos densa, mais ou menos complexa, e a escolha das alterações nos andamentos está condicionada a questões muito variáveis, incluindo personalidade do intérprete, concepção estética e outros aspectos muito subjetivos.

Na Tabela 01 encontram-se os valores metronômicos iniciais e medianos das variações.

<b>Andamentos</b>	<b>Arrau</b>	<b>Leonhardt</b>	<b>Barenboim</b>
Tema	75	75	70
Var.1	100	85	90
Var.2	100	85	90-100
Var.3	100	85	90-100
Var.4	85	90	90
Var.5	70	85	80
Var.6	125	90	110
Var.7	65	75	80-90
Var.8	75	75	90
Var.9	58	70	57
Var.10	80	75	80
Var.11	80	75	80
Var.12	58	60	60
Var.13	70	70	70
Var.14	70	70	65
Var.15	60	70	60
Var.16	70	85	60
Var.17	65	75	65
Var.18	70	70	75
Var.19	90	77	90
Var.20	100	77	100
Var.21	100	77	100
Var.22	100	85	90-100
Var.23	60	70	80
Var.24	100	90	90
Var.25	77	90	80
Var.26	90	90	90
Var.27	90	85	95
Var.28	75	70	80
Var.29	100	85	95
Var.30	60	55	40
Var.31	65	60	50
Var.32	75-90	70-80	60-105

TABELA 01 – Valores metronômicos utilizados nas variações. FONTE: os autores.

Pode-se perceber que a variabilidade de andamentos nas variações é mais acentuada nas gravações de Arrau e Barenboim, sendo a gravação de Trudelines a mais estável. Embora as diferenças entre as gravações não sejam tão discrepantes, percebe-se uma intenção interpretativa clara entre elas. Trudelines busca uma certa uniformidade na pulsação geral, remetendo a uma contenção e sobriedade clássica, enquanto Arrau e Barenboim direcionam

suas intenções a momentos mais específicos na busca de um maior contraste, como se evidencia, por exemplo, nas três últimas variações.

### 2.1.2 Articulações não grafadas

Beethoven é bastante claro em suas intenções quando escreve articulações específicas, como *legato* ou *staccato*. Entretanto, alguns trechos não apresentam tais indicações, como, por exemplo, na variação 8 ou na mão direita das variações 13 e 25 (FIG. 18 e 19). Esta é uma questão muito subjetiva da técnica pianística e cada pianista resolve o *non legato* de uma maneira muito particular. A não utilização do pedal nestes trechos também auxilia a obtenção do efeito, mas, mesmo assim, o resultado depende muito da personalidade musical do intérprete e de sua intenção interpretativa.

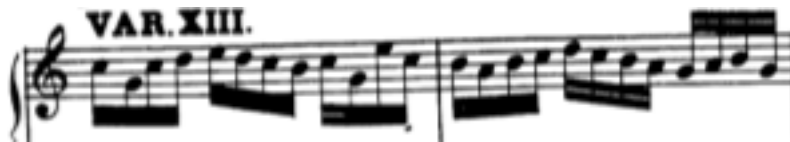


FIGURA 18: Mão direita, variação 13 das 32 variações de Beethoven. (FONTE: Beethoven, 1862, p.213).



FIGURA 19: Variação 25 das 32 variações de Beethoven. (FONTE: Beethoven, 1862, p.217)

Entretanto, outros fatores também contribuem para as decisões de execução, como o instrumento disponível e as características acústicas da sala. Assim, pode-se perceber que Trudelines executa o *non legato* de maneira mais próxima ao *legato*, pois o instrumento réplica do piano do século XIX tende a possuir menos ressonância.

### 2.1.3 Conexões e interrupções entre as variações

A maneira como as seções de uma obra são conectadas também é um parâmetro muito subjetivo que concerne ao intérprete estabelecer. No caso deste conjunto de variações,

dada sua curta extensão individual, cabe ao intérprete definir quais variações serão conectadas sem interrupção, quais deverão sofrer interrupção e, nesse caso, qual o tempo dessa interrupção.

Algumas variações são intencionalmente conectadas por Beethoven como recurso de extensão, seja por similaridade do material utilizado, seja pela continuidade da escrita. As variações 1,2 e 3 (FIG. 20) e as variações 10 e 11, por exemplo, utilizam o mesmo material. Já as variações 12, 13 e 14; 15 e 16; 20, 21 e 22; 31 e 32 (FIG. 21) são conectadas pela escrita. As demais variações possuem uma margem de separação que deve ser determinada pela intenção do intérprete.



