

Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart

Norton Dudeque (UFPR)
email: norton.dudeque@ufpr.br

Resumo: Este artigo visa esclarecer e retrabalhar a análise musical realizada por Arnold Schoenberg do primeiro movimento do quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart, e discutir o conceito de variação progressiva. O ponto de partida é a discussão oferecida por Schoenberg sobre variação progressiva como um processo gradual de desenvolvimento motivico e harmônico.

Palavras-chave: Quarteto *A Dissonância*; Mozart; Schoenberg; variação progressiva; análise musical

Developing variation as a gradual process in the first movement of Mozart's *Dissonance Quartet*, K. 465

Abstract: This text aims at reconstructing and reworking Schoenberg's analysis of the first movement of Mozart's *Dissonance Quartet*, K.465, and examining the principle of developing variation. It takes as a point of departure Schoenberg's discussion of developing variation as a gradual process of motivic and harmonic development.

Keywords: *Dissonance Quartet*; Mozart; Schoenberg; developing variation; music analysis

I. Introdução

Este artigo visa esclarecer e retrabalhar a análise musical realizada por Arnold Schoenberg do primeiro movimento do quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart, e discutir o conceito de variação progressiva. O ponto de partida é a discussão oferecida por Schoenberg sobre variação progressiva como um processo gradual de desenvolvimento motivico e harmônico. A identificação da *Grundgestalt* no manuscrito *Gedanke* sugere que o conteúdo motivico da estrutura de Mozart delinea grande parte das características do movimento da obra.

Schoenberg declara que o quarteto de Mozart é “um dos mais perfeitos exemplos de variação progressiva” (SCHOENBERG, 1994, p. 43). Seu entendimento sobre o quarteto é seu primeiro texto sobre variação progressiva e representa, juntamente com “Brahms the Progressive” (1947), a mais detalhada referência e exposição sobre o assunto. Schoenberg enfatiza a importância de um processo gradual no desenvolvimento temático e que há duas maneiras para a conexão de idéias musicais: por transição ou mediação, e por contraste. A primeira se refere à função que estágios intermediários desempenham em variação progressiva. Estas *Gestalten* intermediárias têm a função de prover continuidade e fluência ao discurso musical. As variações por mediação, podem produzir variações contrastantes. Nesta perspectiva, Schoenberg lista duas maneiras de produzir variações progressivas através de mediação: harmônica e motivica.

As análises do quarteto aparecem principalmente em duas obras: no manuscrito *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* (1917) e no manuscrito *Gedanke*

(1934–6).¹ Em ambos os textos, Schoenberg tenta prover evidência que fundamente a coerência na conexão de idéias musicais contrastantes. Ele se refere, em particular, ao quarteto nas suas explicações sobre dissolução e liquidação, as quais são extensivamente exploradas nas suas análises. Ao retrabalhar as análises de Schoenberg, espera-se contribuir para um melhor entendimento do conceito de variação progressiva e dos procedimentos de desenvolvimento motivico/temático e harmônico envolvidos em um processo gradual no desenvolvimento da Idéia Musical.

II. Variação progressiva como um processo gradual

Para assegurar a coerência de sua música atonal, Schoenberg viu-se obrigado a criar novos princípios formais. Para ele, o mais importante destes princípios era o motivico, que era entendido como capaz de prover a lógica e a coerência necessárias na criação de grandes formas livres da sintaxe e da tonalidade tradicional. De fato, a coerência e a compreensibilidade, que são tão importantes para Schoenberg, dependem de um princípio de semelhança e reconhecimento do motivo musical. Esta idéia é a base da noção de *Grundgestalt* (*gestalt* básica) que é definida por Schoenberg como: “*gestalten* que (possivelmente) ocorrem repetidamente dentro de uma peça inteira e às quais *gestalten* derivadas podem ser relacionadas” (SCHOENBERG, 1995, p. 169). Juntamente com esta noção, Schoenberg cunhou uma série de conceitos originais que almejavam elucidar e avaliar criticamente o discurso musical; estes conceitos tinham como objetivo explicar a continuidade musical e a conexão de idéias musicais. Finalmente, a interação destas noções e da idéia de *Grundgestalt* podem ser percebidas como parte de um processo maior de desenvolvimento motivico: o princípio da *variação progressiva*. Em *Fundamentos da Composição Musical* Schoenberg declara que:

Forma significa que uma peça é “organizada”, isto é, que ela é constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo vivo*... Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das idéias devem estar baseados nas relações internas, e as idéias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função (SCHOENBERG, 1991, p. 27).

