ANÁLISE DA SONATA PARA VIOLINO N.9 OP. 47 ("KREUTZER"), DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

Marcos Luis Duarte, Rafael Borges Amaral, Yuri Prado

- Rafael Amaral é Mestre em Composição Musical com Honors pela Boston University e Bacharel pela Universidade de São Paulo. Possui em seu currículo prêmios como: Sound Icon Composition Competition – Boston, prêmio da Bienal da Música Contemporânea Brasileira 2011, Sociedade Brasileira da Música Eletroacústica 2012, Concurso de composição orquestral OCAM, e Projeto Nascente – USP 2009. Em 2013, foi bolsista do programa da NRWKLTURsekretariat da Alemanha; por intermédio do Instituto Goethe, e em agosto de 2015 será compositor residente em Nova Iorque do Festival I-Park, para o Mise-em ensemble.

- Yuiri Prado formado em Composição pela Escola de Comunicações e Artes da USP, atualmente cursando Doutorado em Musicologia na mesma instituição. Foi vencedor do I Concurso de Composição da OCAM (Orquestra de Câmara da USP), do XIX Prêmio Nascente-USP (com o Grupo Ôctôctô) e, na área acadêmica, obteve a premiação máxima no XVII SIICUSP (Simpósio Internacional de Iniciação Cientifica da USP) pela pesquisa "Aspectos estilísticos e transformações do samba-enredo sob o ponto de vista melódico".

RESUMO

Este trabalho pretende fazer uma análise da Sonata para violino n. 9 (“Kreutzer”), op. 47, de Ludwig Van Beethoven, fazendo uma relação entre a Forma Sonata e o projeto composicional de Beethoven. Será defendida a hipótese de que Beethoven teve como objetivo construir um discurso musical em que a função dos elementos trabalhados na obra são revelados posteriormente em uma estrutura mais organizada e de escrita mais clara – temática, portanto – somente no final da exposição.

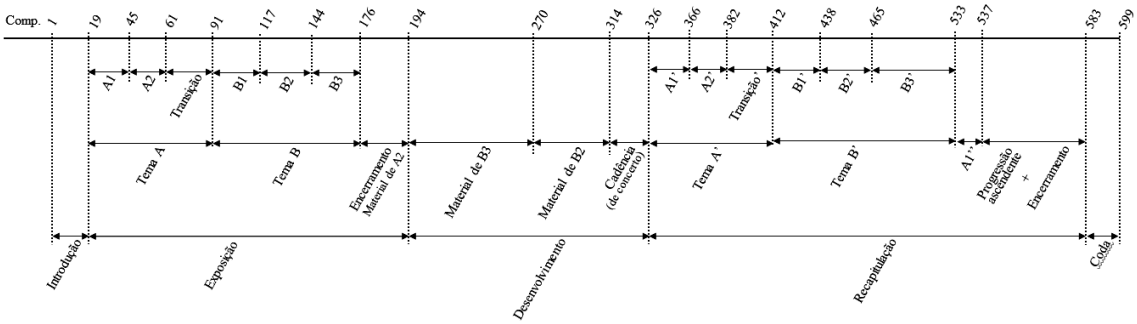
PALAVRAS-CHAVE

Análise, Sonata, Violino, Beethoven

1 – A SONATA KREUTZER E A FORMA SONATA

No que diz respeito ao aspecto macro-formal, o primeiro movimento da Sonata Kreutzer está de acordo com a divisão padrão da forma sonata do período clássico. A *exposição* é composta por uma *introdução* (*adagio sostenuto*) (c. 1-18), seguida pelo *primeiro grupo temático*, classificado aqui como "A". Consideramos que esse grupo pode ser dividido da seguinte maneira: Tema A1 (c. 19-45), A2 (c. 45-61), e uma longa *transição* (c. 61-90). Já o *segundo grupo temático* (B) é dividido em B1 (c. 91-116), B2 (117-144), B3 (144-175) e *seção de encerramento*[1] (c. 176-193).

