

O CONCEITO DE VARIAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO NO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA PARA PIANO OP.2/1, DE BEETHOVEN

THE CONCEPT OF DEVELOPING VARIATION IN THE FIRST MOVEMENT OF
THE PIANO SONATA OP.2/1 BY BEETHOVEN

Carlos Almada - RJ
calmada@globocom

Resumo: Este artigo traz uma análise do inter-relacionamento dos vários temas e motivos apresentados na seção de exposição do primeiro movimento da *Sonata para Piano op.2/1*, de Beethoven, a partir da perspectiva do conceito de variação em desenvolvimento (*developing variation*), criado por Arnold Schoenberg. É especialmente notável o quão econômico é Beethoven no processo de elaboração do material temático, quase todo ele derivado da idéia primordial da peça (ou, em termos schoenberguianos, de seu *Grundgestalt*), apresentada em seus dois primeiros compassos. O presente estudo tem como principal referencial teórico Réti (1978), Schoenberg (1984), Frisch (1984) e Haimo (1997).

Palavras-chave: Beethoven; *Sonata op.2/1*; Análise; Variação em desenvolvimento; *Grundgestalt*.

Abstract: This paper presents an analysis of the relationships among the several themes and motives introduced in the exposition section of the first movement of the *Piano Sonata op.2/1*, by Beethoven, from the perspective of developing variation, a concept created by Arnold Schoenberg. Beethoven's economy is especially remarkable in the thematic elaboration process, which is almost totally derived from the primordial idea of the piece (or, in Schoenbergian terms, its *Grundgestalt*) presented in the first two measures. The present study has as theoretical references Réti (1978), Schoenberg (1984), Frisch (1984) e Haimo (1997).

Keywords: Beethoven, *Sonata op.2/1*, Developing variation, *Grundgestalt*.

Introdução

O termo *developing variation* (que neste artigo é traduzido como “variação em desenvolvimento”) foi originalmente cunhado por Arnold Schoenberg (1950-1984) para definir o procedimento composicional que consiste na contínua transformação da idéia inicial apresentada por uma determinada peça, gerando outros temas e fragmentos temáticos. Como define Ethan Haimo (1997),

Variação em desenvolvimento é uma categoria especial da técnica de variação, implicando um processo teleológico. Como um de seus resultados, eventos de maior escala – mesmo aqueles marcadamente contrastantes – podem ser entendidos como originados (ou brotados) das mudanças que foram feitas nas repetições das unidades musicais

anteriores. Portanto, a verdadeira variação em desenvolvimento pode ser distinguida das repetições variadas meramente locais que não possuem conseqüências desenvolvimentais (p. 351).

Como afirmam alguns dos autores que abordaram o assunto,¹ Schoenberg teria sido um tanto elíptico e mesmo inconsistente em suas tentativas de definir mais detalhadamente esse importante conceito, especialmente no que se refere à sua aplicação prática. Talvez a mais conhecida e bem sucedida das tentativas por ele produzidas nesse sentido tenha sido uma palestra radiofônica realizada em 1933 na Rádio Frankfurt (Alemanha), intitulada “Brahms, o Progressivo”, por ocasião do centenário de nascimento deste compositor.² Seu conteúdo versava principalmente sobre a – assim reconhecida por Schoenberg – típica capacidade brahmsiana de extrair dos elementos fornecidos pelo início de um tema de uma obra o máximo possível de material (subordinado ou contrastante) para a confecção de idéias subseqüentes, com variações sucedendo a variações, num processo contínuo. No ensaio de *Style and Idea* encontram-se diversos exemplos desse tipo de procedimento, alguns deles mais claros e melhor explicados do que outros, sem que, no entanto, haja uma descrição suficientemente clara, detalhada e sistemática das técnicas disponíveis para a variação em desenvolvimento.³

O processo de variação em desenvolvimento na música de Brahms seria revisitado por Frisch (1984) com toda a profundidade devida. Em seu livro, abordando sistematicamente peças representativas das fases estilísticas do compositor, são apresentadas e exemplificadas diversas técnicas composicionais, o que o torna uma importantíssima referência para trabalhos sobre o assunto.⁴

Sob um outro viés, o bem conhecido livro de Rudolph Rétí (1978), embora não empregue o termo schoenberguiano *developing variation*, trata de questões bastante semelhantes, como se pode constatar a partir das seguintes afirmações do autor: “(...) a idéia da consistência temática não ocasiona meramente afinidade entre temas, mas constitui-se um processo contínuo, conectando e, de fato, criando o todo da obra.”⁵

Em seu estudo, Rétí apresenta vários casos da literatura musical nos quais detecta uma estrutura⁶ (quase sempre apresentada no momento inicial de uma peça) que gera material temático para diversas seções formais subseqüentes (mesmo aquelas em vários movimentos). Ainda que

sob essa ótica sejam usadas como exemplos peças de Dufay e Bach, por um lado, e Wagner e Debussy, por outro, sem dúvida, as análises mais consistentes de Réti são realizadas a partir de obras de Mozart (*Sinfonia em Sol Menor*, nº 40) e, principalmente, Beethoven.