A partir desta declaração de caráter geral, podemos assumir que forma musical também é determinada pelo contraste que seções e elementos subsidiários fornecem, e talvez até mais do que pelas seções principais e formações estáveis. Assim, Schoenberg afirma que “grandes formas desenvolvem-se mediante o poder gerador dos contrastes” e que quanto maior a peça, maior será o número de seções contrastantes com o intuito de esclarecer a idéia principal da obra (SCHOENBERG, 1991, p. 215). Seguindo este argumento, Schoenberg organizou no seus manuscritos inacabados *Gedanke e Zusammenhang*, *Kontrapunkt*, *Instrumentation*, *Formenlehre*, sumários dos “elementos da forma” nos quais ele enfatiza as pequenas seções formais baseadas principalmente em elementos subsidiários (SCHOENBERG, 1995, pp. 163–7; e SCHOENBERG, 1994, pp. 102–3). O sumário do manuscrito *Gedanke* é precedido por uma introdução, onde Schoenberg lista os elementos paradigmáticos da forma, os quais incluem desde o menor elemento da forma musical, o motivo, até a pequena forma ternária. Também importante é a coerência deste sumário: é plausível assumir que a continuidade musical é

¹ Estes manuscritos foram publicados como *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, traduzido para o inglês por Severine Neff e Charlotte Cross em 1994; e como *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation* editado, traduzido para o inglês, e com comentário de Patricia Carpenter e Severine Neff em 1995.

alcançada através da sucessão de seções distintas, cada qual organizada de forma lógica a fim de produzir relações suficientes para validar a conexão de todas as seções como uma forma completa, um todo orgânico. Isto equivale a dizer que diferentes seções de uma forma interagem entre si, ou seja, que a nossa percepção de uma primeira seção de uma forma é modificada de acordo com a sua continuação, que necessitará de uma nova continuação e assim por diante, estabelecendo uma cadeia de seções sucessivas e interrelacionadas entre si. Portanto, a afirmação de Schoenberg de que “a estrutura do início determina a construção da continuação” (SCHOENBERG, 1991, p. 48) deve ser entendida como uma declaração que reivindica um conceito funcional da forma. Dentro deste contexto, o conceito de variação progressiva representa a técnica composicional que mais se adequa a este entendimento da forma musical e sua continuidade. Assim para Schoenberg, “tonalidade e ritmo provêm a *coerência* na música, variação provê tudo que é gramaticalmente necessário” (SCHOENBERG, 1975, p. 287). Esta noção de forma engloba os pequenos elementos da forma, as estruturas formais paradigmáticas, formações estáveis e instáveis, e procedimentos formais, todos relacionados em um único processo e ato contínuo de criação.

Para Schoenberg, a forma musical tem dois pré-requisitos: lógica e coerência. A partir destas duas condições, uma relação entre seções formais é criada. A coerência que Schoenberg declara como necessidade depende da firme conexão entre os pequenos elementos formais. Assim, motivos, frases, *gestalten*, sentenças, e períodos, todos estes elementos contribuem na definição formal de seções que são construídas de acordo com os requisitos da lógica musical. Se estas condições forem satisfeitas, a forma musical resultante torna-se compreensível.

Schoenberg considera variação progressiva como o método mais apropriado para a apresentação de uma Idéia Musical. As observações de Schoenberg desta técnica de apresentação do material musical na música clássica e romântica atestam que ele reconhece sua herança musical advinda da música clássica vienense, e em especial da música de Brahms. Ao reconhecer a origem do conceito de variação progressiva e sua herança musical, Schoenberg também tenta justificar e legitimar seu trabalho teórico e o princípio de variação progressiva.

No manuscrito *Gedanke*, Schoenberg nos deu sua mais detalhada tentativa de sistematizar sua abordagem temática na apresentação da Idéia Musical. Esta teoria tem nos conceitos de *Grundgestalt* e de variação progressiva seu ponto central.

O conceito de *Grundgestalt* é uma tentativa de reformular uma idéia sobre unidade na música que se origina na teoria musical dos séculos XVIII e XIX. Teóricos como Adolph B. Marx já tinham explorado noções semelhantes. Marx enfatizava a importância de um motivo básico a partir do qual todo o material temático restante deveria ser derivado.² Esta e outras noções

² Esta visão orgânica, e porque não holística, da forma musical têm sua origem nos escritos de Goethe, *Morphologie* ([1807] 1817) e *Metamorphose der Pflanzen* (1790). Basicamente, a idéia contempla que inúmeras formas de vida são metamorfoses de um número limitado de arquétipos; neste caso, cada arquétipo gera um grupo de animais ou de plantas. Esta visão holística da evolução de organismos influenciou Marx, que talvez tenha sido um dos primeiros teóricos a adotá-la de forma explícita em seus escritos teóricos. Marx entendia que o pensamento musical inicial deveria ser o motivo. Assim, ele reivindicava que o “motivo é a configuração primária [*Urgestalt*] de tudo que é musical” (MARX, 1997, p. 66 [*Die Form in der Musik*, 1856]).