Após o *desenvolvimento* (c. 194-325), tem início a *recapitulação*, na qual o primeiro grupo temático pode ser dividido em A1' (c. 326-365), A2' (c. 366-383) e transição (c. 383-411) enquanto o segundo grupo temático é composto por B1' (c. 412-437), B2' (c. 438-465), B3' (c. 465-532), seguido por um pequeno retorno ao A1'', seguindo uma progressão ascendente e de encerramento que culmina na Coda (c. 583-599). A divisão formal pode ser vista no gráfico abaixo (Ex. 1):



Ex. 1 – Macro-estrutura do primeiro movimento da obra

[1] Adotamos aqui o termo *closing sectio* tal como definido por Willian E. Caplin: "A closing section to a theme consists of a series of codettas. (...) Codettas usually contain melodic-motivic material different from that found in the theme itself, though, at times, material from the opening basic idea or from the closing cadential idea may be reused within the codetta" (CAPLIN, 1998: 16)

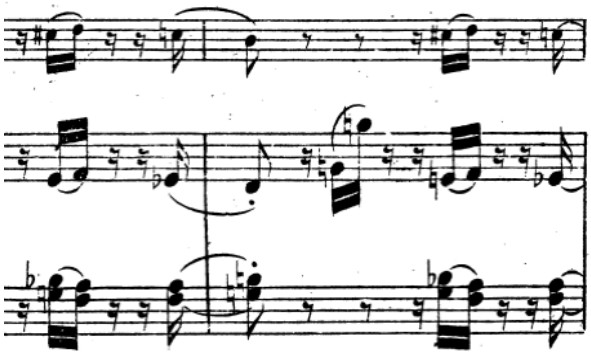
Tradução:

"Uma secção de encerramento de um tema consiste de uma série de codetas. (...) Codetas geralmente contêm um material melódico-motívico diferente da que se encontra no próprio tema, embora, por vezes, o material a partir da abertura ou a ideia básica da ideia cadencial de encerramento pode ser reutilizada dentro da codeta " (CAPLIN, 1998: 16)

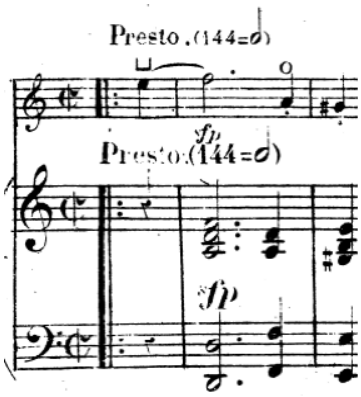
Cada uma dessas seções será discutida em detalhes a seguir.

2 – PRIMEIRO GRUPO TEMÁTICO

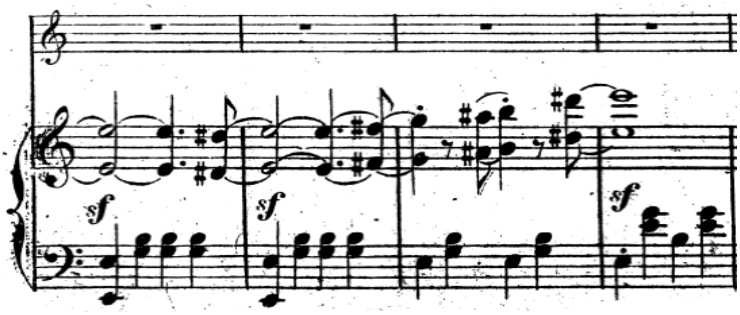
Os dezoito primeiros compassos são destinados à introdução (*adagio sostenuto*). Nela será apresentado o motivo de segundas menores (Ex. 2) que estará presente naqueles que consideramos os dois principais temas da obra: o primeiro tema do primeiro grupo temático (A1) (Ex. 3) e o último tema do segundo grupo temático (B3) (Ex. 4).



