

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA**  
**ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT**  
**CURSO DE MÚSICA**

**Concerto para violino em ré maior de Ludwig Van Beethoven, op. 61:**  
**panorama harmônico e estrutural**

MANAUS  
2019

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT  
CURSO DE MÚSICA**

**SHIRLISON DANIEL DA RESSURREIÇÃO BRAGA**

**Concerto para violino em ré maior de Ludwig Van Beethoven, op. 61:  
panorama harmônico e estrutural**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas-UEA como requisito para obtenção de grau de bacharelado em violino.

Orientador: Prof. Me. Gabriel de Sousa Lima

MANAUS  
2019

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

SHIRLISON DANIEL DA RESSURREIÇÃO BRAGA

### **Concerto para violino em ré maior de Ludwig Van Beethoven, op. 61: panorama harmônico e estrutural**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela comissão julgadora abaixo identificada.

Manaus, de junho de 2019.

Presidente: Prof. Me. Gabriel de Sousa Lima  
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

Membro: Profa. Ma. Margarita Mihaylova Chtereva  
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

Membro: Profa. Ma. Miroslava Traykova Krastanova  
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

## RESUMO

Este trabalho tem como finalidade apresentar um panorama analítico e estrutural do Op. 61 de Ludwig Van Beethoven – Concerto em ré maior para violino e orquestra-, abordando aspectos como: a forma, estilo, estrutura harmônica e algumas particularidades técnicas, além de uma breve contextualização sobre a trajetória do compositor: influências estilísticas e filosóficas que refletiram na sua vida e obra e sua convivência com alguns célebres violinistas de sua época.

**Palavras-chave:** Beethoven, Concerto em ré maior para violino, análise, aspectos técnicos.

## ABSTRACT

This work aims to present an analytical and structural overview of Op. 61 by Ludwig Van Beethoven - Concerto in D major for violin and orchestra, covering aspects such as form, style, harmonic structure and some technical peculiarities, as well as a brief contextualization on the trajectory of the composer: stylistic and philosophical influences that reflected in his life and work and his coexistence with some celebrated violinists of his time.

Keywords: Beethoven, Concerto in D major for violin, analysis, technical aspects.

## SUMÁRIO

1. Ludwig van Beethoven ( 1770 - 1827).....	06
1.1 O Início da carreira em Bonn .....	06
1.2 O compositor .....	07
1.3 O contexto social na época de Beethoven.....	12
2 A Influência do estilo francês .....	15
2.1 Viotti e a Escola francesa de violino .....	15
2.2 Idiomática do violino .....	16
3 Organologia do violino.....	18
4 Organologia do arco .....	19
5 Beethoven: A relação com o violino e com célebres violinistas .....	21
6 Concerto para Violino em ré maior, Op. 61 .....	25
6.1 Primeiro movimento - Allegro ma no tropo.....	25
6.1.1 Análise harmônica e estrutural.....	25
6.1.2 Aspectos técnicos .....	30
6.2 Segundo movimento - Larghetto .....	39
6.2.1 Análise harmônica e estrutural.....	39
6.2.2 Aspectos técnicos .....	42
6.3 Terceiro movimento - Rondó .....	48
6.3.1 Análise harmônica e estrutural.....	48
6.3.2 Aspectos técnicos .....	52
7 A estreia e repercussão do concerto .....	59
8 Edições Históricas .....	62
9 Considerações finais.....	62
10 Bibliografia .....	63

## 1. Ludwig Van Beethoven (1770 - 1827)

### 1.1 O início da carreira em Bonn

Ludwig Van Beethoven nasceu em Bonn, no número 515 da Bonngasse, em 17 de dezembro de 1770 (FALCONIER, 1995, p. 5). A família, justamente o avô de Beethoven, também com o prenome Ludwig, instalou-se em Bonn em 1734, vindo de Flandres. Estudou música em Mechelen, passou um tempo em Leuven e em Liège antes de ser contratado na corte de Bonn e de casar-se com Maria-Josepha Poll. O nome Beethoven, de uma sonoridade grandiosa e sombria, agora ligado para sempre à algumas das mais belas páginas da música, significa simplesmente, em flamengo, “campo de beterrabas”.

Acontece que o talento salta uma geração. Ludwig, o avô, um homem notável e respeitado em Bonn, foi a alma da vida musical da cidade e administrou um pequeno comércio de vinhos que lhe garantiu um confortável suplemento de renda, sendo seu cargo de músico na corte pouco lucrativo. Do casamento com Maria-Josepha nasceram três filhos, dos quais só um sobrevivera, Johann, pai de Ludwig. O jovem Ludwig terá uma grande afeição à memória desse avô, que morre quando o menino tem apenas três anos de idade (idem, p.6)

Os detalhes que evocam a infância de Beethoven são raros. A imagem mais constante, corroborada por alguns testemunhos, especialmente do padeiro Fischer, é a de um garoto agitado, não muito asseado, brincando às margens do Reno ou nos jardins do castelo de Bonn com seus irmãos, sob a vigilância distraída de alguma criada. Ludwig ia pouco à escola, o pai afirmava que ele não aprendia nada lá e tinha outras ambições para o filho. Dessa educação imperfeita e lacunar, Ludwig conservará sequelas pela vida inteira: ortografia deficiente, aritmética limitada, não indo muito além da capacidade de fazer adições. Ele sabia o suficiente do latim para compreender os textos sobre os quais iria compor música e seu conhecimento em francês progrediu ao longo dos anos até tornar-se aceitável, apesar de uma sintaxe vacilante (idem, p.7).

Os Beethoven viveram de suas atividades musicais por duas gerações. Johann (pai de Ludwig), que aprendeu música com o pai, completou sua formação de cantor na capela do arcebispo eleitor e príncipe Clemens August da Bavaria, regente de Colônia. Músico da corte aos dezesseis anos, seus talentos certamente não se igualaram aos do pai, a quem não sucede como mestre-de-capela. E esse tropeço inicial o encaminha a ser o personagem fracassado que se entregou à bebida.

Desde os três ou quatro anos de idade, Ludwig é obrigado por Johann a sentar-se ao teclado para começar sua aprendizagem. É a moda dos meninos prodígios. A celebridade de Mozart, cuja glória juvenil deslumbrou a Europa alguns anos antes, produz rivais. O próprio Johann, quando criança, fora apresentado pelo pai em concertos públicos, com um êxito modesto. Um menino prodígio numa família pode ser a garantia de rendimentos substanciais. E Johann logo percebe no filho mais velho possuía dons fora do comum e uma inclinação

arrebatadora para a música e os instrumentos. Por isso, decide acelerar sua aprendizagem. Não sem tratá-lo com aspereza. Pois Johann tem a mão pesada, sobretudo quando resolve “cuidar” do seu menino prodígio ao sair da taverna, onde se embriaga com frequência cada vez maior. (idem, p.7)

Johann faz o filho tocar às vezes diante da corte eleitoral de Bonn onde tem conhecidos apesar de sua má reputação. Depois, em 1778, decide tentar a sorte na “grande cidade”: Colônia. Certamente essa apresentação foi um fracasso, pois foi a única. Johann decide então confiar a educação musical de Ludwig à outros, num resquício de lucidez que lhe permite avaliar suas insuficiências. É assim que, durante alguns meses do ano de 1779, um estranho personagem entra na vida do jovem Ludwig (ibidem). Chama-se Tobias Pfeiffer. É um músico viajante que percorre a Alemanha propondo seu talento nas cortes ou nas casas de ricos. E talento ele tem de sobra: tocador de cravo e oboé, resolveu ficar em Bonn por um tempo e foi contratado pela orquestra. Competente e hábil pedagogo, passa a ser seu professor. Professor pouco acadêmico, meio lunático e geralmente bêbado também, como comprova este testemunho do violoncelista Mäurer:

*Pfeiffer [...] passou a dar aulas a Ludwig. Mas não havia horário fixo para isso; seguidamente, depois de haver bebido uma jarra de vinho com o pai de Beethoven até onze horas ou meia-noite, Pfeiffer voltava com ele para casa, onde Ludwig estava deitado e dormia; o pai o sacudia com violência, a criança se levantava chorando, punha-se ao teclado, e Pfeiffer ficava sentado ao lado dele até quase amanhecer, pois reconhecia seu talento extraordinário.*

As lições de Pfeiffer duram apenas alguns meses. O músico boêmio abandona Bonn e desaparece da vida de Ludwig em 1780, substituído por outros professores. Uma educação incerta, confusa e com estudos rapidamente interrompidos.

Um velho organista, Egidius van den Eeden, encarrega-se por um tempo de sua educação musical, antes de morrer dois anos mais tarde. Depois é um primo distante, um certo Franz Rovantini, que lhe ensina violino durante alguns meses. Espantosa educação, colhida aqui e ali, tão pouco conforme aos costumes pedagógicos em vigor. Porém, quando se pensa no que o compositor fará com esse instrumento em suas sonatas, ou em seu sublime *Concerto para violino* (idem, p.8).

## 1.2 O Compositor

A educação musical decisiva ele começa a receber em 1782 aos doze anos de idade. O novo organista da corte, Christian Gottlieb Neefe, afeiçoa-se à ele, ao perceber o quanto era promissor. Neefe é um músico entusiasta (na falta de ser tecnicamente muito competente), e também um homem culto que saberá transmitir a Ludwig um pouco do seu gosto pelas belezas literárias e pela poesia. Ele acreditava na teoria de que os fenômenos

musicais estão intimamente ligados à vida psicológica e devem tomá-la como base. E soube conter a impetuosidade de Ludwig e mostrar-se um professor exigente: fez com que ele estudasse o *Cravo bem temperado* de Bach, bem como as sonatas do filho deste, Carl Philipp Emanuel Bach, escola de rigor e de ciência na arte da fuga e do contraponto (FALCONIER, 1995, p.9).

Neefe fez passar sob os olhos do futuro compositor tudo da sua biblioteca musical grandemente enriquecida com obras alemãs, francesas e italianas. Mas, o estudo teórico das formas, ele quis que Ludwig aprendesse na prática, e o confiou a qualidade de co-repetidor de óperas, além de o empregar como violista na orquestra, de onde Beethoven obtivera profundo conhecimento em orquestração (D'YNDY, 1911, p. 14).

Como Dittersdorf, Mozart e quase todos músicos de sua época, Beethoven começou a compor mesmo sem muitos conhecimentos em composição. Suas composições durante este período primário somam um total de quarenta e nove, dentre elas encontram-se três peças para órgão, onze para cravo ou piano, dezessete para diversos instrumentos ou musica de câmara, três concertos inacabados, um balé, duas cantatas e treze lieder (D'YNDY, 1911. p.20).

Ludwig recebe lições de Neefe, que faz dele seu assistente privilegiado e encoraja suas primeiras tentativas como compositor. É assim que no começo de 1783 aparece a primeira obra musical conhecida do compositor: nove variações para cravo em dó menor, sobre uma marcha de Dressler, variações às quais Neefe não deixa de dar uma eloquente publicidade, ressaltando na *Revista de música de Cramer* que “esse jovem gênio merece ser patrocinado e poder viajar. Ele certamente se tornará um segundo Wolfgang Amadeus Mozart, se continuar como começou”. A obra, é verdade, se ainda tem algo de exercício de escola, não carece de personalidade e tampouco de uma força real num rapaz de doze anos. Sua execução requer uma destreza que deixa à prever, já nessa idade, o nível atingido por Beethoven ao cravo.

No outono do mesmo ano aparecem três sonatas para cravo, dedicadas ao Arcebispo Eleitor de Bonn, Maximiliano Frederico, acompanhadas de uma carta à Sua Alteza Sereníssima, da qual presume-se que Beethoven não seja o único autor, pelo que há de obsequioso e grandiloquente no estilo:

*“Minha musa o quis, obedeci e escrevi. Será que posso agora, Alteza Sereníssima, me atrever a depositar as primícias dos meus jovens trabalhos nos degraus do seu trono?”* (FALCONIER, p.10).

Suas primeiras composições não entusiasmaram o pequeno mundo musical de Bonn. Aliás, Neefe não se mexeu para publicá-las (seus três primeiros quartetos só serão publicados em 1832, após sua morte) e certamente lhe renderam pouco. Mas sua reputação de pianista já era sólida em Bonn: vinha gente até mesmo de cidades vizinhas para escutá-lo. Seu pai, Johann, organizava sempre que podia concertos em sua casa e trazia outros músicos para acompanhar o filho. O pequeno grupo de admiradores que protegiam o talento de Ludwig, entre os quais o conde Ferdinand von Waldstein (Por volta dessa época, um novo

anjo da guarda entra na vida de Ludwig: é um jovem de 21 anos, amigo íntimo do eleitor Maximiliano Francisco. Chama-se Ferdinand, conde Waldstein-Wartenberg. Bom pianista, que conhece Mozart e Haydn em Viena. Waldstein é rico e generoso. Conhece o jovem Ludwig na casa dos Breuning, que recebem a fina flor da sociedade. Ele juntou-se ao Eleitor em Bonn após uma carreira militar abortada. Apaixonado por música, foi seduzido pelos talentos de pianista do jovem Ludwig, à quem ouve tocar nos concertos privados e na corte.) (FALCONIER, p.12), compreende que é preciso fazê-lo ser conhecido em Viena e completar sua educação musical. Na primavera de 1787, uma permissão lhe é dada na forma de licença de trabalho.

Há poucos detalhes sobre essa temporada vienense de abril de 1787, curta e por certo decepcionante. O período é certamente mal escolhido, pois Mozart está compondo *Don Giovanni* e sabe que seu pai está muito doente, circunstância pouco propícia para dar lições a um jovem desconhecido. Otto Jahn, um dos biógrafos de Mozart, conta a cena:

*Beethoven foi levado à casa de Mozart e, a seu pedido, lhe tocou algo que Mozart, julgando ser uma peça de virtuosismo preparada para a ocasião, aprovou bastante friamente. Tendo percebido isso, Beethoven pediu a Mozart para lhe dar um tema sobre o qual improvisar. Como tinha o hábito de tocar admiravelmente quando tinha essa disposição, e estimulado pela presença do mestre por quem tinha um respeito tão grande, ele tocou de tal maneira que Mozart, cuja atenção e o interesse aumentavam, acabou por se dirigir à peça vizinha onde estavam alguns amigos e lhes disse: “Prestem atenção nesse rapaz, um dia seu nome será reconhecido mundialmente.”*

Episódio dos mais duvidosos, na certa floreado, talvez apócrifo, assim como, provavelmente a lenda das lições dadas por Mozart à Ludwig, que se reduziram à alguns conselhos. Teria pelo menos Beethoven ouvido Mozart tocar piano? Ele se queixou que não (FALCONIER, p. 12 e 13).

Estando o famoso Haydn em Bonn, em Dezembro de 1790, certamente após ter ouvido algumas composições de Beethoven, aconselhou o patrono do mesmo, o arcebispo eleitor de Colônia a mandá-lo à Viena para aprofundar-se nos estudos. No início de Novembro de 1792, prestes a completar 22 anos, Beethoven partiu de Bonn para Viena em uma viagem de 800km, que demorava uma semana de diligência (GROUT & PALISCA, 1997, p. 545).

Chegado de Bonn com uma boa bagagem musical, Beethoven torna-se aluno de Haydn, pois o sonho de estudar com Mozart perdera-se com a morte do “primeiro deus musical”, dez meses antes. O propósito do jovem músico era claro: ao dedicar à Haydn suas primeiras sonatas publicadas, Beethoven situa-se como legítimo herdeiro dos dois gênios que mais admirava. É quase total a ausência de referências suas a outros compositores contemporâneos. E, por mais que ele próprio reconhecesse e declarasse sua dívida enorme para com Haydn e Mozart, não se via apenas como um talentoso imitador (SANTOS, 2012, p. 9).

Mas as lições de Joseph Haydn decepcionam Beethoven. Haydn envelhece, atinge enfim uma glória pública universal, pelo menos europeia, não acha muito divertido dar lições, mesmo à um futuro gênio. Aliás, ele não se sente à vontade com esse Beethoven, decididamente antipático. Prescreve-lhe exercícios de contraponto, de harmonia, de baixo contínuo, matérias nas quais Beethoven já se julga experiente graças ao ensino de Neefe. Haydn corrige com distração seus exercícios: há umas quarenta anotações feitas por ele nos cerca de 250 exercícios que Ludwig lhe confia. Ele considera esse jovem impaciente com uma indulgência mesclada de humor. Chama-o, por causa do seu caráter e da sua tez mais escura, “o Grão-Mogol”. Sempre terá por ele uma consideração afetuosa, inquietando-se com os progressos de sua carreira. Mas não há entre os dois a alquimia preciosa, misteriosa, da amizade. Pressentiria Haydn que seu “aluno” lançaria a música em territórios desconhecidos, quebrando o equilíbrio clássico do qual ele é o representante mais acabado desde a morte de Mozart? (FALCONIER, p.20)

Em Viena, Beethoven recebeu também o auxílio de Johan Schenk (1753-1836), um popular compositor vienense de Singspiels. Depois de 1794, após a partida de Haydn de Viena para Londres, ele estudou contraponto durante cerca de um ano com Johan George Albrechtsberger (1736-1809), um dos grandes professores do seu tempo e autor de um famoso tratado de composição publicado em 1790, e com o compositor de ópera italiano Antônio Salieri (1750-1825), que vivia em Viena desde 1766, ele recebera algumas lições de composição vocal (GROUT & PALISCA, p. 546).