FIGURA 20: Similaridade de material nas 32 variações de Beethoven. (FONTE: Beethoven, 1862, p.209)



FIGURA 21: Continuidade da escrita nas 32 variações de Beethoven. (FONTE: Beethoven, 1862, p.213)

Os pontos mais problemáticos de conexão encontram-se entre as variações 11 e 12 e as variações 29 e 30. Em ambas as conexões existe um choque de dinâmicas muito intenso, o que torna tanto a interrupção quanto a continuidade um desafio a ser resolvido. Na variação 32, entre os compassos 18 e 19 sucede o mesmo evento, com o *pp* súbito no compasso 19.

Entre as variações 11 e 12 (FIG. 22) e entre os compassos 18 e 19 (FIG. 23) da variação 32, Arrau opta por uma cesura bem definida. Trudelies executa um *diminuendo* no final da escala descendente entre as variações 11 e 12 e antes do compasso 19 da variação



32, e Barenboim cria uma dilatação entre as variações 11 e 12, a fim de dissipar a intensidade das vibrações das cordas, mas sem interrupção sonora; antes do compasso 19 da variação 32, procede como Trudelines, executando um *diminuendo*.

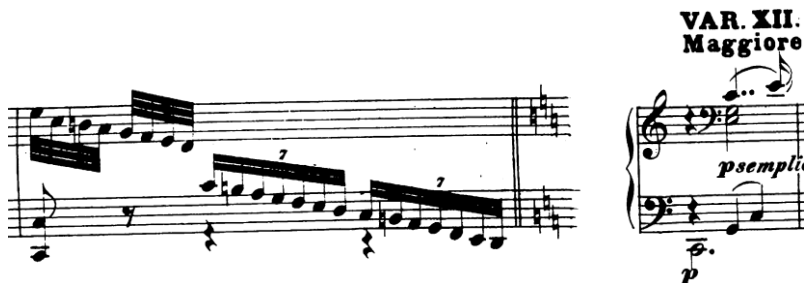


FIGURA 22: Final da variação 11 e início da variação 12 (FONTE: Beethoven, 1862, p.213)



FIGURA 23: Compassos 18 e 19 da Variação 32 (FONTE: Beethoven, 1862, p.221)

Entre as variações 29 e 30 (FIG. 24), Arrau e Trudelines executam uma pausa bem definida e Barenboim dilata a conexão, mas sem interrupção do som.



FIGURA 24: Transição entre as Variações 29 e 30. (FONTE: Beethoven, 1862, p.219)

#### 2.1.4 Dinâmicas e Finalizações

A partir da concepção fraseológica, a maneira como se buscam soluções para a execução das intensidades sonoras e das conclusões de frase ou de seções depende tanto

de fatores aceitos pela tradição quanto aqueles determinados pela escrita. Beethoven anota na partitura indicações gerais que norteiam cada variação e anotações específicas quando parâmetros de dinâmica ou agógicos não são convencionais ou esperados para aquele momento específico, como por exemplo o *sforzando* (*sf*) do segundo tempo do compasso 6 do tema.

A variação 3, por exemplo, não possui nenhuma indicação de dinâmica e, embora esteja subentendido que a cor local esteja subordinada à dinâmica da variação anterior, alguns elementos podem levantar questionamentos ou dúvidas quanto à interpretação. No compasso 6 dessa variação, Beethoven omite o acento (*sf*) e introduz uma grande ligadura que abrange todo o compasso.

Arrau e Barenboim mantêm uma dinâmica constante, mais intensa que na variação anterior, ao passo que Trudelines constrói um *crescendo* que se direciona ao compasso 6, utilizando também o pedal para intensificar o efeito do *legato*.

De maneira semelhante, a variação 8 permite uma abertura maior em relação à interpretação. Os três intérpretes mantêm uma intensidade sonora em um nível de dinâmica mais elevado que na variação anterior.

### 3. Considerações finais

A proposta geral defendida pelo estudo da intertextualidade e dos mecanismos de influência afina-se com a definição que Meyer (1996) propõe para *estilo*: “[...] replicação de um padrão, tanto no comportamento humano quanto nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas num conjunto de restrições”<sup>2</sup> (MEYER, 1996, p.3). Tais restrições, compartilhadas tacitamente por compositores, intérpretes e ouvintes, constituem-se de leis, regras e estratégias que definem as características de um período, compositor ou mesmo gênero musical.