Ex. 2 - Motivo de segundas menores na introdução



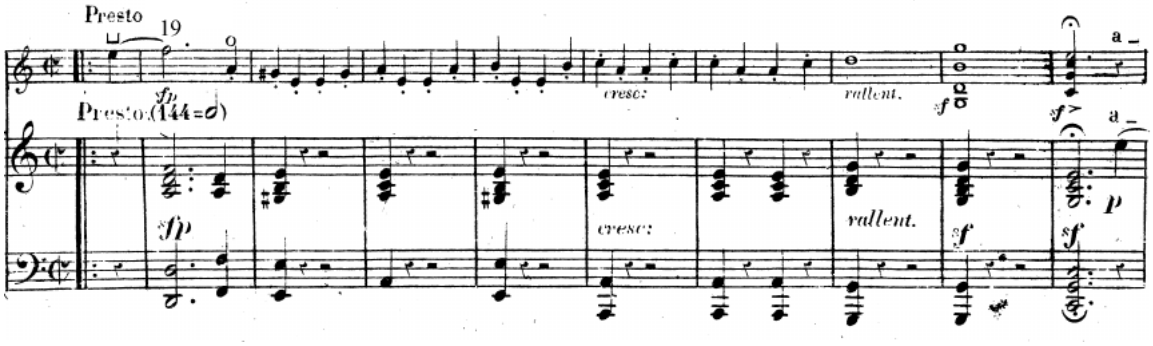
Ex. 3 - Motivo de segundas menores no tema A1



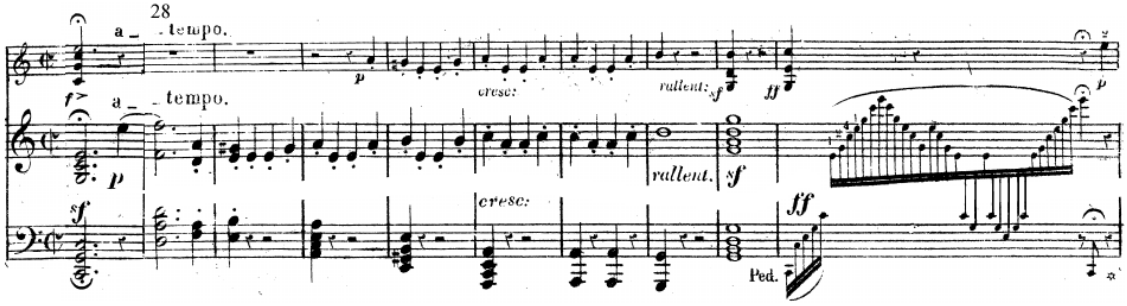
Ex. 4 - Motivo de segundas menores no tema B3

No que diz respeito ao aspecto harmônico, a introdução começa na tonalidade de Lá Maior para logo ser transformada em seu homônimo menor (c. 5). Veremos mais adiante que essa seção terá forte relação com o primeiro tema do segundo grupo temático (B1), principalmente por conta da reiteração desse procedimento.

Embora a definição de Caplin para sentença indique que ela se trata "normativamente uma estrutura de oito compassos" (CAPLIN, 1998: 9), veremos que o tema A1, em La menor, pode ser considerado pertence a esta categoria, ainda que de forma bastante expandida[2], na medida que cumpre os requisitos de uma estrutura de *apresentação*, composta por uma ideia básica (c. 19-27, Ex. 5) e sua repetição (c.28-36, Ex. 6), e de *continuação*, na qual se estabelece um processo de fragmentação (c. 37-41, Ex. 7) e pela presença de um elemento cadencial (c. 42-44, Ex. 8).