Ainda que concorde com certas críticas feitas em relação ao trabalho de Réti,⁷ não posso deixar de observar que algumas das conclusões do autor em relação às obras beethovenianas analisadas (em especial, a *Sinfonia em Dó Menor*, nº5) são sólidas e plausíveis, sugerindo uma sofisticada e aguçada capacidade do compositor para uma concepção estrutural bastante ampla, na geração de música baseada em estreita organicidade entre idéias temáticas.

É precisamente a partir dessas considerações que o presente artigo tem seu ponto de partida, visando apresentar uma análise de uma das primeiras obras beethovenianas, a Sonata para Piano op.2/1, sob uma abordagem bastante específica: a variação desenvolvimento. Creio que tal abordagem se justifica pelas condições especiais que se observa no primeiro movimento da referida peça: praticamente todo o material motivico empregado na construção dos temas que formam o movimento deriva de sua célula inicial, o que caracteriza-se como um caso exemplar de variação em desenvolvimento, como aqueles analisados em Schoenberg (1984), Frisch (1984), Mojola, (2003), Dudeque (2003) e Dudeque (2007).

É importante acrescentar que o enfoque principal da presente análise recai sobre o aspecto intervalar, pois é este o elemento que melhor permite perceber as relações derivativas do processo composicional de Beethoven nessa peça, em especial.

A Sonata para Piano, op.2/1

As três sonatas componentes do grupo do op.2 foram compostas entre 1793 e 1795, sendo representantes típicos daquele conhecido como o primeiro dos três períodos estilísticos de Beethoven, marcado por uma forte influência de Haydn (que, aliás, encontrava-se presente na ocasião da estréia dessas sonatas, a quem eram justamente dedicadas). Formam as três primeiras obras nesse tão importante gênero para a carreira do compositor (numa série que abrange um total de 32 sonatas, de 1793 a 1822,

perpassando quase toda sua carreira artística), tendo sido escritas antes do primeiro quarteto de cordas e da primeira sinfonia.

A análise que se segue é dedicada especificamente ao primeiro movimento da sonata inicial do op.2, em Fá menor, estruturado em forma-sonata. Seus 151 compassos podem ser assim subdivididos:

- **Exposição (c.1-47)**
 - grupo temático principal / tema A (c.1-7)
 - transição (c.8-19)
 - grupo temático secundário B (c.20-40)
 - tema B1 (c.20-24)
 - tema B2 (c.25-32)
 - tema B3 (c.32-40)
 - tema conclusivo / codeta (c.40-47)
- **Desenvolvimento (c.48-99)**
 - seção 1 (c.48-53)
 - seção 2 (c.54-80)
 - seção 3 (c.81-92)
 - seção 4 / retransição (c.92-100)
- **Reexposição (c.100-151)**
 - grupo principal / tema A (c.100-107)
 - transição (c.108-118)
 - grupo secundário B (c.119-139)
 - B1 (c.119-123)
 - B2 (c.124-131)
 - B3 (c.131-139)
 - tema conclusivo / coda (c.139-151)

Entretanto, visando melhor uma mais precisa adequação à questão central deste estudo, ou seja, os processos de variação em desenvolvimento empregados, basta considerar a seção de Exposição do movimento, tendo em vista a quantidade de elementos e inter-relações nela existentes a tal propósito.

A sonata é iniciada com uma incisiva série de semínimas desacompanhadas, desenhando o arpejo ascendente da tríade do I grau de Fá menor. Em seguida, completando essa primeira frase, é acrescentada uma

figuração em quiálteras de semicolcheias, que coincide com a entrada do acompanhamento, em acordes fechados, em semínimas (ver Exemplo 1).⁸



Exemplo 1: Enunciado principal do primeiro movimento do op. 2/1.