Doze anos após de ter chegado em Viena, Beethoven já era conhecido em toda Europa como o maior pianista e compositor para piano de seu tempo e como compositor de sinfonias da mesma craveira de Haydn e Mozart. As suas inovações não passavam despercebidas, sendo por vezes, consideradas meras excentricidades.

A opinião do pianista e compositor Jan Vaclav Tomášec (1774-1850), um contemporâneo pouco mais jovem que Beethoven, a quem ouviu improvisar em Praga no ano de 1795, ilustram bem o teor de muitas críticas mais tardias: "(...) *Dir-se-ia que o singular e o original eram o principal objetivo de suas composições*". Essas palavras de Tomášec mostram que algumas ideias de Beethoven até mesmo das primeiras obras, que hoje aceitamos como naturais, porque se tornaram parte de nossa linguagem natural, incomodavam a bons músicos da década de 1790, pois os ideais dessa época seriam presumivelmente Haydn e Mozart. (GROUT & PALISCA, p. 554 e 555)

Com base no estilo e na cronologia, é possível dividir a obra de Beethoven em três fases, sendo a primeira fase até 1802, período em que assimila a linguagem musical de seu tempo e vai descobrindo pouco a pouco sua própria voz. Foram compostos nessa fase os seis quartetos de cordas, Opus 18, as dez primeiras sonatas para piano e as duas primeiras sinfonias (IDEM, p. 549).

Seguindo superficialmente essa divisão, o primeiro período corresponderia aos primeiros anos vienenses do compositor. Mesmo estudando com afinco a obra dos dois grandes modelos, Beethoven, desde o início, foi um artista original, corajosamente

contemplando amplos horizontes. As obras do primeiro período apresentam o jovem pianista e compositor confiante em seu talento, conquistando a admiração de seus patronos e do público vienense. Culminam com a composição dos primeiros quartetos de cordas, Opus 18, e com as duas primeiras sinfonias, quando Beethoven tinha pouco mais de trinta anos (SANTOS, 2012, p.10).

Na segunda fase, que vai até 1816, o compositor já revela sua independência criativa, tendo escrito da 3ª à 8ª sinfonias, músicas de cena para a peça Egmont de Goethe, a abertura Coriolano, a ópera Fidélio, os concertos para piano em Sol e em Mi bemol, o concerto para violino, os quartetos Op. 59, 74 e 95 (Quartetos Rasumovsky) e as sonatas para piano até o Opus 90 (GROUT & PALISCA, p. 549).

Essa segunda fase criativa do compositor coincide com a primeira crise séria de surdez. Contemporâneo de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, Beethoven pensa em suicídio, mas resolve viver para a arte, conforme as declarações dramáticas contidas em seu *Testamento de Heiligenstadt*. Viver para sua música e dedicá-la ao crescimento espiritual da humanidade. Esse seria o projeto ambicioso, capaz de mantê-lo vivo apesar de todas as dificuldades inerentes à contradição estabelecida entre a profissão e a doença incurável.

Com essa segunda fase, Beethoven tornou-se para os ouvintes, à partir de meados do século XVIII, o centro do cânone da música ocidental. A sequência impressionante de obras tão importantes transformou suas inovações em procedimentos consagrados e estabeleceu “um novo padrão de perfeição intelectual e emocional que nunca mais se perdeu. A força dessas obras tornou as anteriores inovações de Haydn e Mozart “clássicas” e dificultou a compreensão imediata das suas últimas realizações (SANTOS, p. 10).

É na sua última fase em que suas obras se tornam mais meditativas e introspectivas. Nela estão inclusas as últimas cinco sonatas para piano, as Variações Diabelli, a Missa Solemnis, a 9ª sinfonia, os quartetos Op. 127, 130, 131, 132, 135 e a *Grosse Fugue* (grande fuga) para quarteto de cordas Op.133, (originalmente o finale do Op. 130). Esta divisão é meramente aproximada e as fronteiras situam-se em momentos cronológicos diferentes para os diferentes gêneros. Mas é uma forma cômoda de organizar uma reflexão sobre sua música (GROUT & PALISCA, p. 549).

Com o passar dos anos, a desproporção entre o trabalho musical minucioso e a desordem de sua vida aumentaram. Esboços e rascunhos testemunham que, enquanto sua música se tornava mais profunda e a escrita mais detalhada, sua vida reclusa desordenava-se em maiores excentricidades. A surdez progressiva intensificava seu isolamento, dificultando-lhe a comunicação social. A partir de 1812, as doenças crônicas se agravavam. O envolvimento afetivo com a família transformou-se em obsessão, com a luta pela tutela do sobrinho. Afastou-se de muitos de seus velhos amigos e sua situação financeira abalou-se com a desvalorização da moeda austríaca e a morte ou falência de dois de seus patronos mais generosos (SANTOS, p. 11).

Em 1824, em Viena, com a estreia da Nona sinfonia, Beethoven assinalava para o grande público mais uma mudança em sua obra. O programa do concerto, realizado no dia 7

de maio, anunciou a presença do compositor, cuja participação, na verdade, limitou-se à sua presença no palco, ao lado do maestro Ignaz Umlauf (1746-1796). A sinfonia alcançou grande sucesso, um triunfo de proporções extraordinárias. Ao final do concerto, Beethoven, surdo, permaneceu imóvel; uma cantora tomou-o pelo braço, virando-o e mostrando-lhe o público, para que ele pudesse ver com que entusiasmo era aplaudido. Três anos depois, morre o compositor, aos 56 anos (SANTOS, p.12).

No começo de seu ensaio sobre a música instrumental de Beethoven, Ernst Hoffmann (1776-1822) nos dá uma primeira definição de música como arte romântica.

“Quando se fala de música como uma arte autônoma, não deveria entender-se como tal somente a música instrumental? Efetivamente, a música instrumental dispensa a ajuda e intromissão de outra arte (a poesia), expressando de um modo puro e exclusivo sua essência característica. A música é a mais romântica de todas as artes, e mais, poderia se dizer que é a única verdadeiramente romântica, posto que o infinito é seu objetivo. Essa relação com o infinito é sempre tendencial somente na música, até tal ponto que o sentimento à que apela a grande música é a "palpitação de infinita nostalgia". Nostalgia de algo inalcançável, como se nos abrissem as portas do céu e nos deixassem ver através de uma estreita claraboia, um mundo distinto do terrestre” (FUBINI, 2005, p. 295).

Hoffman define da seguinte forma os três grandes artífices e realizadores do Romantismo musical.

"Haydn sente romanticamente os afetos da vida humana, ele é mais comensurável, mais compreensivo para o grande público. Mozart requer já, em sua maior medida, o elemento sobre-humano, maravilhoso latente em nós. Por sua parte, a música de Beethoven move os resortes do terror, do entristecimento, da dor, e justamente por tudo isso suscita aquela infinita nostalgia que é a mesma essência do Romantismo. Beethoven é portanto um compositor genuinamente romântico" (FUBINI, 2005, p. 296).

### 1.3 O contexto social na Época de Beethoven

Bonn é a capital dos príncipes eleitores de Colônia, que têm uma função ao mesmo tempo eclesiástica e secular. A Alemanha é então um país sem coesão política, dividido numa série de pequenos Estados. Bonn depende de Viena, sede do Sacro Império Romano Germânico e residência dos Habsburgo. É uma pequena cidade com cerca de doze mil habitantes, situada às margens do Reno. Nenhuma indústria: ali vivem artesãos, funcionários e cortesãos do príncipe eleitor. Essa província tranquila, cercada de uma natureza harmoniosa cuja beleza marcará Ludwig, é dirigida por Maximiliano Frederico, príncipe aberto às ideias do Iluminismo. Criar ótimos estabelecimentos educativos, encorajar a agricultura e a indústria, extirpar toda espécie de monastério, esses eram os mais notáveis empreendimentos do gabinete de Bonn.

Nessa pequena cidade, as ideias da *Aufklärung* (Iluminismo) são acolhidas com benevolência, e as artes, sobretudo o teatro e a ópera, gozam de uma predileção particular. Apesar de um meio familiar pouco propício, toda a infância de Beethoven se banhará nessa atmosfera liberal e esclarecida. É nela que se fundam essencialmente seus ideais estéticos e humanos. Os homens são mais filhos de seu tempo do que de seus pais (FALCONIER, 1955, p. 5 e 6).

O repertório musical da corte eleitoral, tanto para os serviços religiosos quanto para os concertos e as óperas, é rico e variado. A música religiosa conserva seu caráter tradicional e reserva um bom espaço à obras antigas, mas também à compositores contemporâneos. A biblioteca contém uma grande coleção de missas de autores do começo do século, como Antonio Caldara e Georg Reutter, e igualmente composições de Joseph Haydn e Johann Albrechtsberger, celebridades vienenses do momento que serão, ambos, professores de Beethoven em Viena. Em música instrumental, Bonn, muito bem situada entre a Alemanha, a França e a Holanda, recebe da Europa inteira um maná musical de qualidade. Os nomes, hoje um pouco esquecidos, de Eichner, Holzbauer, Johann Stamitz são familiares ao público culto de Bonn, assim como os dos austríacos Dittersdorf, Haydn, Vanhal, e dos franceses Gambini e Gossec. Na ópera há representações traduzidas em alemão de obras de Cimarosa ou Salieri, enquanto o teatro da corte apresenta peças de Molière, Goldoni, Voltaire e Shakespeare, junto com as de Lessing e Schiller (FAUCONIER, p.9).

Chegando à Viena, Beethoven já demonstra interesse em entender o contexto político que se vivia na sociedade vienense. A influência de Friedrich Schiller através de sua obra *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*, foi notória. (G. e P., p.554) Provavelmente, foi a partir da leitura desta obra que Beethoven formou sua opinião sobre o poder da arte para instruir a sociedade e os indivíduos, conduzindo-os a níveis mais elevados de comportamento e convivência. (SANTOS, 2012 p. 12)

Para o filósofo alemão, Friedrich Schiller (1759-1805), a complexa natureza humana é dotada de sensibilidade e razão. A duplicidade entre essas duas frações quando polarizada, acentua a separação entre o “homem selvagem” e o “homem bárbaro”. O primeiro deixa-se dominar pelos sentimentos, sobrepondo-os aos princípios racionais e morais. Assim, a natureza torna-se uma soberana dominadora para o homem selvagem. Já o “homem bárbaro”, com seus princípios racionalistas, despreza a natureza e tiraniza os afetos e sentimentos. Somente a educação estética poderia harmonizar as duas polaridades e desenvolver o “homem cultivado” pelo estímulo simultâneo das faculdades intelectuais e sensíveis.

Em suas peças teatrais, Schiller proclamava a revolução social e a liberação individual. *Os ladrões*, drama sobre a revolução heroica contra as normas da sociedade, apresenta o protagonista transformado em líder de um bando de ladrões para lutar contra as injustiças por ele sofridas. O enorme sucesso da peça facilmente tornou-a um modelo estético para o jovem Beethoven, ansioso por ampliar o conteúdo emocional de suas obras (SANTOS, 2012, p.13).

Todas as últimas peças de Schiller, incluindo *Amor e intriga* e *Dom Carlos*, apareceram durante a adolescência de Beethoven, e incorporavam os temas libertários à um enredo no qual um herói segue o seu destino, ainda que tragicamente, em nome da liberdade. Por isso, não nos surpreende que na década de 1790, Beethoven tenha pensado em usar a *Ode à alegria* de Schiller - um apelo à fraternidade humana num estado ideal imaginário - projeto à que se aferrou durante toda a vida, até que finalmente o realizou, décadas mais tarde, na Nona Sinfonia. A longa gestação da Nona marca a subjacente persistência de seus ideais liberais.

O jovem Beethoven provavelmente conheceu a obra de Schiller pelas mãos de Christian Gottlob Neefe, um de seus professores em Bonn. Neefe era entusiasta dos assuntos intelectuais da época. Apresentou também ao jovem músico o movimento literário alemão *Sturm und Drang* (SANTOS, 2012 p.14). Inicialmente *Sturm und Drang* foi um movimento literário promovido por Goethe, porém estendeu-se à outras vertentes da arte incluindo a música (FUBINI, 2005 p. 248).

Beethoven entrou em cena, num momento histórico favorável, por assim dizer. Viveu numa época em que novas e poderosas forças começavam a manifestar-se na sociedade, forças essas que o afetaram profundamente e repercutiram em sua obra. Beethoven, tal como Napoleão e Goethe, foi filho das gigantescas convulsões que vinham fermentando ao longo de todo o século XVIII e que eclodiram com a revolução francesa. Historicamente, a obra de Beethoven é construída de acordo com as convenções, os gêneros e estilos do período clássico. Mas as circunstâncias externas e a força do próprio gênio o levaram à transformar essa herança e fizeram dele a origem de muito do que veio à caracterizar o período romântico. (G.P., p.554)

O Romantismo trouxe para a música a ideia do artista genial, respeitado por sua originalidade. Anteriormente, embora os compositores tivessem consciência de seu valor, sua função social cumpria-se quase no anonimato; valorizava-se o bom músico como um bom artesão. A obra e a personalidade de Beethoven ligaram-se à essa mudança histórica.

O músico de Bonn viveu livre das obrigações de um emprego fixo e das ordens de patrões. Obteve o apoio de patronos, a renda da venda de partituras e o sucesso do reconhecimento público. Sua atitude em relação aos seus patronos e editores refletia o conflito da imperiosa necessidade de sucesso com uma obstinada busca de independência pessoal. Precisava do suporte dos patronos, mas exigia respeito; e seu temperamento impetuoso, explodia com frequência, criando situações socialmente embaraçosas. A pianista Von Bernhard, contemporânea vienense de Beethoven, assim se refere ao compositor em uma de suas cartas:

*Não tinha maneiras educadas, nem nos gestos nem na conduta. Era muito arrogante. Eu mesma vi a condessa Thun (uma patrona de Haydn e de Mozart, sogra de Lichnowsky) se ajoelhar aos seus pés, implorando-lhe que tocasse alguma coisa. Mas Beethoven não tocou... Ainda lembro claramente de Haydn e Salieri, ambos cuidadosamente vestidos à maneira antiga, com perucas sapatos e meias de seda, enquanto Beethoven*

*chegava vestido de maneira informal, quase mal vestido (LOCKWOOD, 2004, p. 101).*

Beethoven tinha plena consciência de que compunha não apenas para seus contemporâneos, mas para a posteridade. A partir da segunda metade do século XVIII, com o advento da burguesia, do concerto pago, da venda de partituras, do aperfeiçoamento dos instrumentos e de seus recursos sonoros, os compositores começaram a preocupar-se com indicações minuciosas para seus intérpretes, agora distantes do seu convívio direto. Nesse aspecto, Beethoven foi extremamente cuidadoso e esmerou-se em sua escrita (SANTOS, 2012, p.10 e 11).

## **2. A influência do estilo francês**

### **2.1 A. Viotti e a Escola francesa de violino**

O estabelecimento da escola francesa de violino foi inspirado, na maior parte, com a chegada do virtuoso italiano Giovanni Battista Viotti em Paris em 1782. Seu legado foi perpetuado por seus três discípulos mais proeminentes: Pierre Rode (1774-1830), Rodolphe Kreutzer (1766-1831) e Pierre-Marie-François Sales Baillot (1771-1842). Juntos, eles desenvolveram um método de ensino unificado e disciplinado através do qual a arte de tocar violino foi preservada, e produziu-se uma grande quantidade de concertos para violino que formaram o núcleo da mais alta estima e foram os mais utilizados durante esses anos. De fato, os concertos de Viotti e de seus discípulos Rode, Kreutzer e Baillot essencialmente dominaram inteiramente o cenário musical de 1800. A escola francesa criou um impacto tão duradouro sobre o mundo do violino, que nunca foi ofuscada nem mesmo pelo aparecimento meteórico de violinistas individuais como Paganini, Spohr ou Joachim (CHWEN, p. 6).