semelhantes evoluíram para uma abordagem orgânica da forma musical, um ponto de vista adotado por Schoenberg em sua obra teórica e analítica e freqüentemente associado à noção de *Grundgestalt*. Desde a sua concepção, existe uma preocupação central por parte de Schoenberg de relacionar o conceito à sua abordagem motivica e temática da obra musical. Assim, *Grundgestalt* é associada ao postulado que prega “o motivo como o gerador da forma”. Portanto, a apresentação de uma idéia musical alcança sua coerência através deste elemento unificador: o motivo. Assim, “tudo dentro de uma composição completa pode ser relacionado como que originado, derivado, e desenvolvido de um *motivo básico* ou, no mínimo, de uma *Grundgestalt*” (SCHOENBERG, 1995, p. 135).³

Para Schoenberg, repetição é um ponto central na compreensão de uma obra musical. Ele abordou esta problemática em uma série de “leis de compreensão”, as quais são baseadas na noção de “reconhecimento e re-reconhecimento”. A partir desta idéia, a relação entre os pequenos elementos da forma de uma obra e sua estrutura geral é coerente somente se as pequenas partes (motivos, *gestalten*, frases) forem percebidas como pertencendo a um todo. Schoenberg acreditava que forma musical “objetiva principalmente à compreensibilidade” (SCHOENBERG, 1975, p. 215) e que, assegurando a coerência nas pequenas estruturas, a coerência do *design* formal em grande escala também estaria assegurada. Assim Schoenberg escreve que:

A menor gestalt musical cumpre com as leis da coerência: o motivo, o maior denominador comum de todo fenômeno musical.

A arte musical, afinal, consiste em produzir imagens em pequena e grande escala, as quais são coesas através deste motivo, as quais também têm seu conteúdo coerente com ele, e que são reunidas de maneira que a lógica da imagem total é tão aparente quanto a das partes individuais e daquela de suas combinações (SCHOENBERG, 1995, p. 149).

Por outro lado, Schoenberg também abordou a problemática da continuidade musical:

Como o motivo, todos os outros fenômenos musicais têm sua principal expansão no tempo. O motivo, no que concerne ao tempo, é de pequena duração, a questão que surge é a de como uma peça musical ganha extensão, como ela é continuada, como é desenvolvida (SCHOENBERG, 1995, p. 153).⁴

³ A argumentação de Dahlhaus de que a forma básica (*Grundgestalt*) pode ser variável quanto ao seu formato pode ser verdadeira. O principal ponto para Dahlhaus é semelhante ao de Schoenberg, quem reivindica que cada obra musical tem qualidades únicas pertencentes somente a si mesma, e que por esse motivo sua estrutura musical é única. Neste sentido, Dahlhaus afirma que a relação entre tema (*Grundgestalt*) e forma como um todo não pode ser determinada por um princípio geral que sirva para todas as obras musicais. Na realidade, esta relação deve ser vista de acordo com as qualidades de cada composição. Dahlhaus conclui que o nosso entendimento do que uma *Grundgestalt* é depende da “natureza de toda a forma, e a mediação entre tema e a forma total, que é estabelecida através de variação progressiva” (DAHLHAUS, 1987, pp. 129–30)

⁴ A reivindicação de Schoenberg de que a unidade em música depende de relações motivicas liberou a tonalidade de sua sintaxe tradicional. Neste sentido, a teoria de Schoenberg parece ser contraditória, se por um lado ele formula e teoriza de maneira profunda sobre a linguagem tonal, por outro, ele nega a importância deste aspecto priorizando uma abordagem motivica sobre a tonal. Decorrente desta idéia, a noção de *Grundgestalt* tem sido questionada e têm-se sugerido que nela repousa uma justificativa do próprio Schoenberg sobre seu conceito de derivação motivica nas suas composições (cf. ROTHSTEIN, 1986, p. 293; STRAUS, 1990, pp. 28–31; FRISCH, 1984, p. 29). No entanto, a noção de *Grundgestalt* como um elemento gerador de todos os eventos musicais pode ser utilizado como um conceito que explica em termos lógicos a unidade orgânica de uma obra musical. De fato, quando visto desta maneira, todos os elementos musicais são temáticos e tudo pode ser entendido como “uma infinita reformulação de uma forma básica” (SCHOENBERG, 1975, p. 290).