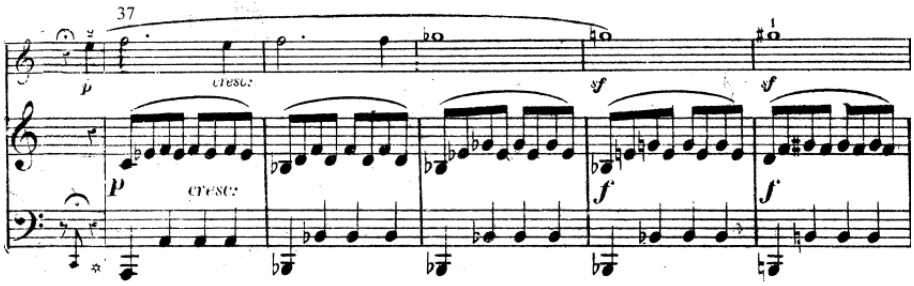


Ex. 5 - Tema A1, em La menor

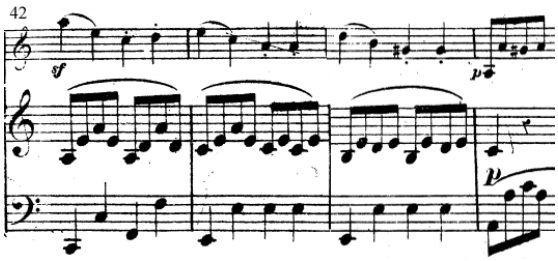


Ex. 6 - Repetição do tema A1

[2] Esse procedimento é classificado por Caplin como um desvio da norma, mas ainda sim pertence à categoria de sentença: "Os poucos desvios que ocorrem geralmente resultam da *expansão* do componente básico para além de sua estrutura normativa de dois compassos" (CAPLIN, 1998: 40)



Ex. 7 - Processo de fragmentação do tema A1



Ex. 8 - Elemento cadencial presente no grupo temático A1

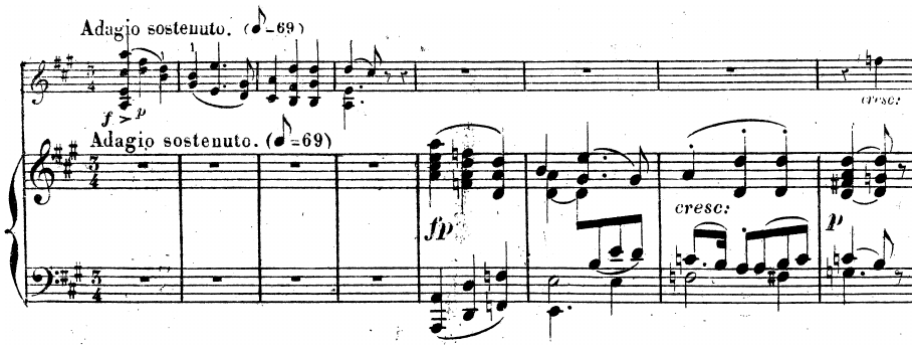
No entanto, é preciso dizer que o material musical dos compassos 37 a 44 somente foi reconhecido como continuação de uma sentença *a posteriori*. Foi consenso, entre os autores deste trabalho, que esse trecho pareceu ser, à primeira audição, o deslanchar de fato do tema, cujo fluxo havia sido interrompido pelas duas fermatas (c. 27 e 36). No entanto, imediatamente após ser apresentado, o material já se transformou em um movimento cromático ascendente (c. 39-41) que já indicava um processo de abandono do motivo inicial em direção à cadência dos compassos 42 a 44. Portanto, podemos dizer que quase ao mesmo tempo em que esse trecho era considerado dotado de grande força temática já era possível perceber a sua dissolução. Nesse sentido, o processo aqui realizado se aproxima daquele descrito por Carl Dahlhauss na Sonata Op. 31, n. 2 ("Tempestade"), em que "o compasso 1 "ainda não é" e o compasso 21 "já não é mais" a exposição" (DAHLHAUSS, 1991: 15).

Ainda tentando retomar as impressões ligas à primeira audição, podemos dizer que todo o trecho seguinte (c. 45-90) foi percebido inicialmente como uma grande transição, ainda que posteriormente tenhamos considerado o trecho dos compassos 45 a 61 como um tema (A2). Contribuiu para isso o tratamento arpejado do piano e a utilização de notas-pedal aguda, que pareciam indicar o "ganho de energia" característico desse momento da forma sonata, conforme a explicação de HEPOKOSKI & DARCY (2006: 18). Em todo o caso, sem querermos

sobrevalorizar as impressões da primeira audição[3], ficou-nos a sensação de que Beethoven propositalmente estava guardando o aparecimento de um verdadeiro tema para um momento posterior da obra.