Além de elevar o padrão técnico na França, Viotti também foi responsável pela difusão do arco Tourte e do violino Stradivarius, o que levou à uma maior padronização dos instrumentos. Ele encontrou um equilíbrio entre virtuosismo e musicalidade ao combinar influências de composição Alemã, sua herança violinística da Itália e o caráter brilhante e virtuosístico dos primeiros violinistas franceses como Leclair e Gaviniès, criando assim um estilo musical universal que teve um efeito profundo em seus seguidores (idem p. 7).

Nascido em 1755 em Fontanetto da Po, Itália, Giovanni Battista Viotti estudou violino de 1770 à 1775 na Escola de Piemonte em Turim, com o célebre Gaetano Pugnani (1731-1798), que foi aluno de Giovanni B. Somis (1686-1763). Somis, juntamente com Francesco Geminiani (1687-1762) e, possivelmente, Francesco M. Veracini (1690-1768) e Pietro Locatelli (1695-1764), herdaram a grande tradição italiana de tocar violino à partir de Arcangelo Corelli (1653-1713). Viotti tornou-se um membro da Turim Royal Chapel Orchestra durante cinco anos antes de se juntar ao seu professor Pugnani em uma turnê de 1780 à 1781, na qual eles apresentaram-se na Suíça, Alemanha, Polônia e São Petersburgo. No caminho de

volta, Viotti decidiu visitar Paris enquanto Pugnani voltou para a Itália. Ele conquistou Paris com seu estilo brilhante, realizando um de seus próprios concertos, e lá passou os próximos 10 anos, apresentando-se em concertos públicos e privados, bem como o ensinando a tocar e compor. Ele partiu para Londres em 1792 por causa da Revolução Francesa e permaneceu ativo lá por vários anos. Em seus últimos anos, Viotti visitou Paris algumas vezes e foi ainda nomeado o diretor da ópera de Paris em 1819, embora foi forçado a renunciar em 1821. Ele morreu em Londres em 1824, deixando um total de vinte e nove concertos para violino (idem p.8).

Beethoven foi indubitavelmente atraído pela estética francesa por razões técnicas e filosóficas. Seguindo geralmente o estabelecido padrão de três movimentos, os concertos de Viotti (e de fato os de Mozart) foram os modelos lógicos para suas obras no gênero. O conteúdo heroico e militar dessas obras eram totalmente compatíveis com a personalidade musical de Beethoven. O primeiro movimento do concerto de violino francês foi geralmente dividido em quatro “ritornellos” orquestrais e três solos. O estilo marcial na abertura era tradicional, mas não obrigatório; alguns concertos começam liricamente, enquanto outros têm a varredura apaixonada e agitação da abertura sob a ótica contemporânea. A entrada mais tardia do solista era tratada com algum brilhantismo e foi geralmente baseada em novo material temático, embora ocasionalmente usava-se o primeiro tema orquestral. O segundo solo, geralmente envolvendo contraste de modo e uma intensificação da expressão e brilho, era geralmente uma fantasia livre e só raramente incluía o verdadeiro "desenvolvimento" do material. O último solo era normalmente incorporado à uma recapitulação encurtada e com uma cadência precedendo a coda orquestral (STOWEL, 1998, p.15).

## 2.2 Idiomática do violino

A familiaridade de Beethoven com as composições e estilos das principais figuras da escola de violino francesa, levou à transformação de algumas de suas características idiomáticas de bravura simples para embelezamentos de ideias musicais profundas. Há várias semelhanças entre o Opus 61 de Beethoven e os modelos franceses. As similaridades estendem-se além da forma e caráter de alguns dos materiais temáticos, bem como à exploração das características técnicas do instrumento.

Muitas das figurações em oitavas quebradas exploradas por Beethoven nos movimentos do seu Concerto para Violino poderiam muito bem ser derivadas diretamente das escritas de Viotti e Kreutzer, tal como mostram as figura 1, 2 e 3.





Figura 2. Kreutzer: concerto para violino n. 6 em mi menor (primeiro mov.)



Figura 3. Viotti, concerto para violino n. 1 em dó maior e n. 6 em mi maior. (trechos do terceiro movimento)

Da mesma forma, a famosa passagem em sextas no movimento final do Op. 61 de Beethoven (rondó: compassos 68 ao 73 e 243 ao 248) encontra um precedente próximo no primeiro movimento do quinto Concerto para Violino de Viotti .:



Figura 4. Viotti, concerto para violino n. 5 em dó maior (primeiro mov.)

Além disso, a elaboração característica de Viotti de uma linha melódica em terças é espelhada no movimento de abertura de Beethoven.:



Figura 5. Viotti, concerto para violino n. 1 em dó maior (primeiro mov.)

Beethoven também se inspirou em uma abordagem distintiva de Kreutzer para tal embelezamento melódico.



Figura 6. Kreutzer, concertos: n. 4 em dó maior e n. 13 em ré maior (passagens dos primeiros movimentos)



Figura 7. Kreutzer, concerto para violino n. 16 em mí menor. (primeiro mov.)

Adiciona-se à estes exemplos, as semelhanças entre o tratamento de Beethoven de seu motivo no tímpano no primeiro movimento com o uso de um motivo de notas repetidas no Concerto n.26 de Viotti; tal como a ligação do segundo com o terceiro movimento nos concertos de Viotti e seus paralelos com Beethoven; E os precedentes nos finais dos Concertos de Viotti (números 22, 27, 28 e 29) para o tipo de cadência acompanhada incluída no primeiro movimento da adaptação para piano do Op. 61 de Beethoven; e a relação dos temas do rondó de Beethoven com os do Concerto n. 6 de Viotti. É evidente que pode-se considerar muito do Concerto para Violino de Beethoven como uma interpretação individual e avançada da escola francesa, e especialmente da concepção de Viotti.

Embora familiarizado com violino, a escrita no Concerto para violino de Beethoven não tem comparação com a sua afinidade criativa para o piano e às vezes parece ter sido derivada do teclado. Ele se absteve quase inteiramente à emular a exploração da escola francesa de violino com cordas duplas e efeito sonoro *sul G* (rondó, compassos 1 ao 9). E mostra uma preferência distinta pelos registros mais altos da corda mi, fazendo exigências técnicas razoavelmente modestas no solo do violino, enfatizando as qualidades líricas do instrumento e mudando os acentos e movimentos dramáticos na orquestra (STOWELL, 1998, p. 16 à 19).

### 3. Organologia do Violino

O desenho e a construção da maioria dos violinos feitos antes de 1800 foram modificados com a finalidade de se obter maior volume sonoro e brilho, realizados principalmente submetendo o instrumento a maiores tensões através do uso de uma ponte mais fina e mais alta e um maior comprimento das cordas (STOWELL, 1998, p. 6).

O levantamento do cavalete exigiu ajustes correspondentes à elevação do pescoço e do braço, permitindo que este último siga mais de perto o ângulo das cordas, e assim, permitir a clareza dos dedilhados. Um pescoço mais fino e mais longo foi empregado. O espelho foi estreitado na voluta e ampliado um pouco para o cavalete, adotando uma curva mais marcada para coincidir com as modificações para o mesmo, sendo também alongado, dando assim ao violinista maior facilidade nas posições mais altas. Para reforçar o instrumento contra o aumento da pressão (através do cavalete) exercida na barriga, uma barra harmônica mais longa e mais grossa foi introduzida, obtendo-se uma projeção sonora mais substancial,

que também desempenhou um papel significativo nos ideais estéticos do final do século XVIII. (STOWELL, 1998, p. 6 e 7)

Estas modificações na construção do violino foram implementadas gradualmente entre 1760 e 1830. Luthiers franceses parecem ter estado na vanguarda desta mudança, mas pode ser provável que nem todos os instrumentos da maioria dos violinistas do círculo de Beethoven no início do século XIX teriam sido convertidos para cumprir com os novos ideais contemporâneos à época.

A consistente alta tessitura da parte solo do Concerto para Violino de Beethoven sugere que ele estava plenamente consciente destes ajustes para o encaixe do pescoço e espelho e estava ansioso para tirar proveito da maior facilidade técnica que eles ofereceram nas posições mais altas. O fato de que o quarteto de instrumentos de cordas apresentado à Beethoven em 1800 pelo príncipe da Prússia Karl Lichnowsky (1761-1814) foi modernizado também pode ter algum significado à esse respeito, mas não se sabe quando essas alterações foram realizadas (STOWELL, 1998, p.7).

#### **4. Organologia do Arco**

A forma, dimensão, peso, materiais e construção em geral do arco do violino já estavam em decorrência durante a carreira de Beethoven. Os arcos foram padronizados por volta de 1780 por François Tourte, cujo projeto gradualmente foi se distanciando dos modelos anteriores e tornando-se cada vez mais presente nos projetos dos *luthiers* subsequentes. Tourte, eventualmente concluiu que a madeira de Pernambuco melhor satisfazia esses tais requisitos, com a leveza, resistência e elasticidade exigidas pelos violinistas de sua época. Ele determinou o comprimento ideal do arco de violino, entre 74 à 75 centímetros e o peso total ideal com cerca de 56 à 60 gramas (STOWELL, 1998, P.7 e 8).

As alterações nas características físicas do arco de violino iniciam-se com o violinista italiano Arcangelo Corelli (1653-1713), por volta de 1700, até chegar à Tourte em 1800. Corelli e seus pupilos violinistas Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), Francesco Saverio Geminiani (1687-1762), Francesco Maria Veracini (1690-1768), Gaetano Pugnani (1731-1798) e Giuseppe Tartini (1692-1770), desenvolveram um arco que pode ser caracterizado como modelo Corelli-Tartini.

Tartini melhorou o arco de Corelli por volta de 1730 à 1740, fazendo uso de madeiras mais leves e de uma vareta mais reta. Este foi utilizado na música italiana na primeira parte do séc. XVIII, medindo normalmente de 61 à 71 cm de comprimento e apresentando vareta convexa e talão fixo. Alguns mais avançados eram ajustados por mecanismos de parafusos.

Pode-se também identificar o “arco alemão”, como um modelo mais pesado e que geralmente usava uma vareta convexa, considerado de certo modo primitivo, com uma ponta volumosa como foi ilustrada por Leopold Mozart. Porém, na cronologia segue o “arco de

Cramer”, associado ao violinista Wilhelm Cramer (1745-1799) que viveu a maior parte de sua vida em Mannheim (Alemanha) e depois de 1772 em Londres (Reino Unido). Esse modelo pode ser considerado decisivo em direção ao arco moderno, porém prevalecendo como arco transitório entre os modelos Corelli-Tartini e Tourté.

O arco usado por Cramer é um modelo único, a partir da extremidade delgada do arco, sua ponta se estende para duas direções lembrando a forma de um machado. Esse modelo ficou conhecido como “machado de batalha”. O talão é cortado na frente e atrás, o que torna particularmente leve (esse modelo de talão parece ter sido relativamente pouco usado antes de existirem nos arcos de Cramer). Faz uso de um moderno mecanismo de parafusos, um dispositivo de aperto encontrado nos melhores arcos do fim do séc. XVII. A vareta é levemente mais comprida que o modelo de Corelli-Tartini e um pouco menor que a de Tourte. Porém, o mais significativo nessa vareta é a curvatura côncava, isso implica na crina ceder menos quando o arco está pressionando a corda e, como consequência, obtém-se uma resposta sonora mais imediata a partir do ataque do violinista até a produção da nota. Finalmente, a largura da faixa da crina desse arco pode ser ligeiramente maior do que 6 mm, típica dos arcos de Corelli-Tartini, porém mais estreito que os 10 mm atuais (Revista Brasileira de Ensino de Física, p. 3).

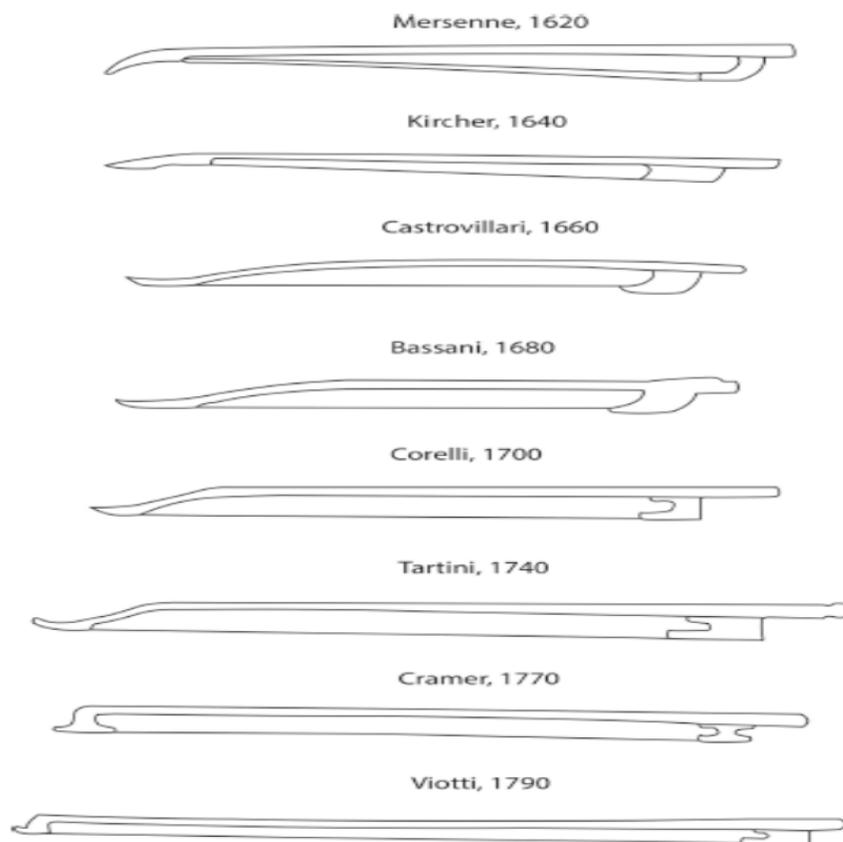


Figura 8. Cronologia das alterações da forma do arco de violino entre 1620 e 1790, por diferentes desenvolvedores. ( Revista brasileira do ensino de física, p. 2)

Em termos de sonoridade, tais escolhas feitas por Tourte, resultaram por parte do *performer* a possibilidade de executar notas mais longas e com menos separações possíveis entre elas. Na questão do peso do arco, tal escolha, resultou numa sonoridade mais forte do violino, mas que não necessariamente, obrigasse o músico forçar o som, ou seja, exercer mais pressão com o arco sobre as cordas do violino. Pelo próprio peso do arco já se conseguia uma notável diferença sonora em comparação com o arco barroco que era mais leve.

A quantidade de cerdas colocadas no arco também foi reforçada. Para contrariar algumas irregularidades, Tourté ampliou a distribuição das cerdas para cerca de 10 mm no talão e cerca de 8 mm até a ponta, mantendo-a uniformemente plana, e até mesmo segurando-a no talão com uma anilha de metal, que possivelmente também foi inventada por ele. Um calço de madeira foi posicionado entre as cerdas e uma porção do talão, sendo assim, as cerdas eram pressionadas contra o talão e impedidas de deslizar para fora (STOWELL, 1998, p.8).

A forma e a conseqüente robustez inferior da maioria dos arcos pré-Tourté, resultaram que as cerdas fossem consideravelmente menos tensas do que os modelos Tourté. Leopold Mozart no seu tratado *Versuch einer grundlichen Violinschule* (Escola Fundamental de Violino), escreveu: “um pequeno, mesmo que seja pouco audível, o mais suave início de golpe de arco.” (MOZART, 1756, p. 102). Esta suavidade na articulação, descrita por Leopold Mozart, que podemos caracterizar de *non-legato*, no início e no fim de cada golpe de arco, é uma referência para um ataque menos imediato ao primeiro contato do arco com a corda, devido à sua leveza na ponta e o seu ponto de equilíbrio mais próximo da mão direita do violinista.

Entretanto, as respostas mais rápidas das cerdas, a maior resistência (particularmente na ponta), a resiliência e o alargamento da distribuição das cerdas, acabaram também por contribuir no aumento e na abrangência dos golpes de arco, incluindo um verdadeiro efeito de *sforzando* e uma variedade de golpes de arco acentuados e saltados (STOWELL, 1998, p. 9).

## **5. Beethoven : A relação com o violino e com alguns dos violinistas influentes de sua época**

Ludwig Van Beethoven foi também um músico de cordas, tocando violino e viola. Em sua capacidade de compositor violinista, ele deixou um legado substancial para futuros violinistas, com um repertório incluindo dois romances para violino e orquestra (No. 1 em Fá maior e No. 2 em sol maior), o Concerto em ré maior Op. 61, o concerto triplo para violino, violoncelo e piano Op. 56, dez sonatas para violino e piano, incluindo a famosa "Primavera" (nº 5 em fá maior, Op. 24) e a sonata "Kreutzer" (nº 9 em lá maior, Op. 47).