No texto de 1950, *The Task of the Teacher*, Schoenberg descreve de forma sucinta que um professor deve ensinar ao seu discípulo “formulações de frase claras e distintas, continuações lógicas, fluência, variedade, construções e contrastes característicos”, e mais tarde ele enfatiza o papel do professor no ensino “dos requisitos da continuidade” (SCHOENBERG, 1975, pp. 388–9). Adorno também abordou a importância da continuidade para a forma musical, até mesmo sugerindo que continuidade fosse considerada uma categoria formal. Tradicionalmente, as formações estáveis são consideradas mais decisivas na determinação da forma do que o são as seções de continuação. Mas de outro ponto de vista, terminações formais podem ser consideradas como que resultantes dos segmentos de continuação. Este entendimento sugere que variação progressiva seja considerada como uma categoria formal no sentido de que pode prover os meios necessários para a continuidade. Adorno também observa que a qualidade dos tipos de forma depende da profundidade, da extensão e da penetração das figuras de continuidade (ADORNO, 1973, p. 100).⁵ A continuação, neste caso, prova ser o fator decisivo no qual uma peça musical se transforma em uma composição, uma obra de arte, e não somente uma sucessão de temas distintos; através da continuação a obra transcenderá o imediatismo das limitações temáticas e relações óbvias e supérfluas. É neste sentido que Schoenberg abraça a sugestão de Adorno, através do seu princípio de variação progressiva. Portanto, é lógico atribuir um valor estético igual às duas categorias de formações, estáveis e instáveis, uma vez que ambas são complementares entre si e ambas contribuem na definição do *design* formal de uma obra musical.

Schoenberg entendeu esta idéia muito bem, variação progressiva é um princípio geral no qual formações estáveis e instáveis são postas lado a lado de acordo com uma série de procedimentos formais, ou sub-processos, que garantem a continuidade a fim de gerar a forma. Assim, tonalidade e ritmo provêm coerência, e variação provê os elementos gramaticalmente necessários para unir diferentes idéias musicais. Schoenberg, de fato, cria uma argumentação que defende que a estrutura formal adquire um aspecto teleológico que relaciona o individual (seções formais) a um todo formal orgânico. Em um manuscrito de 1949, Schoenberg argumenta que:

Devemos levar em consideração que na música, assim como na poesia, o reconhecimento da forma depende essencialmente de fatores diferentes daqueles das artes. Nas artes não há nenhum elemento escondido de maneira que o olho não o observe e a mente o avalie. O efeito sobre a inteligência é total, completo e imediato, dependendo somente das faculdades artísticas do observador, e se ele pode detectar o equilíbrio daquelas forças centrífugas e centrípetas que constituem a forma. Simultaneamente observamos o conteúdo e a forma.

Ao contrário, a percepção da forma na música é condicionada pelo conhecimento de toda a obra. Não existe momento, em nenhum ponto da peça, nem no começo, meio ou fim, que o ouvinte esteja em posição de determinar a forma. Para termos consciência da forma devemos ter em mente não somente o conteúdo mas também aquelas forças centrífugas e centrípetas que podem finalmente parar a produção de movimento e que podem chegar a um equilíbrio. Em outras palavras, na música conteúdo e forma não se manifestam simultaneamente. E sem

⁵ Levinson aborda a importância da idéia de como diferentes segmentos da estrutura musical são conectados. Ele segue uma linha de pensamento derivada da visão de um modelo orgânico desenvolvida no século XIX. Para Levinson, partes que se sucedem ou segmentos de forma musical são relacionados como conseqüentes entre si. Continuidade, por sua vez, é percebida como o desenvolvimento cronológico de notas e intervalos individuais que não são percebidos individualmente, mas sim como pequenas estruturas, tais como motivos e frases, os quais são apreendidos como uma unidade musical que é progressivamente justaposta ou sobreposta (cf. LEVINSON, 1997, p. 37).

guardar na memória todos os elementos de forma e conteúdo, isto é, sem a capacidade da memória, nenhum ouvinte será capaz de perceber a forma.

Em consequência disso, tudo em música deve ser formulado de maneira tal que facilite a memória (SCHOENBERG, 1949).⁶

A retórica de Schoenberg é, portanto, identificável a um processo teleológico no qual o elemento formal em questão tem um propósito e acontece por causa daquele objetivo (HAIMO, 1997, p. 351). Portanto, o objetivo de um motivo pode ser entendido como se os eventos subseqüentes fossem derivados e conseqüências dos pequenos elementos formais.

Quando Schoenberg formula seu princípio de variação progressiva, ele também propõe sua própria versão da fórmula “unidade na diversidade”. Esta noção propicia a criação de variedade em estruturas localizadas e em larga-escala através da integração do material básico, representado pela *Grundgestalt*, e desenvolvido por variação progressiva, à estrutura formal da obra (DAHLHAUS, 1991, pp. 51–52). Ademais e em um sentido mais amplo, variação progressiva pode ocorrer em outros parâmetros além do aspecto temático de uma obra, ou seja, pode influenciar o desenvolvimento harmônico e rítmico.