Com base na terminologia criada por Mojola (2003, p. 49), a partir do conceito schoenberguiano de *Grundgestalt*, é possível considerar o trecho apresentado no Exemplo 1 como o *enunciado primordial* do primeiro movimento do op.2/1. Ou seja, uma espécie de ovo dentro do qual está presente todo (ou quase todo) o material genético a ser utilizado subsequentemente, inclusive na construção de idéias temáticas contrastantes, como será visto.

O enunciado principal (a partir de agora, EP) pode, por sua vez, ser subdividido em três motivos característicos: *a*, *b* e *c*.

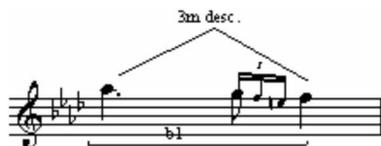
A análise desses fragmentos sob os aspectos intervalar e de contorno suscita algumas considerações:

- O motivo *a* compreende um arco intervalar ascendente de décima terceira menor, ou, desconsiderando a troca de oitava, sexta menor (Exemplo 2);



Exemplo 2: Âmbito intervalar do motivo *a*.

- Uma redução do motivo *b* fornece a variante *b1*, cujo âmbito é de terça menor descendente (Exemplo 3);



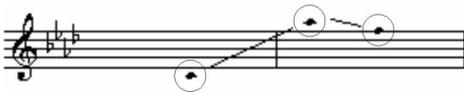
Exemplo 3 – âmbito intervalar do motivo *b*

- Assim como o anterior, o fragmento qualterado do motivo *c* apresenta-se em trajetória descendente de terça menor: sol-fá-mi (Exemplo 4);



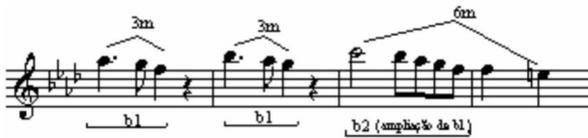
Exemplo 4 – âmbito intervalar do motivo *c*

- O próprio EP, considerando seus três pontos de apoio, poderia também ser resumido como um arpejo da tríade tônica (Exemplo 5);



Exemplo 5: Âmbito intervalar do EP.

A finalização do tema A, que acontece em cadência dominante, apresenta-se como uma espécie de expansão intervalar do motivo *b1*, como mostra a redução no Exemplo 6.



Exemplo 6: Finalização do tema A (c.4-7).

É interessante perceber que o âmbito dessa ampliação – sexta menor – torna tal variante motivica, ao menos no aspecto intervalar, aparentada, por inversão, ao arpejo inicial (motivo *a*).

Durante a transição, no acompanhamento às diversas menções encadeadas do fragmento *c* (c.10-13, ver Exemplo 7), observa-se na linha do baixo novamente a ocorrência do intervalo melódico de terça descendente (desta vez maior), ligando o fragmento, sob o aspecto intervalar, ao motivo (b1).⁹

Exemplo 7: Transição (c. 10-13).

No trecho que inicia a passagem cadencial da transição (c. 14-17) o fragmento da linha do baixo destacado no Exemplo 7 é transferido para a mão direita, passando a ser sucessivamente ampliado, primeiro para quarta justa e, por fim, para a quase onipresente sexta menor (Exemplo 8). Tudo isso parece caracterizar um claro exemplo de variação progressiva em ação na moldagem de idéias. Ao mesmo tempo, essa nova variante faz surgir um novo e importante motivo rítmico *d*, em síncope.

Exemplo 8: Trecho conclusivo da transição (c.14-17).

Na abertura do grupo secundário, na região harmônica relativa maior, apresenta-se o tema B1 (Exemplo 9) que, embora seja derivado do elemento final da transição (ver Exemplo 8), possui também estreitas relações de parentesco com o EP (em relação ao qual, segundo a tradição clássica, *deveria* representar um nítido contraste). O Exemplo 9 mostra a comparação entre ambas as idéias.

Exemplo 9: Comparação entre os enunciados dos temas A (EP) e B1.

O parentesco quase especular entre os enunciados dos temas A (ou, mais especificamente, entre o EP) e B1 é, de fato, notável. Desconsiderando a disparidade mútua entre suas trajetórias, a dosagem tão necessária de contraste que deve existir entre ambos parece apoiar-se apenas nos respectivos contextos harmônicos. O tema B1 se desenrola, um tanto ambigualmente, sobre um pedal/ostinato na dominante de sua região de referência (Láb maior). Uma de suas principais características é a inflexão cromática fáb, presente tanto na anacruse (como uma escapada) quanto no desfecho do arco arpejado (como apogiatura), resolvendo ambas em mib, fundamental do V grau (Eb7).