Os estudos de violino de Beethoven começaram na infância. Seu pai duro e exigente foi seu primeiro professor, instruindo-o em violino e piano. A confirmação dos estudos de violino do jovem Beethoven é feita por seu biógrafo, o violinista Anton Schindler.

Durante a incursão na performance de cordas, a idade do jovem Beethoven foi reduzida, para ele parecer ainda mais talentoso. Em 1781, o garoto de onze anos e sua mãe fizeram uma turnê pela Holanda. Embora o menino tenha tocado em muitas grandes casas e impressionado seus ouvintes, ele não conseguiu obter uma audiência diante de uma aristocracia influente como Marie Antoinette (MATCHCOK, p.1).

Beethoven depois estudou o violino com um parente, Franz Rovantini, um jovem músico da corte e requisitado professor. De 1788 a 1792, Beethoven tocou viola nas orquestras da capela da corte e do teatro de Bonn, como indicam os registros de pagamento. Também estudou violino com Franz Ries (1755-1846), renomado violinista e aluno de Johann Salomon (1745-1815). Posteriormente, há evidências de que ele estudou violino com Ignaz Schuppanzigh (1776-1830), que também era seu amigo íntimo; isso pode ser inferido a partir de uma nota de 1794 em que Beethoven escreve para si mesmo, “Schuppanzigh, 3 vezes por semana” (MATCHCOK, p. 2).

Schuppanzigh era conhecido como um grande intérprete de quartetos, quase sinônimo às performances dos quartetos de Beethoven. A estreita associação entre ele e o compositor, seja em importantes orquestras ou como primeiro violino nos quartetos de cordas, fez dele um dos violinistas mais influentes em torno de Beethoven.

Nascido em 1776 em Viena. Schuppanzigh começou a tocar viola, mas mudou para o violino em torno de 1793. Ele ganhou uma excelente reputação em liderar e dirigir orquestras provavelmente por causa de seu temperamento enérgico e expressivo que contagiava os músicos. Em 1795 ele se tornou o maestro da orquestra de Augarten (Viena-Áustria) sob a gestão do Arqueduoque da Áustria, Rudolph Rainer (1788-1831), e três anos mais tarde assumiu a gestão destes concertos. Durante este tempo, ele era frequentemente contratado como performer de quartetos pelo príncipe Karl Linchowsky, um dos patronos de Beethoven. Entre 1794 e 1799, Schuppanzigh ensaiou uma grande quantidade de quartetos de cordas de Franz Josef Haydn e Emmanuel Aloys Förster com Louis Sina (violino), Franz Weiss (viola) e Nikolaus Kraft (violoncelo), sob a orientação dos próprios compositores. Foi definitivamente uma vantagem para Beethoven, porque ele tinha um grupo bem treinado para o próximo quarteto de cordas Op.18. No inverno de 1804 para 1805, Schuppanzigh formou seu próprio quarteto com o propósito expresso de dar concertos públicos. Ele pegou Joseph Mayseder como segundo violino, mantendo Nikolaus Kraft como violoncelista e Anton Schreiber na viola (CHWEN, p. 22).

Possivelmente, o mesmo grupo que estreou o Op. 59 de Beethoven, quartetos encomendados pelo conde Razumovsky. Eles frequentemente se apresentavam em um lugar privado, o Heiligenkreuzerhof e depois no salão de um restaurante popular chamado *Zum römischen Kaiser*. Schuppanzigh foi convidado pelo Conde Razumovsky em 1808 para assumir o "melhor quarteto de cordas na Europa". Desta vez, ele escolheu Josef Linke como o violoncelista, Franz Weiss como o violista e Louis Sina como o segundo violinista quando o Conde não estava tocando. Este quarteto permaneceu junto até 1814, quando um desastroso incêndio destruiu o palácio do Conde. Logo depois, Schuppanzigh partiu para São Petersburgo

e teve grande sucesso na realização e condução de algumas das obras de Beethoven. Após o retorno à Viena, em 1823, ele participou da estreia de várias obras importantes de Beethoven, inclusive da Nona Sinfonia. Realizou os últimos quartetos Op. 127 (1825), Op. 132 (1825), Op. 130 (versão original com Grosse Fuge, 1825) e o quarteto Op. 135 (1828). Franz Ignaz Schuppanzigh morreu em 1830, três anos após a morte de Beethoven (CHWEN, p. 23).

De fato, Beethoven trabalhou estreitamente com muitos violinistas durante sua vida, alguns deles amigos pessoais, como seu biógrafo e secretário Anton Felix Schindler (1795-1864), George Augusto Polgreen Bridgetower (1778-1860) e o já mencionado Ignaz Schuppanzigh (1776-1830). Assim, Beethoven tinha associações próximas com o violino, sua música e seus virtuosos. Embora, sem dúvida, tenha moldado o caminho do repertório e da performance do violino no século XIX, ele também estava em uma posição privilegiada para ser influenciado por seus amigos e colegas violinistas da época (MATCHCOK, p.2).

George Augustus Polgreen Bridgetower (1778-1860), talvez tenha sido o violinista mais “exótico” do século XIX. Ele nasceu na Polônia num país das Índias Ocidentais (Barbados) de uma mãe europeia. Havia rumores de que ele estava ligado à influente família húngara Esterházy; pois viveu na propriedade destes durante a década de 1780 e pode ter estudado com Franz Joseph Haydn, que estava sob o emprego desta família. Bridgetower, aos 10 anos, fez sua estreia no Concert Spirituel em Paris, em abril de 1789. O Concert Spirituel era um local para os parisienses assistirem à concertos públicos durante feriados religiosos, quando a ópera foi fechada. Os parisienses assistiam à concertos de música secular em feriados religiosos, ou seja, os escrúpulos religiosos estavam se tornando mais relaxados (MATCHCOK, P. 5 e 6).

Quando Bridgetower chamou a atenção do Príncipe de Gales na década de 1790, o Príncipe o apresentou com o traje de um cavalheiro inglês; ironicamente, o status social de Bridgetower entre os ingleses aumentou consideravelmente. Essa súbita mudança de posição social é indicativa da atitude imperialista inglesa; o traje de um cavalheiro inglês é considerado mais “nobre” do que o da nobreza estrangeira, como um príncipe abissínio ou turco. Essa ação demonstra como a sociedade britânica valorizava seus músicos.

Bridgetower apresentou uma série de concertos de Salomon junto com seu ex-professor Haydn e com seu colega violinista, Franz Clement. Em 1803, Bridgetower entrou na sociedade vienense através do príncipe Lichnowsky e foi em Viena que ele conheceu Beethoven. Os dois se tornaram amigos e juntos realizaram o que é agora a Sonata de Beethoven para violino e piano, nº 9 em Lá Maior, Op. 47, em um concerto de renome em Augarten, em 24 de maio de 1803. Apesar da “leitura quase à primeira vista” de Bridgetower do último movimento, o concerto foi um grande sucesso. Esta sonata foi originalmente intitulada: “*Sonata mulattica composta para o mulato Brischdauer, gran pazzo e compositore mulattic*”, mas depois de uma discussão com Beethoven sobre uma mulher, Beethoven retirou sua dedicação e em vez disso deu a honra ao violinista francês Rodolphe Kreutzer (1766-1831). Portanto, até hoje, a sonata em Lá Maior tem o apelido de “Kreutzer”. Bridgetower influenciou a música de Beethoven, acrescentando alguns dos floreios arpejados que caracterizam a Sonata “Kreutzer”. Assim, este é

o primeiro exemplo da performance da música de Beethoven sendo moldada por um intérprete (MATCHCOK, p. 6).

Beethoven conheceu Kreutzer em 1798 em Viena, quando o mesmo acompanhava o embaixador francês General Bernadotte. Sua tarefa talvez tenha sido garantir a integridade de objetos de arte e partituras musicais, ou fazer cópias para o uso em museus e bibliotecas francesas. Beethoven tinha ou mantinha relações com o embaixador Bernadotte, que poderia ter sugerido a ideia de uma sinfonia heroica em honra à Napoleão, e através de quem Beethoven poderia ter conhecido e ouvido Kreutzer. Aparentemente, Beethoven escrevia uma carta para Kreutzer todos os anos, mas o mesmo parecia menos entusiasmado.

Kreutzer nunca executou a sonata em público. Talvez porque Beethoven o escolheu como segunda opção para dedicá-la (a sonata era originalmente dedicada à Bridgetower); ou ele não achou a peça ao seu gosto e estilo. Beethoven declarou que a peça era *“scritta in um estile molto concertante, quasi come dún concerto”*. Teria sido um choque para Kreutzer encontrar uma obra dedicada à ele contendo materiais de violino e piano de igual importância. Kreutzer expressou que a sonata era ininteligível. Além disso, a sonata requer uma quantidade razoável de golpes de arco em staccato e spiccato que supostamente não eram pontos fortes de Kreutzer. Ele era famoso por longos golpes de arco e afinação plena (CHWEN, p. 40).

Franz Clement (1780-1842), outro violinista que conseguiu ter uma brilhante carreira solo inglesa, também estava pessoalmente ligado à Beethoven. Clement começou seus estudos de violino aos quatro anos de idade. Ele solou em Londres com Haydn e Salomon. Em Viena, em 1793, Clement deu um concerto com Viotti. No entanto, ao contrário de Viotti e seus alunos, ele era conhecido por seu som elegante e expressivo. E também usou o arco italiano mais curto e mais antigo que o dos violinistas franceses, já que estes agora tocavam com o arco Tourte, mais longo e mais poderoso. Com a tenra idade de dez anos, Clemente foi muito admirado por Beethoven, cujo grande elogio está documentado em uma carta datada de 1794.

*“Prossiga pelo caminho que até agora você percorreu tão esplendidamente e gloriosamente. A natureza e a arte competem em torná-lo um dos maiores artistas. Siga as duas coisas e você não precisa temer que não consiga alcançar grandes objetivos na Terra, ao qual todo artista pode alcançar”*  
(MATCHCOK, p. 6)

Clement era bem conhecido em seu tempo como uma criança prodígio que viajou por toda a Europa, apresentando-se para a nobreza bem como músicos famosos da época. Ele nasceu em 17 de novembro de 1780 em Viena. Provavelmente teve as primeiras lições de seu pai Joseph Clement, que era violinista da orquestra privada do conde von Harsch. Joseph logo descobriu o talento de Franz no instrumento e o colocou sob a tutela de Kurzweil, o concertino do príncipe Grassalkovich, quando ele tinha sete anos. Já em 1788, Franz deu um concerto público e até mesmo apareceu no *Hofburg Theater* no ano seguinte com um violino de tamanho pequeno.

Logo, o pequeno Clement embarcou em sua turnê pelo sul da Alemanha, Bélgica e Inglaterra. A França não foi incluída por causa da Revolução. Ele ficou dois anos na Inglaterra dando concertos bem sucedidos, alguns dos quais foram realizados por Haydn. Clement pode ter favorecido seu estudo no violino com o virtuoso italiano Giovanni Mane Giornovich (Jamovic), enquanto esteve em Londres. Lá ele deu um concerto em 1790 com George Bridgetower, que também foi aluno de Giornovich. Depois Clement retornou à Viena e se juntou ao Teatro Nacional como solista e assistente do maestro. Em 1804, ele foi convidado para ser o diretor da orquestra do Teatro An der Wien, juntamente com Gebler. Em 1805, ele recebeu o cargo de diretor musical e foi nesta qualidade que ele executou o Concerto para Violino de Beethoven no ano seguinte. No entanto, quando o concerto foi publicado, Beethoven o dedicou à Stefan von Breuning, que foi seu amigo ao longo da vida.

Clement começou a mostrar sinais de deterioração, após uma turnê de concertos na Rússia e na Alemanha (1812-1818), embora apenas em seus trinta e tantos anos. Em 1819, após a performance de algumas variações sobre um tema de Beethoven, o mesmo disse duras palavras contra o estilo de Clement: *"material pobre, vazio, muito ineficaz... com grande monotonia ele inventa 15 ou 20 variações, e termina cada uma com uma fermata..."*. Beethoven o rejeitou como concertino para a Nona Sinfonia em 1824. Ele foi julgado como um homem que "não progride com a idade e as circunstâncias de sua arte" e morreu em 1842. Clement era um violinista pertencente à antiga escola de violino, e manteve seu estilo apesar da influente escola (Viotti) mais recente (CHWEN, p. 19 e 20).

## **6. Beethoven - Concerto em ré maior para violino e orquestra, Op. 61.**

O único grande concerto para violino composto entre os cinco concertos de Mozart de 1775 e o Concerto Op. 64, em mí menor de Mendelssohn (1844). Como modelo de invenção melódica, amplitude de desenvolvimento, clareza e lógica de organização, o Opus 61 de Beethoven ganhou espaço no repertório de "todo violinista, que pretende ser mais do que mero virtuoso". Tornando-se uma "peça" que destaca a maturidade do performer (STOWELL, 1998, p. ix).

### **6.1 Primeiro Movimento- Allegro ma non troppo**

#### **6.1.1 Análise harmônica e estrutural**

A grande extensão do movimento, a simplicidade na construção e seu lirismo geral destacam-se como as características mais proeminentes. Ele pode ser facilmente visto como um movimento que incorpora o princípio da forma sonata com algumas influências restantes da forma barroca Ritornello (CHEWN, p. 220).

Dentre os grandes acontecimentos que se deram no mundo da música dentro da segunda metade do século XVIII, está a forma sonata, destacando-se não apenas pela dificuldade de interpretação, mas também pelos valores estéticos e filosóficos que agregou. Seu vínculo com o desenvolvimento da música instrumental vem desde a tocata até a sonata a três e a suíte. Do concerto grosso ao concerto solista. Desde a sinfonia concertante até o divertimento. Todos seguem uma lógica de desenvolvimento elaborado no transcorrer de muitas décadas (FUBINI, p. 258).

A forma sonata conta com uma história que vai além do iluminismo, e está dotada, por sua natureza, de uma capacidade de mutação e de transformação muito grande apesar de sua inquestionável fidelidade ao esquema inicial. Poderia se dizer que sua estrutura já continha o embrião das futuras tensões que músicos como Beethoven lhes acrescentaria mais tarde. (FUBINI, p. 264)

Este movimento é em forma de sonata com uma abertura ritornello orquestral estendida. Similar aos concertos para piano maduros de Mozart. A forma ritornello é totalmente integrada com o princípio da sonata. O ritornello final é dispensado e os dois ritornellos do meio (o ritornello orquestral antes da seção de desenvolvimento e antes da seção de recapitulação) tornaram-se parte da forma sonata. O segundo ritornello serve como uma seção contrastante (motivos c d d' e), que reitera a última parte do primeiro ritornello (motivos a b c d d' e), em uma tonalidade diferente (dominante maior e menor e dó maior), servindo como uma introdução para o desenvolvimento da seção. O terceiro ritornello (recapitulação) reexpõe o primeiro tema também em fortíssimo com a orquestra completa (CHWEN, p. 220 e 221).

Segue a forma:

Sessão	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti
<b>Tonalidade</b>	Ré maior- ré menor- Ré maior	Ré maior	Ré maior	Ré menor-lá maior- lá menor-lá maior	Lá maior
<b>Motivos (temas)</b>	a b c d d' e	x a	B	b' x d x	E
<b>Compassos</b>	1- 88	89 – 117	118- 125	126- 177	178- 181
<b>Forma</b>	Ritornelo 1	Exposição			fechamento

<b>Sessão</b>	<b>Solo</b>	<b>Tutti</b>	<b>Solo</b>	<b>Tutti</b>	<b>Solo</b>
<b>Tonalidade</b>	Lá maior	Lá menor - lá maior - lá menor - dó maior	Dó maior - sí menor - x - sol menor - x - ré maior	Ré maior	Ré maior - ré menor - Ré maior
<b>Motivos (temas)</b>	x (orch-e)	c d d' e	x a' x f x	a b	b x d x
<b>Compassos</b>	182- 223	224- 283	284- 364	365- 385	386- 451
<b>Forma</b>		Ritornelo 2	Desenvolvimento	Ritornelo 3 e Recapitulação	
<b>Sessão</b>	<b>Tutti</b>	<b>Solo</b>	<b>Tutti</b>	<b>Solo</b>	
<b>Tonalidade</b>	Ré maior	Ré maior	Ré menor- Ré maior	Ré maior	
<b>Motivos (temas)</b>	E	x (orch - e)	c*	d x	
<b>Compassos</b>	452 – 455	456- 496	497- 510	511- 536	
	Fechamento			Coda	

\* Pausa para cadência

O primeiro e segundo temas completos, A e B, respectivamente, bem como o tema de fechamento e algumas ideias musicais adicionais, são todos introduzidos no ritornello inicial.