O termo variação progressiva denota aspectos diferentes de uma técnica de composição. Ele implica uma noção de “crescimento” relacionado à abordagem orgânica de variação motivica, distinta daquela associada à técnica de variação propriamente dita, a qual não implica em uma abordagem estética nem orgânica. Neste sentido, a conexão entre diferentes motivos pode ser entendida como não tendo uma relação direta, ou seja, variações progressivas de um mesmo motivo podem ter seu conteúdo essencial derivado de uma característica comum, muito embora esta não seja uma condição sine qua non. Portanto, em variações progressivas de um motivo básico, pode não existir uma relação facilmente identificável entre as variações mais longínquas. Por exemplo, em uma série de 4 motivos desenvolvidos a partir de um básico, o segundo pode ter uma relação direta com o primeiro, mas as terceira e quarta variações podem ou não apresentar características que sejam relacionadas ao motivo inicial. No entanto, entre o terceiro e quarto motivos haverá uma conexão mais forte do que entre o terceiro ou quarto e primeiro ou segundo motivos. A relação entre variações distantes podem ser as mais desconcertantes. Schoenberg aborda esta problemática considerando o uso de gestaltes intermediárias entre idéias contrastantes, e a noção de *Grundgestalt* como o elemento unificador mais importante. Esta observação abre a possibilidade de entendimento de variação progressiva como um processo gradual de desenvolvimento motivico que toma forma de maneira cronológica. Em outras palavras, existe um processo gradual de desenvolvimento motivico que ocorre e se conforma à estágios intermediários em direção de novas formas motivicas. Schoenberg reconhece que a natureza de desenvolvimento contínuo em variação progressiva presuppõe que a referência à *Grundgestalt* pode ser alcançada somente em relação à estágios intermediários de desenvolvimento. A esse respeito, Schoenberg escreve que:

Mesmo que tenhamos mudanças muito grandes, estas são associadas com uma *gestalt* que media entre as variações mais remotas e a *gestalt* inicial por se assemelhar à ambas, enquanto traz simultaneamente à memória a *gestalt* inicial.

Uma grau significativo de distanciamento da *gestalt* inicial é encontrado naquelas variações que introduzem idéias subordinadas. Frequentemente sua conexão à *grundgestalt* (quase

⁶ O manuscrito está nos arquivos do *Arnold Schoenberg Center*, em Viena, manuscrito T51.17.

sempre indireta) torna-se clara muito tarde [na obra]. Como regra estas *gestaltes* dificilmente se desenvolvem de maneira convencional, mas sim de trás para frente: elas se aproximam da *gestalt* inicial (SCHOENBERG, 1995, p. 159).

Alteração ou substituição de partes não repetidas sempre ocorrem de *acordo com a Grundgestalt*. A causa disso, como regra, é que também existem na *Grundgestalt* características que indicam mudanças. *Contrastes e novas formações* geralmente são formas mais remotas de uma *grundgestalt*... Formas relativamente mais próximas podem ser facilmente relacionadas aos componentes e partes de uma *grundgestalt*, enquanto que as formações mais remotas podem ser relacionadas somente de maneira indireta à *grundgestalt*; portanto a coerência pode ser reconhecida somente de forma indireta a partir de uma ou várias *gestaltes* intermediárias (SCHOENBERG, 1995, pp. 353–4).

Estas conexões dependem do desenvolvimento cronológico de um material básico e da aceitação de um processo teleológico. Sua importância e validade são alcançadas somente se vistos em relação à uma abordagem e entendimento orgânicos do processo de composição musical, isto é, somente em relação à uma *Grundgestalt* a partir da qual todo o restante é derivado. É deste ponto de vista que Simms argumenta que variação progressiva tem dois objetivos: ela ajuda a criar “uma melodia sofisticada e artística por um desenvolvimento rápido dos elementos motivicos iniciais”, e ela relaciona “melodias aparentemente diferentes tendo como base formas-motivicas que evoluem de maneira contínua” (SIMMS, 2000, p. 34; ver também HAIMO, 1997, pp. 355–6).⁷

Portanto, central à discussão que Schoenberg nos oferece é a interrelação entre os conceitos de *Grundgestalt* e de variação progressiva.⁸ Estes dois conceitos têm a função de prover unidade para a obra musical e através da lógica e coerência, em particular motivica, a compreensibilidade da obra é alcançada. Esta é a idéia que Dahlhaus defende, ou seja, que variação progressiva é um processo de desenvolvimento de uma idéia básica (DAHLHAUS, 1987, p. 128). De maneira semelhante, Schmalfeldt argumenta, e resume, que “variação progressiva provê os meios para a realização de uma *Grundgestalt*” (SCHMALFELDT, 1991, p. 84).⁹