3 – SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO

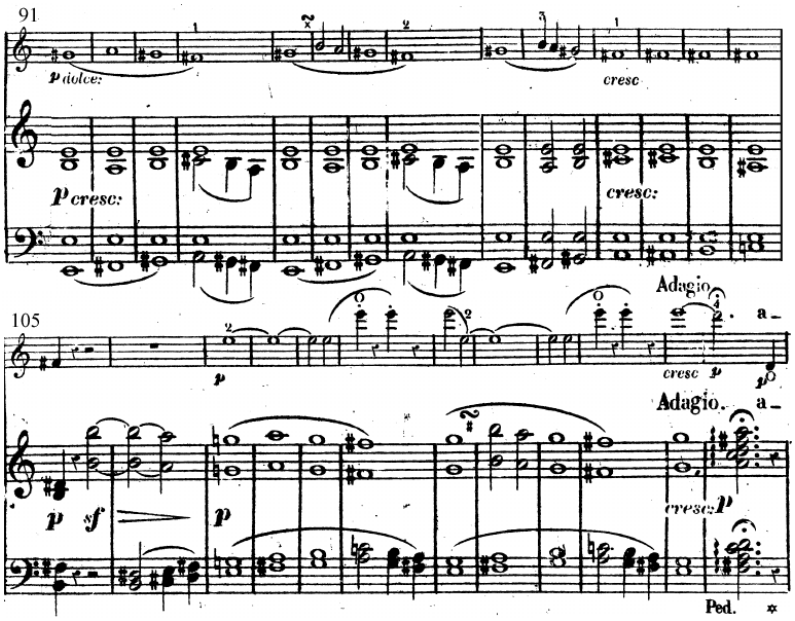
O primeiro tema do segundo grupo temático (B1) compartilha, como dissemos, de muitas das características presentes na introdução. Embora não esteja marcada *por escrito* uma mudança de andamento, a dilatação do ritmo harmônico, por meio da utilização de semibreves, faz sugerir uma retomada do caráter estabelecido no *adagio sostenuto* da introdução. Além disso, a mesma relação tonal entre uma primeira frase apresentada em modo maior e a segunda em modo menor é estabelecida: La Maior/La menor na introdução (Ex. 9) e Mi Maior/Mi menor neste novo momento (Ex. 10).



Ex. 9 - Relação Maior/menor presente na introdução

[3] Em sua análise da Sonata "Tempestade", Janet Schmalfedt parece sugerir que o esforço de reconstituição da primeira audição pode, ainda que com reservas, ser considerado pelo analista: "Is it possible for us to recapture the experience of hearing the "Tempest" for the very first time – without a score, no less? Perhaps not; but if we could, then we would remember that first-time listeners cannot initially be certain about either the key or the mode of the movement as the pianist lingers on the fermata of m. 2" (SCHMALFEDT, 2011: 41).

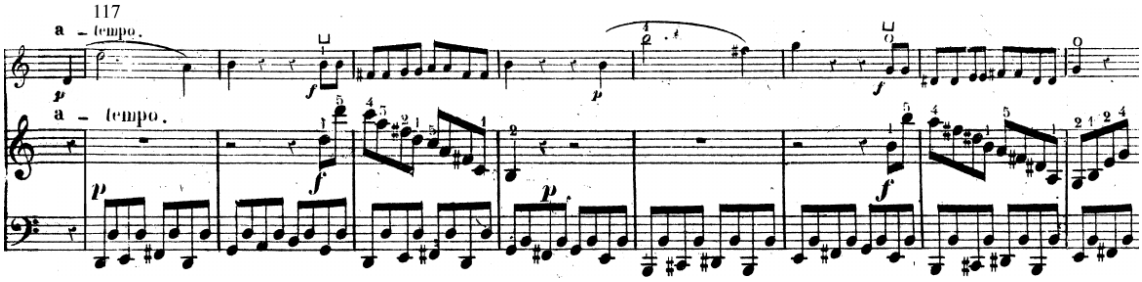
Tradução: "É possível para nós para recapturar a experiência de ouvir a "Tempest "pela primeira vez - sem partitura, ao menos? Talvez não; mas se pudéssemos, então poderíamos lembrar que os ouvintes pela primeira vez não podem inicialmente ter certeza sobre a tonalidade ou o modo do movimento porque o pianista permanece na fermata de m. 2" (SCHMALFEDT, 2011: 41).