O tema em sol menor "f" no desenvolvimento é a única nova adição temática. O uso de materiais musicais limitados dá ao movimento a sua qualidade compacta e concisa, apesar da duração extraordinária do mesmo. Após o ritornello de abertura, estritamente

falando, há uma exposição de todos os temas importantes na tonalidade da tônica, o solo assume a forma de uma cadência de fantasia com escalas amplas e arpejos no acorde de dominante com sétima de ré maior até a cadência no compasso 101 em ré maior. Nesse ponto, o tímpano pega seu motivo da abertura, mais uma vez, como se a música estivesse recomeçando. O primeiro tema é apresentado pelo violino solo num registro extremamente elevado, acompanhado pelos instrumentos de sopro.

Em seguida, o solo contém vários minutos de passagens virtuosísticas que levam até o segundo tema na tonalidade da dominante. É interessante notar que o solo toca o tema apenas em um pequeno ponto da sessão. Ao final da sessão o solo entrega no registro grave um dos temas mais nobres e comoventes que Beethoven já escreveu, criando um efeito reflexivo, mas imensamente poderoso e comovente aos ouvintes. A música é simples, suave e afetuosa tal como fluente e leve (CHWEN, p 221).

O desenvolvimento começa com a mesma cadência inicial na tonalidade de Dó maior, do mesmo modo, no acorde de sétima de dominante chegando ao fá no agudo. E neste ponto acontece maior surpresa de todas. Quando há uma subida e uma descida semitonal acontecendo ao mesmo tempo. A nota aguda fá ao final da cadência do violino solo, parece querer passar do acorde de Sol com sétima (estendido do compasso 282 ao 299) para o acorde de Dó maior. Porém, a nota do baixo (sol) desce para fá sustenido, enquanto a nota do topo (fá) sobe também para fá sustenido, inaugurando ao ouvinte a tonalidade de si menor (na segunda inversão do acorde) (CHWEN, p.229). Figuras arabescas se desenrolam no violino solo enquanto a orquestra repete o primeiro tema em tonalidade menor e decompõe-se progressivamente em unidades menores.

The image displays a musical score for six instruments: Violino principale, Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncello, and Basso. The score is in 3/4 time and D major. The Violino principale part begins with a melodic line marked 'cresc.' and 'espressivo'. The Violino 1 and 2 parts play a rhythmic accompaniment. The Viola part is mostly rests. The Violoncello and Basso parts play a rhythmic accompaniment with 'p', 'cresc.', and 'pp' markings.

Figura 9. Beethoven Op. 61, primeiro movimento, compassos 298 ao 303.

A seção em Sol menor é mais um momento comovente em que as progressões arpejadas no violino solo criam um atmosfera de tranquilidade. Atrás deste clima flutuante as trompas tocam tranquilamente o motivo dos tímpanos a cada compasso, eventualmente chegando na dominante no compasso 346, com duração de dezenove compassos. Dessa forma encerra-se o desenvolvimento, iniciando a recapitulação com a orquestra tocando o motivo dos tímpanos em fortíssimo. (CHWEN , p.222)

Beethoven baseia-se na interpretação sobre vastas extensões temporais, muitas vezes, reservando a apresentação mais definitiva de seus temas ou motivos para uma fase final do discurso musical. De uma forma mais profunda, as cinco entradas dos tímpanos todas na mesma nota, expõe da maneira clara o substrato tonal e o pulso subjacente da estrutura musical. Beethoven conseguiu gerar uma incrível diversidade de efeitos e emoções baseando-se neste aparente simples e escasso material (CHWEN , p. 223).

A impressão geral de todo o movimento, é de um lirismo insuperável, conseguido através um contorno entre o primeiro e segundo temas.



Figura 10. Beethoven Op. 61, primeiro movimento, tema A.



Figura 11. Beethoven Op. 61, primeiro movimento, tema B.

As passagens virtuosísticas do violino solo estão intimamente tecidas na textura da orquestra, pois muitas são na verdade um acompanhamento ou variações sobre os temas desenvolvidos pela mesma, resultando numa musica de câmara de qualidade transparente durante todo o movimento. Ex:

Figura 12. Beethoven Op. 61, primeiro movimento, compassos 152 ao 155.

O violino solo não se destina a contestar a orquestra. Em vez disso, ele acrescenta uma cor diferente à textura orquestral. O solo de abertura, por exemplo, parece crescer fora do tutti, levando em novos territórios, porém chega novamente ao tema de abertura do tímpano.

Há também um senso real de diálogo entre o solo e orquestra. O violino solo, muitas vezes comenta sobre o que a orquestra reproduziu e em outros pontos a orquestra complementa o vigoroso trabalho de passagem do solo com alguma resposta tranquila derivada de temas anteriores.

Por último, mas não menos importante, o estranho Ré sustenido no compasso 10 está longe de ser uma alteração cromática inconsequente. Muitas das alterações abruptas de tonalidade em todo o movimento podem ser explicadas com base em deslocamento cromático.

E o sexto grau bemol (Si bemol) no compasso 28, um modulação súbita de Ré maior para o Si bemol maior, pode ser visto como um aumento semitonal de Lá à Si bemol pela nota do baixo (CHWEN , p. 226, 227 e 228).

Figura 12. Beethoven Op. 61, primeiro movimento, compassos 26 ao 29.

Do mesmo modo, a modulação do segundo tema em Ré maior ao seu modo menor pode também ser visto como uma descida semitonal de Fá# à Fá bequadro. Existem alguns outros exemplos que podem ser explicados desta maneira: nos compassos 64 à 68, de mi para ré sustenido; nos compassos 223 à 224 de mi para fá; nos compassos 263 à 264 de dó sustenido para dó natural (CHWEN , p. 229).

### 6.1.2 Aspectos técnicos

Cerca de quatro anos depois dos dois Romances, Op. 40 e 50, o Concerto para Violino, Op. 61, demonstra uma abordagem mais confiante e madura para a escrita do violino, um domínio insuperável do equilíbrio entre o solo e os tutti, bem como a integração entre ambas as partes. O clima geral do concerto é lírico, mas mantém uma dicção masculina. Contém alguns dos temas mais memoráveis de toda a obra de Beethoven. Composto principalmente como um concerto virtuoso à maneira dos concertos virtuosos franceses. As

passagens cumprem suas ideias de virtuosidade e permitem que a arquitetura revele a magnitude e a imensidão da música (CHWEN, P.259).

Muitos dos materiais episódicos têm uma qualidade de *legato cantabile*. Essas passagens parecem adquirir um sabor distinto de suavidade devido ao uso de ligaduras em muitas notas, bem como uma linha melódica de contorno uniforme. Às vezes, o movimento gradual está embutido em um contorno aparentemente irregular, como nas oitavas quebradas (CHWEN, p.260).



Figura 13. Beethoven op. 61, primeiro movimento, compassos 126 ao 132.

Por outro lado, há também passagens de virtuosismo, onde Beethoven revela claramente sua fonte de inspiração. A primeira instância do trabalho de passagem consiste em executar semicolcheias com golpes em *détaché* separados.



Figura 14. Beethoven op. 61, primeiro movimento, compassos: 132 ao 142.

Tradicionalmente, ligaduras adicionais são sempre adicionadas à essas passagens arqueadas separadamente para criar variedade e melhorar as sutilezas nos fraseamentos internos. Aqui estão dois exemplos das várias arqueações de uma passagem realizadas por dois violinistas (CHEWN, p.261).



Figura 15. Beethoven op. 61, primeiro movimento, compassos: 132 ao 142 – variação Rostal



Figura 16. Beethoven op. 61, primeiro movimento, compassos: 132 ao 142 – variação Szigeti

Exemplos de golpes mistos de arco são frequentemente encontrados no repertório francês, indicando que ligaduras são normalmente adicionados à passagens contínuas (fig. 17 e 18). No entanto, a partir dos exemplos reunidos, as combinações de ligaduras e golpes separados são muito menos variadas e inventivas comparadas àquelas adicionadas ao concerto de Beethoven. Além disso, as ligaduras não são indicadas na versão autografada do concerto ou nos manuscritos subsequentes (CHEWN, p. 262).



Figura 17. Viotti, concerto n. 22 compassos 59 ao 64.



Figura 18. Kreutzer, concerto n.19, primeiro movimento, compassos 160 ao 168.

Decorrendo de uma época em que a tradição virtuosística francesa ainda era a essência, é muito provável que Beethoven tenha deixado de fazer profundas e detalhadas descobertas ao gosto do intérprete. Testemunhamos ao longo dos anos como os gostos individuais enfeitaram essas passagens com a criatividade mais diversificada. No entanto, também é preciso estar disposto à aceitar a possibilidade de que Beethoven as desejasse com golpes de détaché separados. Existem vários outros pontos nos quais ele indicou claramente que as ligaduras devem ser usadas. Da mesma forma, a arcada para as seções em tercinas ainda é discutível. Na versão autógrafa, a maioria delas não tem ligaduras marcadas. No entanto, várias edições modernas optam por as incluir para destacar a linha melódica do acompanhamento (fig. 19) (CHEWN, p .263).



Figura 19. Beethoven Op. 61, primeiro mov. compassos 152 ao 166.

Com base em hipóteses similares mencionadas acima, essas passagens também podem ser executadas com golpes de arco separados, obtendo-se os mesmos efeitos. De fato, a realização dessas passagens com golpes de arco separados permite ao executante uma nova liberdade interpretativa não prejudicada pelas ligaduras adicionais. O artista pode colorir as formas de formas infinitas possíveis, enquanto ainda enfatiza a linha melódica implícita. Flutuações rítmicas sutis, mais ou menos em movimento para frente, mudança de cores, de tons para harmonias especiais e até mesmo a capacidade de expressar os acordes quebrados de uma maneira significativa não são tão fáceis de executar com as ligaduras. Acima de tudo, a passagem ganha um tipo de "suavidade" que caracteriza a música virtuosa da época (CHEWN, p. 264).

À propósito, Baillot citou uma das passagens em tercinas em sua *L'Art du violon*, publicada em 1835, menos de trinta anos após a redação do concerto. Nessa "passagem leve e delicada, ele pediu que a mesma fosse executada muito levemente, no meio do arco". Além de serem tocadas separadas exatamente como Beethoven indicou. Baillot acrescentou apenas algumas ligaduras no final da passagem para facilitar certos golpes de arco. Isso prova que os violinistas contemporâneos à Beethoven podem não ter acrescentado ligaduras à música tão deliberadamente como poderíamos ter imaginado.

Apenas poucas passagens estão marcadas com pontos e além destas nenhuma mais deve ser interpretada com agressividade ou com golpes de arco excessivamente curtos. A passagem em staccato mais extensa está no desenvolvimento onde o violino solo acompanha os dois fagotes com arpejos (fig. 10) (CHEWN, p. 265).

The image displays a musical score for two staves: Violino principale (Violin) and Fagotti (Bassoon). The score covers measures 315 to 321 of the first movement of Beethoven's Op. 61. The Violino part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a common time signature. It features a complex melodic line with numerous triplets and slurs. The Fagotti part is written in a bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with chords and arpeggios. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and the overall texture is dense and intricate.

Figura 20. Beethoven Op. 61, primeiro movimento, compassos 315 ao 321.

Embora os pontos de staccato estejam marcados apenas no compasso 315, à julgar pelas figuras idênticas que se seguem, os mesmos também devem ser aplicados aos compassos subsequentes. Aqui, o violino solo permanece como acompanhante com trechos

ocasionais de materiais temáticos. Todo o humor desta passagem é bastante subjugado e suave. A ênfase principal está no dueto do fagote, respondido por quatro acordes repetidos das cordas. Em meio ao tom pulsante de oito notas, o violino solo adiciona uma linha em tercinas com arpejos ascendentes e descendentes. Executar o staccato de forma agressiva irá destruir o equilíbrio sublime. Portanto, o staccato deve ser executado suavemente, mais como uma pincelada.

Algumas compassos depois (322 e 324), o staccato adquire uma nova definição. O principal impulso aqui parece ser os quatro pulsos em cada um dos quatro tempos. Para realizá-los com sucesso, os staccatos devem ser executados com golpes firmes de martelé. Nos compassos 325 e 327, há duas notas que exigem golpes de martelé ainda mais firmes (fig. 21) (CHEWN, p. 266).



Figura 21. Beethoven Op. 61, primeiro movimento, compassos 322 ao 329.

Similarmente, os golpes de martelé devem ser usados no final da seção de desenvolvimento para chamar a atenção para a crescente linha cromática na primeira nota de cada grupo de tercinas (fig. 22).



Figura 22. Beethoven Op. 61, primeiro movimento, compassos 357 ao 362.

Há também alguns compassos com pontos de staccato marcados sob uma ligadura (de quatro em quatro notas). Devido ao tempo relativamente lento e a natureza dessas notas

(função de appoggiatura) lembrando novamente o motivo de abertura, elas devem ser expressadas como portato (fig. 23) (CHEWN, p. 267).



Figura 23. Beethoven Op. 61, primeiro movimento, compassos 366 ao 370.

Em relação ao aspecto técnico da mão direita, o Concerto para Violino de Beethoven contém numerosas passagens claramente influenciadas pelos concertos para violino francês. De fato, qualquer página aleatória do concerto de Beethoven tem muita semelhança com uma página típica de um concerto de Viotti ou Rodé, com virtuosismo semelhante, passagens alternadas com seções melódicas mais líricas, figuras escalares, arpejos e acordes quebrados. De acordo com Schwarz, as oitavas quebradas no começo do solo do concerto de Beethoven e as passagens à elas paralelas são influenciadas pelos concertos de Viotti e Kreutzer (fig. 24 e 25) (CHEWN, p. 268).



Figura 24. Beethoven Op. 61, primeiro movimento, compassos 89 ao 91.



Figura 25. Viotti, concerto n. 1.

Passagens corridas no Concerto de Beethoven e nos Concertos Franceses também exibem semelhanças no esboço. Passagens contínuas de dezesseis notas por compasso parecem ser uma maneira muito popular e efetiva de demonstrar virtuosismo (fig. 26 e 27).



Figura 26. Beethoven Op. 61, primeiro movimento, compassos 181 ao 191.



Figura 27. Viotti concerto n. 23, compassos 99 ao 103.

Embora essas passagens possam parecer semelhantes, existe uma diferença substancial entre as de Beethoven e as encontradas no repertório francês (CHEWN, p. 269).

No primeiro, a base harmônica subjacente forma uma fundação na qual as passagens correntes florescem, sempre inevitavelmente contendo alguma direção melódica. Nos concertos franceses, é possível distrair-se com as frases melódicas minuciosas e perder de vista o propósito original dessas passagens. Aqui reside a realização das habilidades composicionais de Beethoven: muito cuidado foi dado aos detalhes nas escolhas das notas de passagem, enquanto a arquitetura geral governa a estrutura do movimento.

A parte do violino solo abrange toda a extensão do instrumento criando um contorno extremamente suave na melodia do solo com movimentos graduais ou pequenos intervalos. Ele parece estar ciente das diferentes cores de som que o violino pode produzir em diferentes registros.

A aparência inicial do primeiro tema no violino solo é escrito uma oitava acima da parte de oboé, dando-lhe uma qualidade prateada e brilhante: temas de violino geralmente são escritos em registro alto para projetar através da orquestra. A única exceção é a última aparição do segundo tema depois da cadência sendo tocado nas cordas ré e sol, com acompanhamento em pizzicato pelas cordas. O registro grave dá ao tema um caráter maduro (CHEWN, p. 270).

Cordas duplas e acordes não são explorados neste movimento. A qualidade lírica da música talvez não exija o uso de notas simultâneas. No entanto, no arpejo ascendente de abertura, as oitavas quebradas são geralmente executadas como oitavas paralelas, com o arco quebrando as duas notas. De fato, algumas edições do concerto pedem oitavas paralelas nesta passagem e em seu ponto paralelo no desenvolvimento (fig. 28)



Figura 28. Beethoven Op. 61, primeiro movimento, compassos 89 ao 91.

É intrigante descobrir que muitas das edições do concerto de Beethoven usam os harmônicos como um 'efeito de coloração, para disponibilizar uma nova e diferente qualidade de som no meio das frases. Em *L'Art du violon*, Baillot compilou uma tabela completa dos dedilhados para vários harmônicos naturais e artificiais, mas acrescentou que o uso mais engenhoso dos harmônicos pertence à Paganini, que compôs passagens de harmônicos em uma, duas e três vozes que permanecem insuperáveis. Além disso, exemplos de harmônicos nos concertos franceses são escassos (CHEWN, p. 271).