⁷ A noção de Schoenberg de que o motivo é o menor elemento da forma é desenvolvido em um conceito mais amplo e que envolve dimensões diferentes da Idéia Musical. Desta maneira, *Grundgestalt* é associada aos pequenos elementos da forma em uma cadeia de termos: motivo, *gestalt*, e frase. A relação entre estes pequenos elementos da forma é realizada através de variação progressiva. Goehr descreve esta noção: “Nós temos uma sucessão de termos, cada qual derivado de outro: tema que conduz à variações e desenvolvimentos, ou *Grundgestalt* (forma básica) que conduz a *Gestalten* (formas) derivadas. Mas estas *Gestalten* não são o mesmo que *Gedanken* (idéias), que são continuadas através da *musikalische Logik* (lógica musical). Assim, o pensamento lógico gera novas combinações de temas, variações e desenvolvimento, que por sua vez tornam-se o veículo para uma série de novas idéias, e todas estas idéias são a continuação lógica da idéia original” (GOEHR, 1998, p. 128). Mais tarde Goehr conclui que “uma idéia musical transforma-se em uma *Gestalt* e no ato de composição em uma *Grundgestalt*, que gerará outras *Gestalten* e assim expressará a lógica musical” (Ibid. p. 130).

⁸ Schoenberg começou a aplicar o conceito de variação progressiva como uma técnica composicional nas suas primeiras composições ainda tonais. Ele também utilizou esta técnica nas suas classes de composição no período de 1907-1908. Hilmar nos deu evidências que Berg obteve familiaridade com a técnica durante seus estudos com Schoenberg. Os primeiros esboços de composição de Alban Berg mostram a importância que variação progressiva tinha para Schoenberg e que ele a utilizava como uma ferramenta para o ensino da *composição musical* (HILMAR, 1984).

⁹ Esta opinião é compartilhada por Haimo e Simms (HAIMO, 1997; SIMMS, 1998). No entanto, vários autores vêm as duas noções, *Grundgestalt* e variação progressiva, como independentes entre si. Frisch, por exemplo, sugere que *Grundgestalt* não tem um papel importante para o entendimento de variação progressiva; e Carpenter, Phipps e Epstein não consideram que o conceito de variação progressiva seja associado à *Grundgestalt* (cf. EPSTEIN, 1979; CARPENTER, 1983; PHIPPS, 1983; FRISCH, 1984; NEFF, 1984).

* Dó³ é o dó central.

III. Quarteto A Dissonância, 1o movimento, K. 465, de Mozart

A análise de Schoenberg do primeiro movimento do quarteto em Dó maior, K. 465, ilustra o conceito de variação progressiva como um processo motivico gradual.

Schoenberg abordou a Grundgestalt do quarteto identificando suas características. O Ex. 1 ilustra o material básico que inclui: motivo a, o qual é formado pela figura de três colcheias (Dó⁴–Ré⁴–Mi⁴)–Sol⁴;* motivo a1, que define uma 5ª justa ascendente (Dó⁴–Sol⁴); a2, que define a 2ª maior descendente, Sol⁴–Fá⁴; a3, uma 3ª descendente, Dó⁴–Lá³; e o motivo a4, que delinea uma 4ª justa ascendente entre as notas inicial, Dó⁴, e a final, Fá⁴. O motivo rítmico Z, apresentado na introdução, contém a seguinte figura: †÷–μ | @. Além deste conteúdo motivico, podemos identificar estruturas maiores, as gestalts. Assim, temos *Gestalte A*¹, que compreende o movimento melódico Dó⁴–Dó⁴–Ré⁴–Mi⁴–Sol⁴–Fá⁴; e a *Gestalte A1*, uma abreviação da Gestalte principal: Dó⁴–Ré⁴–Mi⁴–Sol⁴–Fá⁴.

Ex. 1 (*Grundgestalt*)

The image shows four segments of musical notation on a treble clef staff. Segment a) shows a sequence of notes with motifs a1 and a. Segment b) shows motifs a2 and a3. Segment c) shows motif a3. Segment d) shows motif a4. A rhythmic motif Z is indicated below the staff between segments b) and c).

A primeira sentença (cc. 23–30) consiste de um segmento inicial (cc. 23–6) que repete a *Grundgestalt* nas formas de tônica e dominante. Na segunda metade da sentença, inicia-se um processo de liquidação através da repetição do compasso inicial na tônica. A transposição, uma 5ª justa acima do motivo a (Sol⁴–Lá⁴–Si⁴–Dó⁵), não somente inicia o processo de liquidação mas também gera um novo motivo b (Dó⁵–Mi⁴–Fá⁴). Finalmente, o processo de liquidação é concluído por figuras de fragmento escalar derivadas do motivo a e uma simples repetição do motivo b transposto. Além disso, a sentença projeta uma progressão em Dó: I–V, o que permite que a estrutura possa ter uma continuação imediata, uma vez que motivica e tonalmente permanece como uma estrutura aberta (vide Ex. 2).