O fragmento temático B2 atua como uma espécie de conexão entre o elemento principal do grupo (B1) e B3, de função cadencial, tendo, portanto, um caráter transitório. O início de B2 coincide, por elisão, com o final da segunda repetição enfática de B1 (c.25): a última nota deste fragmento (sol) transforma-se em na anacruse de B2, que apresenta um contorno ascendente. Como mostra a redução do Exemplo 10-a, novamente é possível encontrar uma forte identidade entre esse tema e o EP, sem falar das possíveis afinidades rítmicas e intervalares entre os grupos de colcheias e as quiálteras do motivo *c* (ver Exemplo 10-b).

Exemplo 10: Enunciado do tema B2.

A repetição oitavada de B2 leva ao registro agudo, com sua conclusão também elidida pela entrada de B3 (c.32). A linha melódica é então transferida para o baixo, que progride ascendente, em movimento contrário a uma extensa descida escalar na mão direita. Surge nova elisão, ligando o desfecho do tema e sua repetição oitava abaixo (c. 36). O tema B3

(Exemplo 11) tem como principal característica o motivo rítmico sincopa-
do *d*. No entanto, mais uma vez é possível perceber ligações com o EP, tan-
to no aspecto intervar, quanto na própria constituição rítmica (ver a con-
clusão definitiva do tema, c. 39-40).



Exemplo 11: Repetição do tema B3.

É especialmente notável o fato de que todas as menções ao inter-
valo de sexta menor indicadas no Exemplo 11 envolvem as alturas origi-
nais do EP, ou seja, dó e láb, a despeito da mudança do referencial tonal
(de Fá menor para Láb maior). Esse tipo de constatação parece corroborar
as convicções de Réti em relação a Beethoven. Um outro ponto importan-
te a se observar no gesto de desfecho de B3 é o movimento de semitom en-
tre a anacruse do fragmento (dó) e a nota seguinte (réb), que sugere uma
ligação estreita (e muito provavelmente, consciente) entre esse trecho e o
tema B1.

O tema conclusivo (c.40-47) é constituído de um breve enunciado,
metricamente acéfalo, seguido por duas repetições enfáticas (a segunda de-
las oitavada) e um desfecho cadencial, à guisa de codeta.



Exemplo 12: Enunciado do tema conclusivo.

Como mostra o Exemplo 12, o principal elemento do tema conclu-
sivo (*b4*) refere-se diretamente ao motivo *b* (ou mais apropriadamente, à
sua variante reduzida, *b1*), apresentando-se, no entanto deslocado metri-
camente em relação ao original (na posição fraca do compasso). Como foi
comentado na nota de rodapé nº4, a manipulação métrica de fragmentos
temáticos através de deslocamentos é classificada entre as técnicas de va-
riação em desenvolvimento rastreadas por Frisch nas obras de Brahms. A

variante motívica *b4* é imediatamente seguida por nova elaboração (*b5*), que alcança por salto entre seus extremos o âmbito intervalar de sexta menor.

Considerações finais

As sólidas correlações entre as diversas idéias temáticas da Exposição do movimento analisado e seu enunciado primordial são por demais eloqüentes e revelam uma concepção estrutural altamente desenvolvida, mesmo numa obra beethoveniana tão jovem quanto é o caso da *Sonata* op.2/1. Julgo que as reputadas influências haydnianas (que, evidentemente, são reais e consistentes) e o extremo respeito aos padrões clássicos por parte de Beethoven, bem como a suposta rigidez formal e temática de suas sonatas iniciais devam ser relativizados: a análise realizada neste artigo revela, senão um Beethoven já plenamente formado em relação aos aspectos técnicos, ao menos a existência, no nível temático, de uma construção orgânica plenamente madura, consolidada e – assim como Rétí, acredito – consciente, ainda que numa obra inicial. É, em essência, a mesma concepção empregada na criação de exemplos de coerência estrutural de maior envergadura, amplamente reconhecidos, tais como as sinfonias de números 3, 5 e 9 ou os quartetos de cordas finais.

Por fim, chama a atenção nesta análise, principalmente, a economia de meios empregada por Beethoven, gerando todo o material temático a partir unicamente da variação contínua. Impressiona também o fato de que idéias suficientemente contrastantes tenham sido extraídas da mesma fonte, o enunciado primordial.

Parafraseando Schoenberg, é possível afirmar que o jovem Beethoven, em relação aos aspectos temáticos, mostra-se assim, em pleno período Clássico, como um definitivo progressista.