Embora os harmônicos não sejam específicos nas edições autografadas do concerto ou nas versões primárias, eles são empregados em muitas edições. Robin Stowell resumiu a função do uso dos harmônicos em seu artigo que examinou várias edições:

- 1) para evitar ou auxiliar mudanças de posição;
- 2) para complementar cordas soltas ;
- 3) para facilitar a precisão na afinação;
- 4) para evitar portamentos ;
- 5) para ajudar na troca de corda;

Em várias edições, os harmônicos são usados visando qualidade de som e de leitura (fig. 29 e 30). Deduções alternativas que não envolvem o uso harmônico são de fato possíveis, e, de fato, na opinião dos autores, não parecem ser muito mais difíceis. Alguns portamentos ou glissandos excessivos, aparentemente uma escolha de alguns editores, são desnecessários (CHEWN, p .272).



Figura 29. Beethoven Op. 61, primeiro mov. compassos 142 ao 143. (Dessauer)

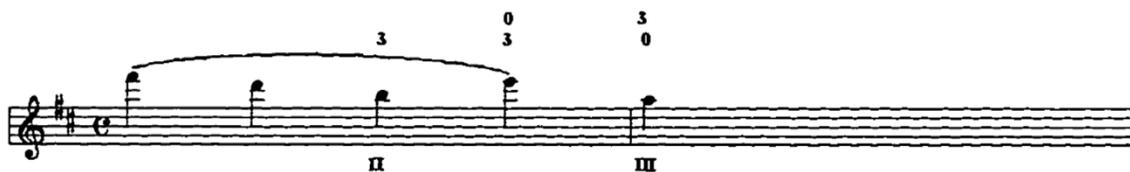


Figura 30. Beethoven Op. 61, primeiro movimento, compassos 150 ao 151 (Dont)

Alguns usos de harmônicos, por outro lado, são permissíveis porque a qualidade ressonante se ajusta bem ao contexto e o uso dos mesmos ajuda na mudança de posição.



Figura 31. Beethoven Op. 61, primeiro mov. compassos 159 ao 160.

O uso do vibrato depende inteiramente de cada violinista. Nos séculos XVIII e XIX, no entanto, o vibrato era geralmente considerado um ornamento expressivo e devia ser usado seletivamente e de forma moderada.

## 6.2 Segundo Movimento – Larghetto

### 6.2.1 Análise harmônica e estrutural

O movimento lento do Concerto para Violino é indiscutivelmente uma das mais belas e serenas obras já criadas para o violino. Nos dá a impressão de ser muito simples, mas tem uma imensa qualidade poética e subjetiva que é a essência do romantismo. (idem, 230)

A natureza estrófica do movimento é indiscutível. Os dez compassos de abertura - tema- são repetidos quatro vezes, uma após a outra (característica presente no romance). E nesse processo de desenvolvimento, Beethoven não altera uma única nota de sua melodia original (fig. 32).



Figura 32. Beethoven Op. 61, segundo movimento, compassos 1 ao 10.

A única variação ocorre no violino solo, mas certamente está subordinado ao tema principal na orquestra, funcionando apenas como resposta e embelezamento do tema.

A variedade é fornecida pela orquestração: inicialmente com as cordas na primeira estrofe. Em seguida, na segunda estrofe, com trompas, clarinete solo e apenas os primeiros e segundos violinos, acompanhados pelo violino solo. A próxima estrofe enfatiza as sonoridades mais escuras, com fagote solo, violas, violoncelos e contrabaixos, e com o violino solo tecendo arabescos nas posições mais elevadas, enquanto as cordas superiores participam com pizzicatos. A dinâmica crescente leva à quarta estrofe, onde o tema é interpretado pelas cordas em fortíssimo com resposta dos sopros.

Este crescendo de longo alcance, realizado tanto na dinâmica como na mudança de orquestração, é capaz de manter o interesse desde o início. Por outro lado, o acompanhamento feito pelo violino solo oferece uma textura contrastante. Ambas as instâncias da linha de solo são respostas à melodia, comparando-se a um diálogo expressivo entre orquestra e violino solo. Isto leva a outra característica do romance, "narrativa natureza".

Os movimentos lentos, tanto do quarto concerto para piano quanto do Concerto para violino, são concebidos como diálogos. O Concerto para Piano, concluído no verão de 1806, tem muita semelhança com o Concerto para violino, estreado em dezembro do mesmo ano. Ambos exploram o estilo lírico, reflexivo e sereno, comparados a uma música de câmara ampliada. Em ambos os movimentos lentos, há um diálogo ativo entre o instrumento solista e orquestra, com a diferença de que, no Concerto para Piano, eles são dispostos em oposição, enquanto que no concerto para violino, há uma discussão lírica puramente "amigável" (CHWEN, p.232, 233 e 234).



Figura 33. Beethoven Op. 61, segundo movimento, compassos 11 ao 14.

O momento mais comovente e romântico provavelmente ocorre nas duas seções com um novo material desempenhado pelo violino solo nos compassos 45-55 e 71-79. Neste trecho o acompanhamento orquestral é reduzido ao mínimo. A primeira seção é acompanhada apenas pelas cordas e a segunda seção apenas por instrumentos de sopro. A segunda seção é

na verdade uma versão embelezada da primeira, com valores ainda mais diversificados e com ornamentações (CHWEN, p. 235).

Parece muito claro que este movimento lento deve sua origem ao romance francês, usado extensivamente no repertório de concerto francês. Os Concertos No. 22 de Viotti e Concerto No. 7 de Rode contêm exemplos típicos de um Romance francês. No entanto, em vez de etiquetar as estrofes de um a cinco e tratar os outros materiais não relacionados como interrupções ou novas ideias musicais, propõe-se uma relação de refrão e verso para interpretar a forma:

Os quatro refrões iniciais formam um crescendo gigantesco, culminando no quarto refrão em uma forte dinâmica. Neste ponto, o violino solo assume, pela primeira vez com uma breve cadência, ou recitativo, que conduz ao primeiro verso, onde o violino reina supremo. Depois de um breve retorno um pouco escondido para o refrão (interpretado por cordas em pizzicato com o violino solo subindo com uma melodia atraente), o violino retoma o controle após uma seção de fechamento, seguindo ao segundo verso em uma versão mais elaborada. A seção de fechamento é ouvida novamente no final, seguida pelo violino solo ascendendo gradualmente para o registro mais agudo do instrumento. O decrescendo para o pianíssimo chega ao sublime silêncio. E em seguida, o chamado das trompas são ouvidos à distância, insinuando o fim do movimento. De repente, a mudança abrupta à dominante na orquestra cria um efeito eletrizante, preparando a entrada do finale rústico. (CHWEN, p. 236-237)

Segue abaixo a forma:

<b>Sessão</b>	<b>Tutti</b>	<b>Solo (tutti)</b>	<b>Solo (tutti)</b>	<b>Tutti</b>
<b>Tonalidade</b>	Sol maior	Sol maior	Sol maior	Sol maior
<b>Motivos (temas)</b>	Ab	u (ab)	u'(ab)	Ab
<b>Compassos</b>	1- 10	11- 20	21-30	31- 40
<b>Forma</b>	<b>Refrão 1</b>	<b>Refrão 2</b>	<b>Refrão 3</b>	<b>Refrão 4</b>

<b>Sessão</b>	<b>Solo</b>	<b>Solo</b>	<b>Solo (tutti)</b>	Solo
<b>Tonalidade</b>	Sol maior	Sol maior	Sol maior	Sol maior
<b>Motivos (temas)</b>	V	X	y (ab)	Z
<b>Compassos</b>	40 – 44	45 – 55	56 – 65	65 – 70
<b>Forma</b>	<b>Recitativo</b>	<b>Verso 1</b>	<b>Refrão 5</b>	<b>Fechamento</b>
<b>Sessão</b>	<b>Solo</b>	<b>Solo</b>	<b>Tutti</b>	
<b>Tonalidade</b>	Sol maior	Sol maior	Ré maior	
<b>Motivos (temas)</b>	x'	z' (a')	a'	
<b>Compassos</b>	71 – 79	79 – 88	89 – 91	
<b>Forma</b>	<b>Verso 2</b>	<b>Fechamento</b>	<b>Transição para 3º movimento</b>	

### 6.2.2 Aspectos técnicos

A parte do violino solo do segundo movimento contém essencialmente passagens improvisativas e seções melódicas ao estilo do *bel canto*. Devido à característica pastoral, não são usados golpes de arco fortes e acentuados, como o martelé. O virtuosismo é expressado através de passagens suaves, obtidas por uma técnica de mão esquerda fluente, e não por golpes de arco enérgicos. A natureza improvisativa solo do violino é aparente desde o início, quando o mesmo responde ao duo de trompas e em alguns compassos à frente, responde à melodia do clarinete com algumas figurações arpejadas. Tecnicamente falando, a maioria dessas seções improvisatórias consistem em notas que se estendem por toda a gama do violino. No entanto, Beethoven confina a parte de solo inicialmente no registro superior para obter um contraste e qualidade de som cintilante capaz de transformar essas frases curtas de arpejos em gestos expressivos que ou respondem as frases do tutti, ou às estendem como uma pequena cauda (fig. 34) (CHWEN, p. 274).

Clarinete in C  
 p dolce

Corno in G  
 p

Violino  
 principale  
 dolce

ten. ten. tr

Figura 34. Beethoven Op. 61, segundo movimento, compassos 11 ao 14.

A ponte curta que leva à seção melódica é um embelezamento escrito para as principais notas da tríade maior. Na versão autógrafa, os ornamentos não recebem valores rítmicos específicos e são simplesmente anotados como colcheias.

Figura 35. Beethoven Op. 61, segundo movimento, compassos 40 ao 43.

Parece mais natural que os ornamentos devam cair aproximadamente dentro do valor de uma semínima. Como uma tentativa de ajudar o solista a avaliar melhor a duração da improvisação, vários editores chegaram à uma notação mais exata. Sendo tanto de natureza interpretativa como de natureza técnica, essas versões podem oferecer alguns insights sobre a execução dessa passagem. (idem, p. 275) Entretanto, força a fluidez da mesma, eliminando assim a sensação de *ad libitum* que é mais desejável. Ambas as edições são as seguintes (fig. 36 e 37):

Figura 36. Beethoven Op. 61, segundo movimento, compassos 40 ao 43. (Auer)



Figura 37. Beethoven Op. 61, segundo movimento, compassos 40 ao 43. (Biesantz)

Ao violino solo é dado uma melodia mais serena e tranquila na segunda metade do movimento. Em contraste com as melodias cintilantes no início, Beethoven indicou "sul G e D" na versão autógrafa nesta seção. O violino solo é inicialmente acompanhado pelas cordas e na repetição apenas pelos sopros. Parece claro que Beethoven tem ciência da qualidade sonora específica do violino solo (CHEWN, p. 276).

Quando o acompanhamento é muito espesso e o solo tem que se projetar para ser ouvido, uma parte da qualidade mágica pode ser facilmente perdida. Por outro lado, se o solo é tocado em uma tessitura mais alta, a fim de projetar melhor, muito da característica quente e aveludada será sacrificada. A mesma sensibilidade é aplicada à repetição, bem como à adição de mais ornamentações. Os embelezamentos adicionados nesta passagem parecem refletir a urgência emocional que foi suprimida na primeira instância.

Encontramos duas escalas de passagens notadas até mesmo em fusas na repetição. Novamente, vários editores diferentes contribuíram para realizar os agrupamentos rítmicos dessas execuções. Com dois tempos do compasso anterior notados em tercinas, parece evidente que Beethoven deseja deixar a interpretação sob a intuição do indivíduo, ou mesmo à espontaneidade da performance (fig. 38). Qualquer tentativa de ditar o fluxo parece funcionar contra sua intenção original (fig. 39) (CHEWN, p. 277).

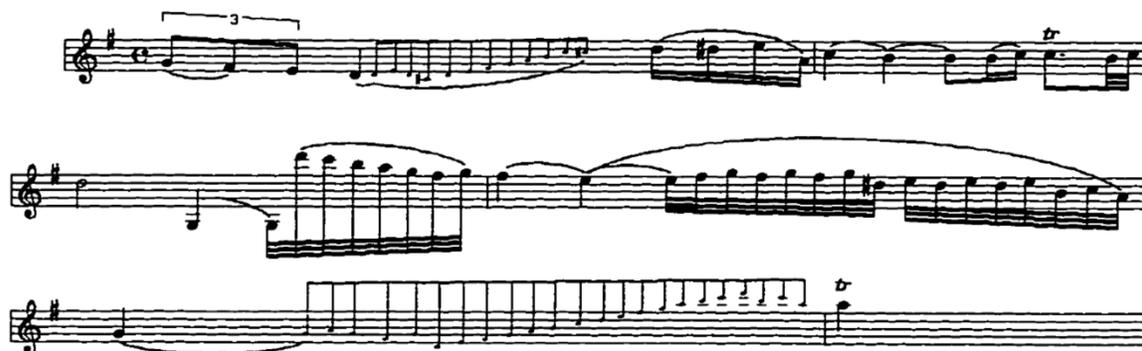


Figura 38. Beethoven Op. 61, segundo movimento, compassos 73 ao 78.



Figura 39. Beethoven Op. 61, segundo movimento, compasso 77. (Bachmann and Auer)

Esse tipo de redação improvisatória tem sua raiz nas árias-da-capo da ópera barroca, onde a seção da capo exige que o cantor embeleze a melodia inicial. Essa prática foi rapidamente transferida para as sonatas solo. Os movimentos eram frequentemente anotados em forma de esqueleto e exigiam que o intérprete os adornasse com embelezamentos espontâneos. Porém para se proteger do mau gosto de artistas incompetentes, compositores posteriores "escolheram escrever as figuras ornamentais desejadas. Este é certamente o caso das maioria dos compositores clássicos, especialmente Mozart e Beethoven. No caso da literatura sobre violinos encontramos embelezamentos muito semelhantes no repertório francês. Há um exemplo em um dos concertos de Kreutzer (fig. 40). (CHEWN, p. 278)

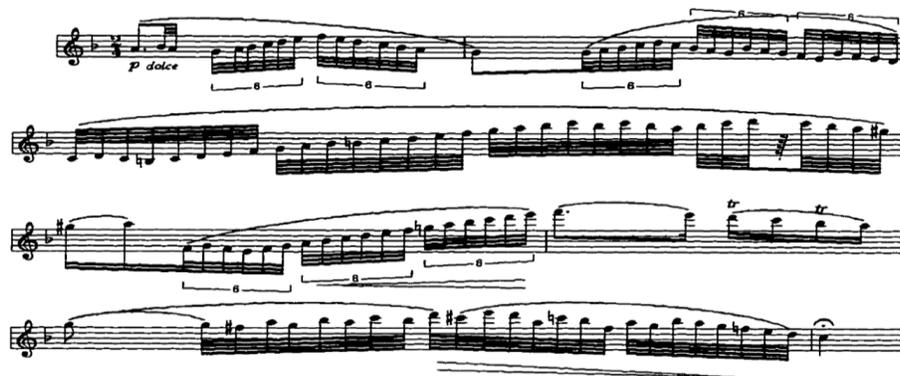


Figura 40. Kreutzer, Concerto n. 19, compassos 51 ao 57.

Comparado ao concerto de Beethoven, os enfeites dos concertos franceses são muito mais decorativos e floridos. No entanto, os tipos de ornamentação utilizados em ambos os trabalhos são semelhantes.: com passagens em escalas rápidas e trinados. Embora seja impossível determinar em que medida Beethoven confia nos exemplos encontrados nos concertos franceses, é certo que a sua escrita emprega a improvisação de um tipo de muito similar, não mais simples e menos elaborada que nas composições o francesas. O uso do vibrato contínuo e amplo nas passagens *cantabile* em todos os três movimentos do concerto é uma adição do século XX (CHEWN, p. 279).

Nos primeiros anos da década de 1920, o vibrato contínuo é gradualmente aceito como parte indispensável da expressividade no violino. A visão mais nova e mais informada da técnica violinística faz essencialmente as mesmas afirmações sobre o uso do vibrato, principalmente como um efeito ou embelezamento. E limita o uso do vibrato em composições barrocas e até certo ponto em composições clássicas (CHEWN, p. 280).