Ex. 10 - Relação Maior/menor no segundo grupo temático

É importante notar que tal procedimento faz com que a relação tonal entre o primeiro e segundo grupos temáticos acabe sendo caracterizada como um desvio da norma, na medida em que o segundo grupo é construído sobre a dominante menor (Mi menor) da tonalidade inicial (La menor), ao invés de ter modulado para o mais comumente utilizado relativo maior (Do Maior).

O tema seguinte (B2) se assemelha ao tema A1, notadamente no que diz respeito ao início anacrúsico seguido por uma maior movimentação em uma região mais grave (Ex. 11).

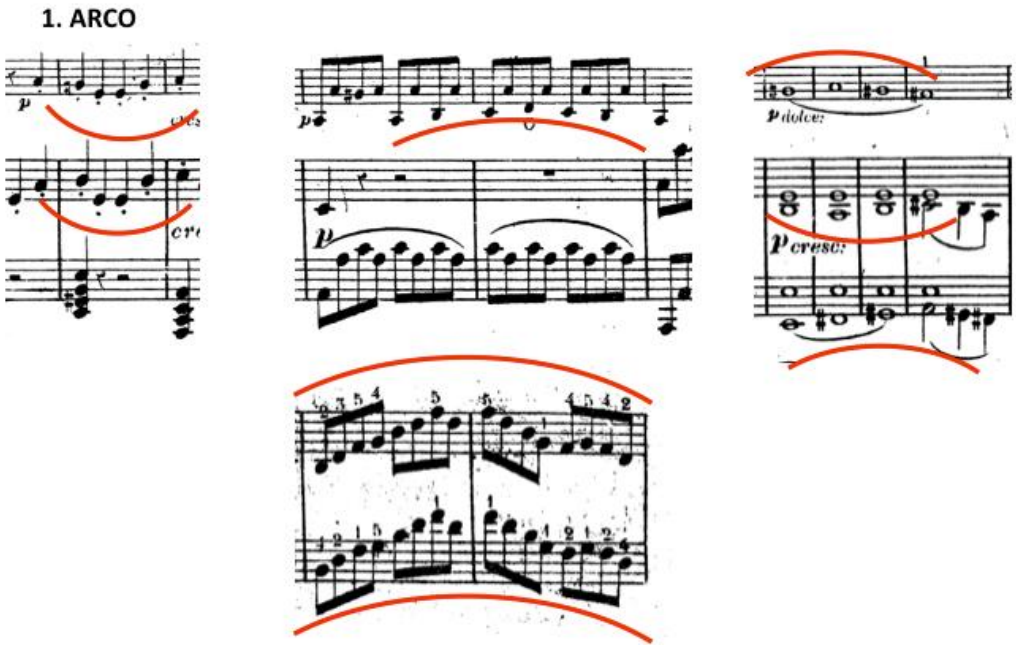


Ex. 11 - Início do grupo temático B2

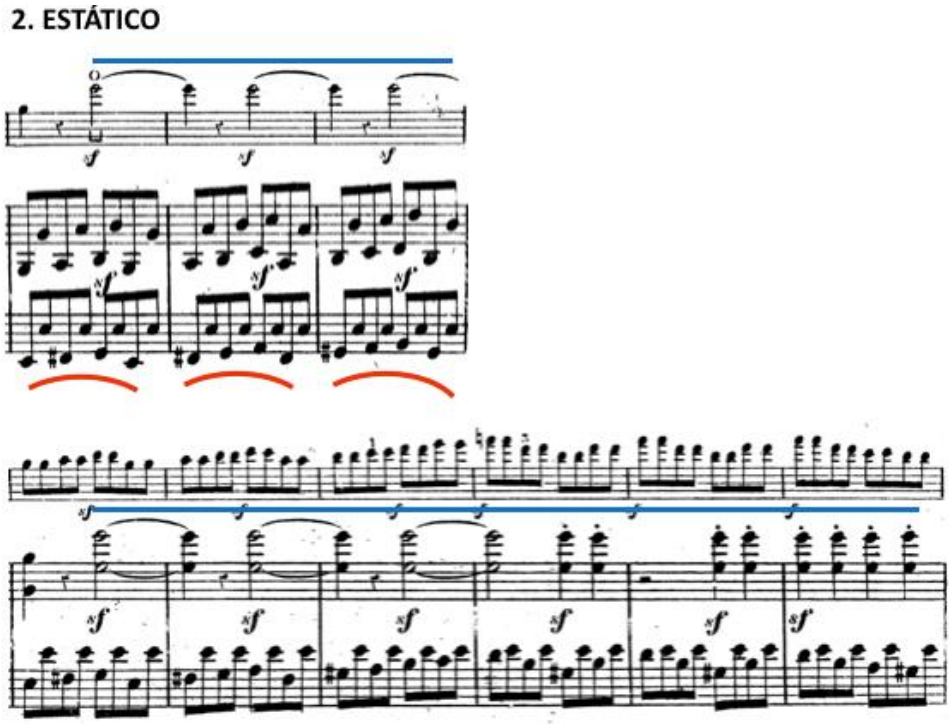
Após um processo de fragmentação (c. 128-143), finalmente a obra atingirá o seu tema principal[4] (B3), assim considerado por: 1) ser apresentado com grande clareza melódica, com um acompanhamento mais estável do piano, distante da figuração de oitavas utilizada na