Notas

¹ Ver Dunsby & Whittall (1988, p. 82) e Frisch (1984, p. 3-9). É também uma importante referência sobre a variação em desenvolvimento Dahlhaus (1980).

² Essa palestra, em 1947, seria por Schoenberg transformada em um ensaio de mesmo título, publicado em 1950 na coletânea *Style and Idea* (Schoenberg, 1984, p. 398-441).

- ³ É também importante acrescentar que Schoenberg, nesse trabalho, não se apresentou apenas como um grande admirador de Brahms (o que, de fato, era), mas buscou intervir em desagravo ao compositor alemão, normalmente injustiçado pelo senso comum, que o considerava, mesmo nessa época, um conservador diante do pólo mais “avançado”, representado por Wagner (sob essa perspectiva compreende-se melhor o epíteto “progressista” concedido por Schoenberg a Brahms).
- ⁴ No capítulo final, intitulado “Epílogo”, Frisch (1984, p. 157-170) aborda, ainda que de uma maneira não tão minuciosa quanto o que foi feito com as obras brahmsianas, a ocorrência de variação em desenvolvimento em peças selecionadas de Schoenberg. Como uma síntese de todo o trabalho, o autor reconhece na música schoenberguiana aquelas que considera como as principais técnicas de variação em desenvolvimento empregadas por Brahms: a transformação temática, o deslocamento métrico, a técnica de ligação [*linkage technique*] e a contínua reinterpretação motívica.
- ⁵ Réti (1978, p. 354).
- ⁶ Antes intervalar (e de contorno) do que propriamente rítmica.
- ⁷ Frisch (1984, p. 22-23) considera algumas análises retinianas “desapontadoramente superficiais”, pecando, entre outras coisas, por sua desvinculação de seus contextos rítmicos e harmônicos, levando em conta apenas as alturas e os contornos intervalares das idéias expmplificadas. A inconsistência teórica do trabalho é apontada como problemática por Dunsby & Whittall (apud Mojola, 2003, p. 14).
- ⁸ A análise motívica deste exemplo coincide quase que inteiramente com aquela presente em Schoenberg (1990, p. 63). No entanto, maiores divergências de interpretação em relação às derivações dos motivos surgem na segunda parte do tema (c. 5-8) – justamente o segmento da sentença que desenvolve as idéias apresentadas no enunciado (c.1-4) –, o que pode ser constatado na comparação com o Exemplo 6 deste artigo.
- ⁹ O âmbito intervalar dessa linha, de terça maior descendente também pode ser relacionado, por inversão, à sexta menor ascendente do EP.

Referências:

DAHLHAUS, Carl. **Between romanticism and modernism**. (Mary Whithall, trad.). Los Angeles: University of California Press, 1980.

DUDEQUE, Norton. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart. **PerMusí**, vol.8, UFMG, 2003, p. 41-56.

_____. Schoenberg: emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em *Friede auf Erden*, op.13. **Debates**, Rio de Janeiro, nº 9, UNIRIO, 2007, p. 7-33.

DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. **Music analysis in theory and practice**. Londres: Faber Music, 1988.

FRISCH, Walter. 1984. **Brahms and the principle of developing variation**. Los Angeles: University of California Press.

HAIMO, Ethan. Developing variation and Schoenberg’s serial music. **Musical Analysis**, vol. 16, n. 3, p. 349-365, 1997.

MOJOLA, Celso Antônio. **Escalas e séries**: princípios de organização musical. 2003. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RÉTI, Rudolph. **The thematic process in music**. Westport: Greenwood Press, 1978.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and idea**: selected writings of Arnold Schoenberg. (Leonard Stein, ed.). Londres: Faber & Faber, 1984.

_____. **Fundamentals of musical composition**. Londres: Faber & Faber, 1990.

Recebido em 19/11/2008
Aprovado em 20/12/2008

Carlos Almada – Como compositor, participou de cinco edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea e recebeu alguns prêmios em concursos de composição (os mais recentes, em 2008: 3ª colocação no III Concurso Gilberto Mendes, para orquestra e 1º lugar no I Concurso da UNIRIO, para violoncelo e piano). É também autor de livros sobre música (p. Exemplo, *Arranjo*. Campinas: Editora UNICAMP, 2000 e *A Estrutura do Choro*. Rio: *Da Fonseca*, 2006). Mestre em Música pela UNIRIO, atualmente cursa doutorado na mesma instituição.