Vários grupos e indivíduos nos últimos dez a quinze anos começaram a adotar uma abordagem mais "musical" do vibrato e chegaram a um equilíbrio feliz entre o vibrato excessivo e a falta dele. O que muitas vezes é negligenciado são as qualidades expressivas do braço do arco. Um bom braço direito (domínio do arco) pode ser comparado à laringe de um cantor, capaz de produzir todas as várias expressões e numerosos matizes necessários na música. Se nos concentrarmos no vibrato como único meio de expressão chegaremos à uma mistura de calor e exuberância no som sem muita caracterização. No entanto se o vibrato é usado como um meio de intensificar ou amplificar o que o braço do arco está tentando expressar musicalmente, ele conseguirá levar a música para o público.

Tomando o segundo movimento como exemplo, nós iremos agora discorrer sobre o uso do vibrato. Como observado anteriormente, a parte solo do segundo movimento consiste em dois tipos de material: o improvisatório e o melódico (CHEWN, p. 281).

É tentador regar todas as passagens com o mesmo vibrato amplo e macio e exuberante; De fato, muitos optaram por essa interpretação. No entanto, essa abordagem geralmente diminui o andamento ao enfatizar demais as notas mais rápidas, especialmente as passagens improvisativas, e resulta na falta do caráter original, espontâneo e não premeditado.

Para as frases de abertura, o vibrato deve ser usado com moderação e somente no final de cada frase (na semínima marcada com tenuto) e nos valores mais longos da nota. Aliás, o extremamente alto mi é marcado em algumas edições como um harmônico (Dessauer). No entanto, a qualidade aérea de um harmônico não se encaixa na marcação do tenuto aqui. Seria muito contrastante tocar essa nota alta como um harmônico e no compasso posterior, outra nota aguda (ré) como uma nota comum (não é possível tocar o ré como harmônico) (fig. 41) (CHEWN, p. 282).



Figura 41. Beethoven Op. 61, segundo movimento, compassos 15 e 16.

Nos compassos 17 e 19, especialmente, a appoggiatura deve ser expressada principalmente com uma pressão de arco diferente, em vez de um excesso de vibrato. As passagens com escalas em *legato* podem se beneficiar de um deslocamento suave do arco sem muitas oscilações na mão esquerda (fig. 42).



Figura 42. Beethoven Op. 61, segundo movimento, compassos: 17 ao 20.

Embora possa parecer contraditório, cada nota individual deve soar alegre e animada para ser atraente. Quando Geminiani fala sobre pequenas notas vibrantes para "tornar seu som mais agradável", talvez ele faça referência a um leve movimento do dedo e gerar uma qualidade viva no som. Pode ser comparado ao vibrato natural de uma voz humana que vibra quase imperceptivelmente, mas é indispensável em uma bela voz. Assim, embora o vibrato amplo nessas passagens de improvisação não seja desejado, um leve vibrato é necessário para tornar o tom cintilante e vivo. As passagens melódicas são geralmente dotadas de um vibrato mais amplo, e mais "quente" em todas as ocasiões possíveis. Porém muita ênfase tem sido direcionada ao vibrato à custa de um expressivo golpe de arco. Além disso, nem todas as notas longas devem ser vibradas, nem devem ser vibradas da mesma maneira. Abaixo um exemplo interessante de como Viotti aplicou o vibrato em uma passagem do concerto n° 19 (CHEWN, p. 283 e 284).



Figura 43. Viotti concerto n. 19

Viotti certamente vibrava nas longas notas no começo de cada compasso, mas não nas semínimas, colcheias e semicolcheias. Algumas notas que começam alguns destes compassos como appoggiaturas (mínima e semínima) geralmente não são vibradas, ou pelo menos não vibram da mesma maneira que as notas melódicas.

De acordo com o que aprendemos com Viotti e Baillot. Todas as appoggiaturas deveriam ter uma qualidade de som diferente comparada às notas melódicas. A diferença deve ser criada pela pressão do arco bem como pelo tipo de vibrato. Não há nada mais perigoso que o dogmatismo na interpretação musical. O caminho mais seguro para determinar o tipo e a quantidade de vibrato à usar é escutar a estrutura harmônica da música e deixar que o

movimento do arco guie o uso do mesmo . O arco é a voz, e o vibrato as nuances e mudanças de cor do som.

Nos compassos 17 e 19 do concerto para violino de Beethoven, especialmente, a appoggiatura deve ser expressada principalmente com uma pressão de arco diferente, em vez de um excesso de vibrato. As passagens com escalas em Legato podem se beneficiar de um deslocamento suave do arco sem muitas oscilações na mão esquerda (fig. 44) (CHEWN, p. 284 e 285).



Figura 44. Beethoven Op. 61, segundo movimento, compassos: 45 ao 52.

### 6.3 Terceiro Movimento – Rondó

#### 6.3.1 Análise harmônica e estrutural

O princípio de um movimento lento ligado ao final em uma composição de três movimentos, tornou-se um dos pilares do estilo de Beethoven por cerca de seis anos, até 1810. Composições desses anos incluem o Concerto para violino Op. 61, os três quartetos de cordas Op. 59 e os dois últimos concertos para piano Op. 58 e Op. 73 (O Imperador). Beethoven estava preocupado com a apresentação de toda a peça como unidade, em vez de três ou quatro movimentos. A forma deste movimento é o rondo, representada a seguir.:

Sessão	<b>Solo</b>	<b>Tutti</b>	<b>Solo</b>	<b>Solo</b>
<b>Tonalidade</b>	Ré maior	Ré maior	Ré maior – lá maior	Ré maior
<b>Motivos (temas)</b>	Aa	A	Bc	Aa
<b>Compassos</b>	1-20	21- 44	45- 92	93- 112
<b>Forma</b>	<b>A</b>		<b>B</b>	<b>A</b>

<b>Sessão</b>	<b>Tutti</b>	<b>Solo</b>	<b>Solo</b>	<b>Tutti</b>
<b>Tonalidade</b>	Ré maior	Ré maior –sol menor- sí bemol maior - Ré maior	Ré maior	Ré maior
<b>Motivos (temas)</b>	A	De	Aa	A
<b>Compassos</b>	113-122	123 173	174- 193	194- 217
<b>Forma</b>		<b>C</b>	<b>A</b>	
<b>Sessão</b>	<b>Solo</b>	<b>Tutti</b>	<b>Solo</b>	<b>Solo</b>
<b>Tonalidade</b>	Ré maior	Ré maior	Ré maior - lá bemol maior - Ré maior	Ré maior
<b>Motivos</b>	Bc	b'*	a'	a*
<b>Compassos</b>	218- 272	273- 279	280- 314	315- 360
<b>Forma</b>	<b>B</b>		<b>A</b>	<b>Coda</b>

\* pausa para cadência (CHWEN, P. 237 e 238).

As várias secções deste movimento, encaixam-se perfeitamente na definição didática da forma de sonata-rondó, ABACABA. A secção inicial ABA pode ser vista como uma exposição de dois temas contrastantes, neste caso, temas A e B nas respectivas secções. O tema A é um alegre, tema rústico tocado pelo solo pela primeira vez na corda sol. Em seguida, transposto duas oitavas acima, tocado na corda mi (fig. 45). Ambas as ocorrências terminam com uma pergunta, a ser respondida pela orquestra, que entra completa quando o tema A é repetido novamente.



Figura 45. Beethoven Op. 61, terceiro movimento, compassos 1 ao 19.

Os temas B e C, apresentados na dominante, contêm uma quantidade razoável de cordas duplas e arpejos quebrados em que ao violino solo é dada uma oportunidade de brilhar.

Toda a exposição está firmemente enraizada em uma dança barroca, a giga. A seção ABA é repetida na segunda metade do movimento na tônica, as cordas duplas e acordes quebrados dos temas B e C levam à uma cadência conectada à seção final A, através de um trinado. Por baixo do longo trinado do violino solo, os violoncelos e os baixos entram com o motivo rítmico do tema A com ligeira alteração nas figurações, encurtado o tema enquanto os naipes restantes das cordas vão acrescentando-se. O violino solo muda o trinado na nota mi de Fá sustenido para Fá natural e em seguida a nota mi desce um semitom para mi bemol chegando a tonalidade distante de Lá bemol maior.

A seção intermediária C é essencialmente duas frases de oito compassos, cada uma delas tocada duas vezes, primeiro pelo violino solo, depois pelo primeiro fagote. A primeira frase está em sol menor, lembrando-nos do novo tema celestial em Sol menor no desenvolvimento do primeiro movimento. A segunda frase é apresentada em si bemol maior, a maior relativa de sol menor. Quando o fagote está reprisando o tema, o violino solo recebe uma versão requintada com arabescos, insinuando e serpenteando em torno das principais notas da melodia (fig. 46) (CHWEN, p. 239 e 240).

Figura 46. Beethoven Op. 61, terceiro movimento, compassos 134 ao 142.

A coda final é virtuosa e exuberante com arpejos enérgicos em Ré maior tocados pelo violino solo apresentado em várias inversões e níveis dinâmicos em contraste com os fragmentos rítmicos do tema A na orquestra, levando o movimento a um final surpreendente .

O contorno de acordes quebrados e o ritmo de gigue são usados como um *leitmotiv* durante todo o movimento, muito parecido com as batidas dos tímpanos no primeiro movimento e com o chamado das trompas do segundo. O tema de abertura no acorde quebrado em Ré maior determina a abordagem arpejada na escrita melódica em todo o movimento . Somente na seção C em alguns compassos isolados podemos encontrar alguns movimentos melódicos lineares (CHWEN, p. 241).

Neste final, Beethoven fez algumas modulações distantes que merecem ser examinadas. Existem vários casos de "modulação por trítono", que são raros pelo seu extremo afastamento da tonalidade original. A forma como Beethoven modula é muito semelhante à técnica semitonal no primeiro movimento (fig. 47) (CHWEN, p. 242)

Figura 47. Beethoven Op. 61, terceiro movimento, compassos 73 ao 75.

Ele usa também notas enarmônicas para modular à distantes tonalidades. Dessa forma ele chega em Si menor de Mi bemol menor (fig. 48) (na reexposição de La bemol menor para Mi menor - fig. 49). Essas modulações eram também bem ousadas à sua época (CHWEN, p.243).

Figura 48. Beethoven Op. 61, terceiro movimento, compassos 79 e 80.



Figura 49. Beethoven Op. 61, terceiro movimento, compassos 254 e 255.

O final rústico e cintilante reflete alguma influência francesa ao incorporar idiomas folclóricos e a qualidade atlética geral. O comentário de Boris Schwarz sobre os últimos movimentos dos concertos franceses pode facilmente aplicar-se ao final do concerto de Beethoven: "O último movimento, por vezes, incorpora elementos da dança estrangeira, sempre brilhante e humorístico (CHWEN, 1998, p. 243).

As formas dos concertos de Viotti, Rode e Kreutzer são geralmente menos desenvolvidas, dando uma impressão transitória, enquanto que o domínio no desenvolvimento temático e a introdução de frases sem fim no Op. 61 de Beethoven, representam um nível de realização artística incrivelmente superior ao dos seus contemporâneos (CHWEN, 1998, p. 244).

### 6.3.2 Aspectos técnicos

Em contraste com o primeiro movimento elegante e lírico e com o segundo movimento pastoral e introspectivo, o terceiro movimento é simples e rústico. As passagens em semicolcheias com acordes quebrados e cordas duplas em todo o movimento dão um toque virtuosístico ausente nos outros dois movimentos. Sua forma distinta sonata rondo (ABACABA) não representa problema para o público entender e aceitar. O espírito alegre, a energia motriz e a pura emoção, explica por que esse movimento é sempre bem sucedido em performances (CHWEN, p. 285).

A característica campestre no primeiro tema deriva da tríade de Ré maior tocada na corda sol. A tríade quebrada, no início, lembra as trompas de caçadores. A qualidade sonora e rica da corda sol tocada com empuxo, dá uma impressão rústica. O acompanhamento sincopado fornecido pelos violoncelos reforça o caráter pesado e quase cômico. No entanto, o deslocamento do tema à duas oitavas após sua aparência inicial altera completamente o caráter (fig. 50). Beethoven indica *delicadamente* para o violino solo e só acompanha com os violinos em pianíssimo. A corda mi confere uma qualidade prateada à música e as articulações são mais destacadas e alegres. Se a passagem na corda sol se assemelha à um baixo robusto em óperas cômicas, a passagem na corda mi corresponde à uma soprano ágil. Como no primeiro movimento, Beethoven demonstra um conhecimento competente sobre as diferentes qualidades sonoras do instrumento (idem, p. 286).



Figura 50. Beethoven, Op. 61 terceiro mov. Compassos 1 ao 18. (fig. 44)

Boris Schwarz observa um uso semelhante das contrastantes texturas das cordas sol e mi no VI concerto de Viotti, em que o mesmo inicia o movimento final no registro superior e depois o transpõe para a corda sol (fig. 51) (idem, p. 287).



Figura 51. Viotti, Concerto n. 6, terceiro mov.

Existem várias passagens com cordas duplas neste movimento. Assim como na música dos violinistas franceses e, e ainda mais em Paganini, as cordas duplas têm uma função diferente na música de Beethoven. Na maioria dos casos, as cordas duplas ou triplas são empregadas para expandir a sonoridade. Estes exemplos incluem a abertura do Romance em sol maior Op.40 e a abertura da Sonata Kreutzer Op. 47. No entanto, existem alguns exemplos isolados de uso virtuosístico, como os encontrados no terceiro movimento (fig. 52). Além de uma sonoridade mais completa, essas passagens são brilhantes e emocionantes. Schwarz encontrou outra passagem similar em um antigo concerto de Viotti que usa cordas duplas da mesma maneira (fig. 53) (idem, p. 288).



Figura 52. Beethoven, Op. 61 terceiro mov. Compassos 68 ao75.



Figura 53. Viotti, Concerto n. 5, primeiro movimento. (fig. 47)

Os intervalos em sexta geralmente são mais agradáveis de executar que os de terças e a adição de uma corda solta entre as cordas duplas dá ao executor tempo suficiente para deslocar a mão esquerda. Com a ajuda da corda solta Beethoven consegue produzir duas linhas musicais separadas: uma tocando a escala ascendente em sextas enquanto a outra age como uma nota de pedal.

Os golpes de détachés e os cruzamentos de cordas ajudam a criar um efeito estimulante. As cordas duplas são seguidas por passagens estendidas de acordes quebrados tocados em golpes de détaché rápidos. Esses golpes de détaché, quando bem executados, produzem sempre um som limpo e articulado que demonstra virtuosismo. Além disso, Beethoven usa uma queda súbita na dinâmica (de forte para piano – fig. 54) no começo de cada frase para aumentar a tensão que eventualmente explode em um arpejo crescente à um agudo sol (CHEWN, p. 289).



Figura 54. Beethoven, Op. 61 terceiro mov. Compassos 79 ao 81.

As passagens de *détaché* são contrastadas por uma seção de articulação principalmente *legato* na tonalidade de sol menor. A melodia é dividida em duas partes; cada uma é anunciada pelo violino solo e repetida pelo fagote, durante a qual o violino solo tece um acompanhamento florido em torno da melodia. A passagem florida é construída principalmente com arpejos, algumas notas de passagem e notas vizinhas ligadas em grupos de seis ou doze notas. Todos os editores são consistentes em manter a qualidade *legato* desta seção intermediária. Um dos editores, Dont, tentou arduamente preservar a dicotomia harmonia-melodia na segunda passagem florida (compassos 151 ao 154) e elaborou um dedilhado bastante complicado para tocá-la em duas cordas, o que infelizmente destrói a uniformidade sonora, devido às mudanças de posição necessárias para executá-la, prejudicando assim a clareza na articulação (fig. 55) (idem p. 290).



Figura 55. Beethoven, Op. 61 terceiro mov. Compassos 151 ao 154.

No final da seção intermediária, Beethoven incluiu uma pequena seção de oitavas paralelas que cita quase completamente a abertura do primeiro movimento. Semelhante à abertura, essas oitavas quebradas devem ser tocadas como oitavas paralelas (na mão esquerda) para um ótimo resultado (fig. 56).



Figura 56. Beethoven: Concerto Op 61. terceiro movimento, compassos 172 ao 173.

A coda do movimento é provavelmente a passagem com *détaché* mais destacado de toda a obra. Aqui o violino solo recebe arpejos e passagens de escalas infundidas de bravura e excitação. A força propulsora é gerada pelas semicolcheias dos segundos violinos e violas, bem como pelo ritmo de giga, que deriva do tema de abertura do movimento. Juntos, eles impulsionam a música até o final do movimento (fig. 57 e 58) (CHWEN, p. 291).