Ex. 2 (compassos 23–30)

The image shows two systems of musical notation for measures 23-30. The first system shows measures 23-27 with labels 'forma na tônica' and 'forma na dominante'. The second system shows measures 28-30 with labels 'Dó: I', 'V', 'fragmentos do motivo a', 'liquidação', 'x', and 'b'. The notation includes treble and bass clefs and various musical symbols.

A transição apresenta a tendência das menores notas, i.e. uma tendência de aceleração rítmica e que contribuirá para a transição até o tema subordinado do movimento. De fato, a transição na forma-sonata tem uma importância fundamental para Schoenberg. Quando ele analisa a seção de transição do quarteto de Mozart, Schoenberg se refere exatamente a característica que o princípio de variação progressiva apresenta: o de gerar novas idéias (SCHOENBERG, 1994, p. 39). Assim, Schoenberg observa que a figura no compasso 46 tende a uma aceleração rítmica. Esta é seguida no compasso 48, no segundo violino, pela figura *a'* que Schoenberg entende como que derivada do compasso anterior onde é preparada pelo cello (indicada pelas linhas pontilhadas no Ex. 3). Como alternativa, esta mesma figura poderia ser interpretada como uma diminuição e inversão do motivo *a*, uma vez que o excerto do cello pertence a uma linha melódica descendente maior. Esta linha melódica começa no compasso 46 e é composta da seguinte sucessão de notas: Mi¹–Mi²–Ré²–Dó¹–Si¹–Lá¹–Lá²–Sol²–Fá#²–Mi²–Ré²–Dó²–Si¹.

Ex. 3 (compassos 46–9)

A observação de Schoenberg sugere que há um processo de derivação motivica contínua, no qual a figura de arpejo de acorde e desprovida de característica que causou a liquidação na seção anterior (cc. 40–2) adquire agora um papel importante (vide Ex. 5). Esta figura transforma-se agora em uma versão expandida do motivo *b* e que é variada por valores rítmicos menores. A figura de acompanhamento, no segundo violino e na viola, também é derivada de uma figura no compasso 28 (vide Ex. 2, c. 28). Finalmente, a transição estabelece uma harmonia anacrútica para a região tonal da dominante e, nos compassos 52–5, projeta a progressão em Ré: $\text{II} - \text{V}$; a qual prepara para a região tonal do tema subordinado: Sol maior.

O Ex. 4 ilustra o desenvolvimento de variações a partir do motivo básico (*a*) até o tema subordinado. Torna-se então, claro que há um trabalho de desenvolvimento motivico gradual e progressivo. Por exemplo, o motivo *b* é claramente derivado de *a*, e a aceleração rítmica aplicada à *b* resulta em um desenvolvimento gradual e expressivo. No Ex. 4b é ilustrado o conteúdo motivico do tema subordinado. Este inicia com uma 3ª ascendente seguida de uma 2ª descendente, ou seja, a mesma relação intervalar do motivo *b* (6ª descendente [ou 3ª ascendente] e grau conjunto). A *gestalt* de 3ªs alternadas que segue é composta por apresentações sucessivas do motivo *b'*. Além disso, a *gestalte* completa do tema subordinado também delinea o intervalo de 5ª justa descendente, ou seja uma inversão do motivo *a*4 (vide Ex. 4).

Ex. 4 (derivação motivica)

a) cc. 23-4



c. 28



c. 38



c. 49



c. 50



c. 51

b fragmentado e diminuído



c. 52



b) c. 56-7

5a. justa



motivo *b'*
3ª ascendente e grau conjunto
descendente

IV. Procedimentos formais¹⁰

Um dos pontos mais importantes no fluxo do discurso musical refere-se à maneira com a qual o compositor organiza e conecta diferentes seções formais dentro da obra. Essa questão relacionada com a continuidade musical é abordada por Schoenberg. Aqui, ilustrarei em três exemplos como Mozart constrói continuidade musical através do uso de procedimentos formais, cunhados por Schoenberg, e que resultam em variação progressiva.