[4] Nesse sentido, a obra desafia a classificação padrão (em inglês) de *main theme* para o primeiro grupo temático e *subordinated theme* para o segundo.

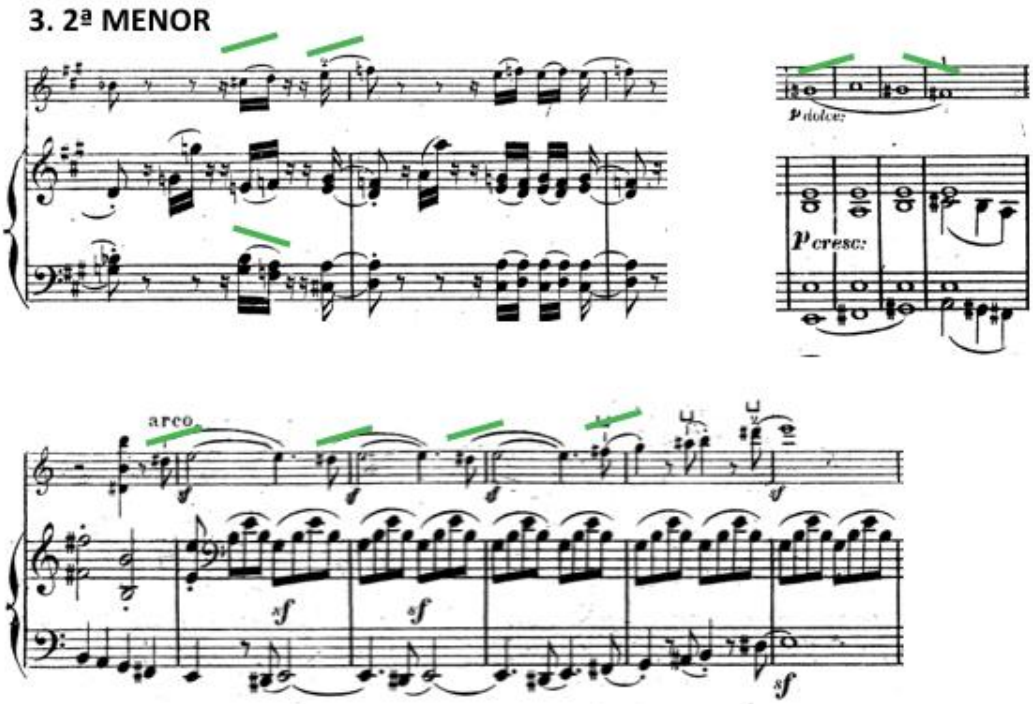
maior parte da obra e que dificultava a identificação de temas; 2) utilizar material previamente apresentado, como a *figuração em arco* (ex. 12), *o elemento estático*, no qual predomina a nota "mi" (ex. 13) e o elemento caracaterizado pela segunda menor (ex. 14). 3) ser, por fim, o tema que será trabalhado no *desenvolvimento*.