This page of a musical score, numbered 56, contains the following instruments and parts:

- Flauto**: Flute part, marked *ff*.
- Oboi**: Oboe part, marked *ff*.
- Clarinetti in A**: Clarinet in A part, marked *ff*.
- Fagotti**: Bassoon part, marked *ff*.
- Corno in D**: Horn in D part, marked *ff*.
- Trombe in D**: Trumpet in D part, marked *ff*.
- Timpani in D-A**: Timpani part, marked *ff* and *tr*.
- Violino principale**: Violin I part, marked *ff*.
- Violino 1**: Violin I part, marked *ff*.
- Violino 2**: Violin II part, marked *ff*.
- Viola**: Viola part, marked *ff*.
- Violoncello**: Cello part, marked *ff*.
- Basso**: Double Bass part, marked *ff*.

The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is consistently used across most parts, indicating a very loud volume. The timpani part includes trill-like markings (*tr*) above certain notes.

Figuras 57 e 58. Beethoven: Concerto Op. 81, terceiro movimento, compassos 329 ao 335.

Um pequeno uso do pizzicato é encontrado no compasso 218. A passagem paralela no compasso 45 é tocada com arco à uma oitava acima. Às vezes o *pizzicato* é tocado com a mão esquerda por causa do curto espaço de tempo entre o *pizzicato* e o arco, e talvez por causa da facilidade de tocar as duas notas em cordas soltas. Este é o único ponto em toda a obra de Beethoven onde se pode utilizar o *pizzicato* de mão esquerda (fig. 59) (idem p. 293 e 294).



Figura 59. Beethoven: Op. 61, terceiro movimento, compassos 218 e 219.

Os concertos franceses geralmente incorporam danças estrangeiras como seus últimos movimentos. Esses movimentos são geralmente diretos, equilibrados e menos complicados. É possível que Beethoven tenha seguido seu exemplo e tenha adotado uma giga "francesa" como estrutura básica. Porém obviamente esse movimento é baseado no ritmo da giga barroca (fig. 60 e 61) (idem p. 294).

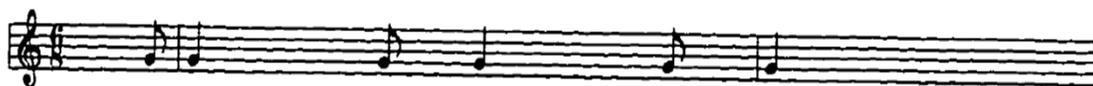


Figura 60. Ritmo da Giga Barroca.



Figura 61. Beethoven: Op. 61, terceiro movimento, compassos 1 ao 3.

Semelhante ao primeiro movimento, numerosas passagens em semicolcheias podem ser encontradas neste movimento. Elas não são diferentes daquelas passagens que pesquisamos nos concertos franceses. O andamento adequado contribui para uma articulação limpa, o que transmite o teor virtuosístico das passagens. Embora os concertos franceses consistam em passagens com mais escalas e arpejos e sejam mais variados na articulação, é possível que o trabalho de passagens de Beethoven seja baseado neles. Essas passagens são executadas principalmente com golpes de détaché. No entanto, Rode e Kreutzer parecem ser mais criativos com arcadas e incluem em seus concertos vários golpes de staccato para mais variedades.

No entanto, o último movimento do concerto de Beethoven eleva-se da mera exibição técnica, à proporção e profundidade grandiosas e realiza muito mais na área do drama e do contraste. A excitação da música é sustentada não apenas pela virtuosidade, mas também pela tensão e relaxamento da arquitetura musical. A este respeito, o último movimento do concerto de Beethoven, é um trabalho muito mais recompensador e gratificante do que os de seus colegas franceses (idem p. 295).

## 7. A estreia e repercussão do concerto

Embora a vida de concertos públicos na Viena de Beethoven não tenha conseguido se igualar à dos palácios da nobreza, ela foi no entanto, animadora na primeira década do século XIX. Os concertos eram em sua maioria empreendimentos únicos realizados em teatros apropriados, salões de restaurantes ou salões polivalentes, pois, ao contrário de outras grandes cidades européias como Londres, Paris ou Leipzig, a capital austríaca não promoveu uma tradição contínua de concertos de assinatura pública até a série comparativamente pouco ambiciosa de Ignaz Schuppanzigh. Os concertos únicos eram concertos de caridade ou concertos beneficentes para o músico que os organizou. Foi em "große musikalische Akademie" em benefício de Franz Clement, na Schauspielhaus an der Wien, em 23 de dezembro de 1806, que o Concerto para Violino de Beethoven recebeu sua estréia. A primeira parte do concerto também incluiu obras de Méhul, Handel e Mozart, enquanto a segunda parte contou com obras de Cherubini, Handel e Mozart e uma outra parte extra para Clement, no qual ele tocou algumas improvisações com uma Sonata em uma corda tocada com o violino de cabeça para baixo.

O Concerto ganhou uma recepção mista. Alguns críticos da época o consideraram muito longo e com falta de continuidade. Johann Nepomuk Moser, um homem de considerável posição social naquela época, escreveu:

*“O renomado violinista Clemente tocou, entre outras excelentes peças, também um concerto de violino de Beethoven, que por sua originalidade e suas muitas belas passagens, foi recebido com muita aprovação. A conhecida arte e charme de Clemente, seu poder e perfeito comando do violino, foram recebidos com ensurdecidores aplausos ... Com relação ao concerto de Beethoven, a opinião de todos os conhecedores é a mesma. Enquanto eles reconhecem que contém algumas coisas boas, eles concordam que a continuidade muitas vezes parece ser completamente interrompida, e que as intermináveis repetições de algumas passagens comuns poderiam facilmente levar ao cansaço... sobrecarregado por uma série de ideias desconexas e empilhadas, e um contínuo tumulto de diferentes instrumentos que meramente criariam um efeito característico em sua entrada, o concerto transmite uma sensação desagradável de exaustão. Mas o público em geral ficou extremamente satisfeito com este Concerto e com o improviso de Clemente.” (STOWELL, p. 32)*

A atitude do *Allgemeine Musikalische Zeitung* em relação às obras de Beethoven tendia a espelhar a de seu editor nos seus primeiros vinte anos, Friedrich Rochlitz: "assombrado, mas cético", geralmente refletindo "nem condenação nem aceitação direta". A edição de 7 de janeiro de 1807 relata suavemente: "Os admiradores da música de Beethoven ficarão interessados em saber que este compositor escreveu um concerto para violino - o primeiro, até onde eu sei - que o violinista Clemente, que é popular aqui (em Viena), tocou em um concerto para seu benefício com sua costumeira elegância e graça". Um relato tão

resumido reflete a posição de Beethoven com a redação do jornal naquela época, mas sua estima aumentou de forma constante a partir de 1810.

Uma performance do Concerto de Beethoven, de Clemente, em 1807, teve mais sucesso, de acordo com uma não confiável amanuense admitida por Beethoven à Anton Schindler. Clemente manteve o trabalho em seu repertório, realizando-o, por exemplo, em Dresden (1815) e em Viena (1833). Ele ganhou outra recepção mista nesta última ocasião, mais devido ao estilo antigo e o tom áspero e penetrante de Clemente do que qualquer deficiência no próprio concerto (STOWELL, p. 30 e 32).

A introdução do concerto ao repertório reflete-se na escassez de performances documentadas nos trinta anos que se seguiram à sua estreia. Muitos dos trabalhos de Beethoven foram mal compreendidos durante sua vida e sofreram negligência quase imediata, mais notavelmente a Missa em ré maior, a Nona Sinfonia, e os quartetos "tardios", apelidados por algum tempo de quartetos "loucos" por alguns críticos. Foi só muito após a sua morte, no início da década de 1840, que repetidas apresentações dessas obras fizeram o público vienense entender e apreciar seu significado. O Concerto para violino parece ter sofrido um destino semelhante, embora o prefácio de Jacob Dont em sua edição do trabalho sugira que ele foi realizado com mais frequência durante a vida de Beethoven do que se pensa (STOWELL, p. 33).

No prefácio da edição fac-símile do Op. 61 de Beethoven, Wolfgang Schneiderhan (1915-2002) o elogiou o como o mais célebre de todos os concertos para violino. No entanto, esta obra não recebeu o mesmo prestígio durante a vida de Beethoven. As "qualidades sublimes da obra, tal como o maravilhoso equilíbrio entre lirismo e virtuosismo e seu calor geral e serenidade", tornaram-se universalmente aceitas somente após a realização da performance histórica de Joseph Joachim sob a regência de Mendelssohn em 1844, em Londres.

A estreia mal sucedida pode ter sido em parte devido à falta de ensaios suficientes para o solista e orquestra. O enorme comprimento do primeiro movimento, alcançando a quantidade de 536 compassos (inédito àquela época, com duração de vinte a vinte e cinco minutos), também pode ter contribuído para a estreia infeliz. Além disso, as ideias geniais que nos maravilham hoje, como a abertura com os tímpanos e o estranho Ré suspenso no meio podem ter parecido mais "bizarro ou humorístico" do que introspectivo e profundo. Beethoven havia chegado à um "novo estilo clássico mais pessoal e individual" nas obras de 1806. Inicialmente, com o quarto concerto para piano, op. 58 (finalizado no verão de 1806), a quarta sinfonia, op. 60 (concluída no final de 1806) e o presente Concerto para violino, Op. 61 (concluído antes de dezembro de 1806) (CHWEN, p. 214 e 215).

Após a sua estreia, houveram apenas algumas performances do concerto seguido de um longo período de aparente negligência: por exemplo, Luigi Tomasini Jun. (Berlim, 1812); Pierre Baillot (Paris, 1828); Henri Vieuxtemps (Viena, 1834); Friedrich Barnbeck (Stuttgart, 1834); Karl Wilhelm Uhlrich (Leipzig, 1836); e Jerome Gulomy (Leipzig, 1841). Baillot interpretou o trabalho sob a direção de Habeneck em 23 de março de 1828, logo após a

morte de Beethoven, em um concerto do festival de Beethoven, no segundo concerto da temporada inaugural da *Societe des Concerts de Habeneck du Conservatório*. Como na estreia, os críticos deram mais elogios ao solista do que ao conteúdo e qualidade da composição:

*“Aqui nossa aversão por concertos não foi mantida devido à execução disciplinada e brilhante deste famoso violinista [Baillot]. Nós admiramos o vigor, suavidade e limpeza de sua execução. Essas valiosas qualidades nos manteve sem fôlego até o final da peça, que, devemos dizer, foi cheia de charme e graça”.*

Fetis, no entanto, foi mais positivo. Enquanto elogiando o desempenho de Baillot, ele descreveu o concerto como

*“uma das mais belas concepções musicais que se pode imaginar. Admirável em sua estrutura e ideias, esta peça foi um encantamento contínuo para o público. Frases cheias de charme, modulações inesperadas, efeitos orquestrais picantes, todos estão reunidos neste trabalho. Mas para produzir o efeito completo pretendido pelo compositor é necessário um virtuoso de primeira classe, um homem que combina o mais alto grau técnico com uma alma apaixonada e o sentimento mais requintado: tudo isso pode ser encontrado em Mr. Baillot.*

Baillot foi convidado a realizar o concerto novamente em 11 de maio no sexto concerto da mesma temporada. Seguiram-se anos de negligência inexplicável até que Delphin Alard o executou em 17 de janeiro 1847. O aluno de Spohr, nascido em Leipzig, Friedrich Wilhelm Eichler, parece ter iniciado uma tendência para a maior popularidade do trabalho em sua cidade nativa, quando ele executou "o raramente tocado concerto para violino de Beethoven" lá em 1833. Oito anos depois, o correspondente da *Allgemeine Musikalische Zeitung* sugere que o trabalho era um pouco mais conhecido e manifesta surpresa que não foi ouvido ainda mais vezes:

*O mais interessante é o Concerto para Violino em Ré Maior, o único escrito por Beethoven. Nós o ouvimos frequentemente por vários anos em Leipzig e sempre com prazer. Em linhas gerais, segue a forma habitual de concerto e é tão interessante como composição, bem como gratificante para o instrumentista como uma peça solo, que devemos expressar nosso espanto que não é escolhido mais frequentemente por virtuosos de bom gosto para o domínio público. Além disso, as duas cadências adicionais dão ao músico a oportunidade esplêndida de brilhar não só como um virtuoso, mas também como um hábil artista. Sr. Jerome Gulomy, cujo ao conhecimento nós trouxemos a primeira vez este concerto, o realizou muito bem, de forma inteligente e ternamente, com uma unanimidade artística, que é peculiar apenas ao talento genuíno e à uma mente artística verdadeiramente educada.* (STOWELL, p. 34 e 35)

## 8. Edições Históricas

Existem quatro edições históricas do concerto abaixo descritas :

- 1) Partitura autógrafa atualmente no Nationalbibliothek em Viena: Nesta versão o solo de violino contém várias alternativas, umas delas é usada nas performances atuais. Essas passagens com versões diferentes apontam o fato de que Beethoven ainda estava em processo de composição enquanto completava a "grade". Os esboços foram perdidos.
- 2) O manuscrito, presente no Museu Britânico, em Londres. Contém quase o concerto inteiro exceto os quatro compassos iniciais. As partes orquestrais parecem ter sido copiadas diretamente da partitura autografada acima mencionada. Há algumas adições e correções feitas pelo próprio Beethoven.
- 3) Primeira a edição publicada pelo Bureau des Arts e d'industrie em Viena em agosto de 1808, somente partes individuais sobreviveram. As partes orquestrais são também similares às duas anteriores descritas acima, contanto a parte de violino solo não é exatamente a mesma das duas anteriores, talvez por ter sido copiada dos esboços que foram perdidos.
- 4) Edição publicada por Clementi & Co, em Londres, em 1810, atualmente no Museu britânico e Royal Colege of Music. Desta edição também restaram partes somente, bem como a versão adaptada para piano. As partes orquestrais foram copiadas diretamente da primeira edição acima mencionada, por isso não contem as revisões e adições feitas pelo Beethoven da edição presente em Londres. A parte do piano solo contém numerosos erros, e deve ser usada com precaução (CHWEN, p. 216, 217 e 218).

## 9. Considerações Finais

Este trabalho reuniu algumas informações sobre aspectos do concerto para violino e orquestra em ré maior, Op. 61 de Beethoven, enfatizando algumas inovações que o destacaram como uma das grandes obras dentre as principais composições deste gênero. Com a finalidade de expor algumas semelhanças na idiomática francesa de violino na qual Beethoven baseou-se quando compôs essa obra, visando com isto esclarecer que o compositor parecia estar ciente das evoluções que a técnica violinística e o violino passavam naquele período, já que compôs esta obra no padrão técnico e estético vigentes à época, até expandindo e transgredindo. Assim esta leitura tem como finalidade auxiliar na análise deste concerto contribuindo para uma performance historicamente informada.

## 10. Bibliografia

BEETHOVEN, Ludwig van. Concerto em Ré Maior para violino e orquestra, Op. 61. Manuscrito Autógrafo. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna (A-Wn): Mus.Hs.17538, 1806.

BEETHOVEN, Ludwig van. Concerto em Ré Maior para violino e orquestra, Op. 61. Edição Ludwig van Beethovens Werke, Serie 4: Violine mit Orchester, Nr.29. Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1862-90]. Plate B.29, 1890.

CHWEN, Yenn Er. *The Historical influences of the works for violin and Orchestra by Ludwig Von Beethoven*. Tese de doutoramento. Houston: Rice University, 1997.

D'YNDY, Vincent. *Les Musiciens Célèbres – BEETHOVEN – Biographie Critique*. Paris: Librairie Renouard, 1911.

FALCONNIER, Bernard, (1955) *Beethoven* / Bernard Fauconnier; tradução de Paulo Neves. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2012. (Coleção L&PM POCKET; v. 1027).

FUBINI, Enrico. *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el sigloXX*. – Versión castellana, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Espanha: Alianza Música, 2005.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 5ª ed., 2007.

LACERDA, Aarão de. *Beethoven o Primeiro Romântico*. Porto: Faculdade de Letras, 1929.

MATHCOK, T. *Beethoven and the influence of Viotti and the French school on Nineteenth Century Violin Repertoire*. Vanderbilt Undergraduate Research Journal, 4 (1), 2008, p. 1-11.

MOZART, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Oxford Early Music Series, vol. 6. Oxford University Press, 1951.

SANTOS, Paulo Sergio Malheiro dos. *Beethoven e Schiller*. Revista Modus, Ano VII, n° 11. Belo Horizonte, 2012, p. 9-15.

STOWELL, Robin. *Beethoven: Violin Concerto*. University of Wales, Cardiff. Cambridge University Press, 1998.

Revista Brasileira de Ensino de Física, vol. 40, n° 4, e4303 (2018), *O arco de violino* <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9126-RBEF-2018-0069> , acesso em 02/03/2019.