O objetivo das comparações realizadas entre partituras ou entre gravações mostra não somente as semelhanças realizadas a partir da releitura de uma determinada obra ou estilo, mas também a filiação de um compositor ou de um intérprete a determinado estilo ou época. Assim, principalmente para o intérprete, mais do que a utilização dos conceitos e categorizações do fenômeno da intertextualidade como parâmetros de crítica, os resultados das análises tornam-se ferramentas importantes para a compreensão das decisões a serem tomadas no desenvolvimento de sua performance.

---

<sup>2</sup> Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints. (MEYER, 1996, p.3)

O estudo comparativo entre partituras, compositores e entre gravações de diferentes intérpretes propicia, a partir do desenvolvimento de uma escuta mais consciente e ativa, um olhar mais preciso e direcionado a detalhes que podem muitas vezes passar despercebidos. A decisão, portanto, de uma modelagem, uma replicação ou de uma proposta de leitura inovadora, desafiadora, confrontadora ou até mesmo subversiva, deve obrigatoriamente passar pelo conhecimento das tradições construídas e preservadas.

## REFERÊNCIAS

- BACH, Johann Sebastian. *Goldberg-Variationen, BWV 988*, Clavier-Übung, Teil IV. Partitura. Christoph Wolff (Ed.). Kassel: Bärenreiter, 1977.
- BARBOSA, Lucas; BARRENECHEA, Lúcia. **A intertextualidade musical como fenômeno.** *Per Musi*. Belo Horizonte, v.8, 2003. p. 125-136.
- BAS, Giulio. **Tratado de la forma musical.** Buenos Aires: Ricordi, 1947.
- BEETHOVEN, Ludwig van. **32 Variations on an Original Theme in C Minor, WoO 80.** In: *Virtuoso Philosopher of the piano*. 12 CDs. ARRAU, Claudio. Parlophone Records (Warner Music Group), 1961. Remastered, 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q7pObHd3mvg>
- BEETHOVEN, Ludwig van. **32 Variations on an Original Theme in C Minor, WoO 80.** Trudelines Leonhardt, pianoforte. CD. Meridian Records, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FU5pfjWYqiw>
- BEETHOVEN, Ludwig van. **32 Variations on an Original Theme in C Minor, WoO 80.** Daniel Barenboim. CD. Berlin: Deutsche Grammophon, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O3DbqTvgX9w>
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony Op. 68*. Partit. Max Unger, ed. Leipzig: Ernst Eulenburg, 1938. Reprinted: New York: Dover, 1976.
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Trente deux variations pour le pianoforte*. Viena: Bureau des Arts et d'Industrie, 1806. 1ª ed.
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Variationen für das pianoforte*. In: *Ludwig van Beethovens Werke*, vol. 17, p.209-222). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862-1868.
- BRAHMS, Johannes. *Symphonia, Op. 98*. In: *Symphonien für Klavier zu 2 Händen* (pp.119-145). Otto Singer(1863-1931), arr. Leipzig: Peters, s.d.)
- COOPER, Barry (org.) **Beethoven: um compêndio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- COOPER, Barry. **Beethoven.** New York: Oxford University Press, 2008.  
Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=q7pObHd3mvg>

- GANDELMAN, Salomea. O gênero Estudo e a técnica pianística. **DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, n. 1, 2014.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2005.
- HANDEL, George Friedrich. *Preludio et Chaconne, HWV 442*. Partitura. Peter Northway (Ed.). In: Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV: Instrumentalmusik, Band V: Klavierwerke II. Kassel: Deutsche Händelgesellschaft, 1970.
- KÜHN, Clemens. **Tratado de la forma musical**. Madrid: Mundimúsica, 2007.
- MANFRINATO, Ana Carolina; QUARANTA, Daniel; DUDEQUE, Norton. Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013.
- MEYER, Leonard B. **Style and music: Theory, history, and ideology**. University of Chicago Press, 1996.
- MIANI, Alessandro. A language-based approach to music and intertextuality. **Chapter from the Book Modernism to Postmodernism: Between Universal and Local**, p. 267-277, 2016.
- MOZART, Leopold. *École fondamentale du violon. (Versuch einer gründlichen Violinschule)*. Orig. 1756. Trad.: Fabien Roussel Paris: Pantin, 2016.
- SOLOMON, Maynard. **Beethoven: vida e obra**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- STEIN, Leon. **Structure and style: the study and analysis of musical forms**. Miami: Summy-Birchard, 1979.
- ZAMACOIS, Joaquín. **Curso de formas musicales**. Barcelona: Labro, 1960.