Ex. 12 – Figuração em arco



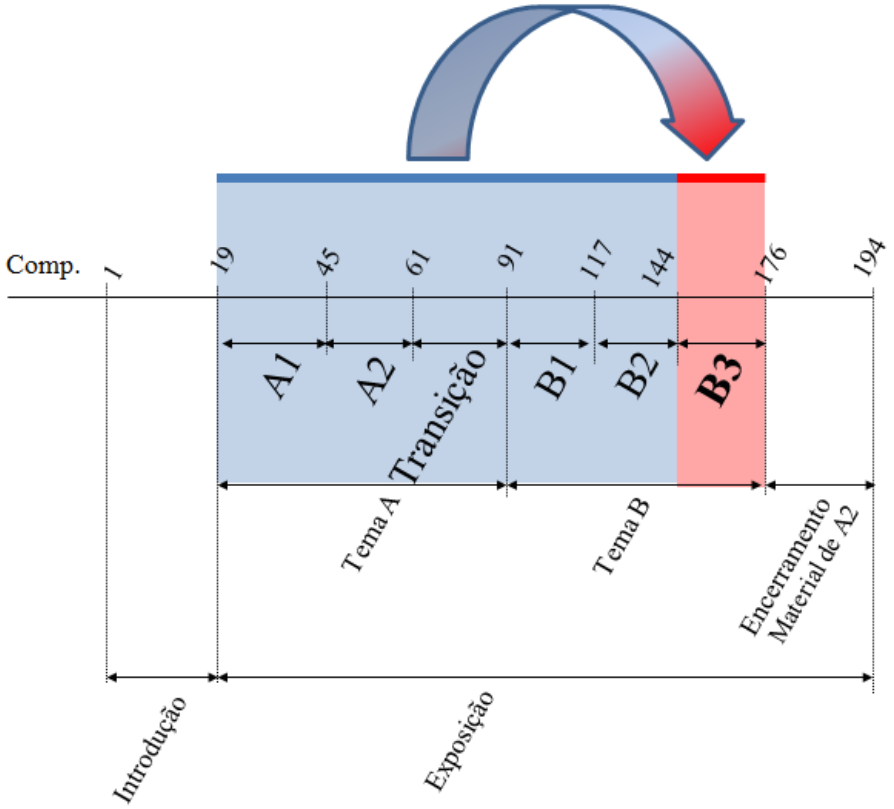
Ex. 13 – Elemento estático



Ex. 14 – Elemento de segunda menor

É importante notar que, mais do que uma alternânca de timbres, o diálogo entre o violino e o piano se constitui em um procedimento formal importante para a obra. Todos os grupos temáticos são apresentados primeiramente no violino e em seguida no piano. A partir do B2 esse padrão se comprime e a resposta do piano ao violino trata então somente da fragmentação do B2 (c. 125-127) do Mi estático (c. 128-130) e da segunda fragmentação (c.136-137), que culmina no que seria a primeira vez em que os dois instrumentos tocam juntos o mesmo material musical. E, como um cruzamento de posições, o tema B3 comprova a sua singularidade ao ser o primeiro a ser apresentado primeiramente pelo piano.

Por fim, a tabela a seguir mostra o plano composicional de Beethoven em relação à estrutura da forma sonata (ex. 15):



Ex. 15 – Plano composicional da obra

4 – CONCLUSÃO

Podemos perceber, nesta sonata, que o projeto de Beethoven não reside em uma *negação* da forma sonata, mas na utilização desse arquétipo formal como um meio de atingir determinados efeitos expressivos. Vimos que embora a obra cumpra a maior parte dos parâmetros normativos da forma sonata, o compositor, ao querer apresentar o tema de maior clareza somente no final da exposição, retirando a força dos temas precedentes através de quebras de fluxo melódico e uma movimentação pianística que "turva" a nossa audição, parece querer dialogar com aquilo que esperamos ouvir de um primeiro movimento de uma sonata clássica, nos convidando a termos um ato de escuta mais atento – criador de significados, afinal.

BIBLIOGRAFIA

-CAPLIN, William E. *Classical Form:* A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998.

-DAHLHAUSS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1991.

-HEPOKOSKI, James & DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory*: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata. New York: Oxford University Press, 2006.

-SCHMALFEDT, Janet. *In the Process of Becoming*: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music. New York: Oxford University Press, 2011.