O primeiro exemplo refere-se à seção de repetição da sentença inicial e sua continuidade para a seção de transição para o tema subordinado. Após a apresentação da sentença modificada (cc. 31–9), Mozart escreve uma pequena seção de 5 compassos (cc. 40–4) na qual ocorre a liquidação, ou eliminação, dos elementos motivicos utilizados na *Grundgestalt*. Schoenberg observa este aspecto anotando na sua análise da passagem: “*uncharakteristisch verallgemeinert*” (sem característica generalizada). De fato, a liquidação aqui toma a forma de um arpejo de acorde, ou seja, uma daquelas figuras simétricas tais como escalas, arpejos, e figuras melódicas simétricas sucessivas que têm a qualidade de produzir liquidação por não apresentar um contorno melódico característico (SCHOENBERG, 1995, p. 259). Os dois últimos compassos desta repetição variada introduzem a transição para o tema subordinado. A continuidade entre estas seções distintas é garantida pela sobreposição da atividade melódica do cello e dos outros instrumentos, o que mantém o movimento melódico e rítmico para a transição. O fechamento cadencial no cello ocorre no compasso 43, no entanto, os outros instrumentos têm sua cadência no compasso seguinte (c. 44); é neste compasso que o cello inicia uma nova apresentação do motivo a e uma nova seção: a transição. Estes dois compassos (cc. 43–4) apresentam, portanto, uma função concomitante de encerramento formal e de começo de nova seção. Assim, um alto grau de continuidade entre as duas seções é alcançado.

Ex. 5 (sem característica generalizada)

Finalização harmônica nos vln. I e II e vla.

Liquidação

Finalização harmônica no cello

início transição no cello

¹⁰ Schoenberg aborda procedimentos formais em *The Musical Idea*. Estes procedimentos podem ser classificados em duas categorias: a. os que propiciam a extensão das estruturas musicais; e b. os que propiciam a terminação formal. Na primeira encontram-se as técnicas de conexão (*Anschluss Technik*): 1. uso de contraste; 2. soldamento (*welded together*); 3. justaposição; 4. uso de uma característica rítmica ou intervalar da frase precedente; 5. harmonias anacrúzicas. Também inclui-se aqui o procedimento de modelo e seqüência. Na segunda categoria encontram-se: 1. liquidação e dissolução que são compostas por sua vez por: condensação e intensificação, i.e. um agrupamento do conteúdo motivico em menor espaço de tempo; e redução, i.e. eliminação de conteúdo motivico. Finalmente, a tendência das menores notas também pode ser incluída nos procedimentos formais de terminação formal (cf. DUDEQUE, 1999; e DUDEQUE, 2002).

Uma outra passagem memorável (cc. 147–54) e localizada no final da seção de desenvolvimento da forma-sonata, apresenta não somente uma alusão à introdução do movimento, como também uma realização da função formal de retransição à regularidade de frase que começa a reexposição. O desenvolvimento, ou elaboração, é caracterizado por uma sucessão de frases irregulares de 15 + 9 + 7 + 11 compassos. A principal função das seções de retransição ao final de contrastes modulantes e de *Durchführungen* é a de liquidar, ou eliminar, as tendências motivicas da seção de desenvolvimento, e neste caso em particular, a de retornar à uma regularidade de frase. Estas seções, portanto, adquirem um aspecto funcional importante na reintrodução do tema e da tonalidade principais. Schoenberg descreve este processo como que “de modo a neutralizar o impulso modulatório, assim como a liquidar as obrigações motivicas criadas nesta seção” e, em particular, “a redução destas forma-motivo ao seu conteúdo mínimo, bem como a presença de seções relativamente longas, que enfatizam a dominante ou qualquer outro acorde ‘anacrúzico’ adequado” contribuem para a preparação do retorno da reexposição (SCHOENBERG, 1991, p. 253). A harmonia anacrúzica tem uma importância estrutural na definição entre transição e reexposição e freqüentemente prolonga a harmonia da dominante. No Ex. 6 é ilustrada a passagem entre os compassos 147–50. A referência à introdução e à função das notas em falsa-relação Lá³@ [6@] (2º violino) e Lá³\$ [6\$] (viola) dá-se tanto na resolução da tendência destas notas – o Lá³@ desce para Sol³\$ e o Lá³\$ ascende para o Si² – como na sua sobreposição a *Gestalte A* da *Grundgestalt* apresentada no cello.¹¹ A imediata redução do conteúdo motivico que segue (cc. 151–4), do arpejo do acorde de dominante até a pausa geral, caracteriza um excelente exemplo de liquidação do impulso motivico criado no desenvolvimento. @

¹¹ A relação e a função que as notas em falsa-relação, mi@–mi\$ e lá@–lá\$, ocupam na introdução e nos outros movimentos do quarteto é a principal preocupação para Baker. Ele tenta diferenciar quais são as notas cromáticas e quais são as diatônicas na introdução (BAKER, 1993, pp. 286-94). Um dos pontos onde Baker identifica uma alusão à introdução e a função das notas em falsa-relação ocorre nos compassos 103–4, entre o 1º violino e o cello. A introdução é caracterizada por sua ambigüidade tonal nos compassos 1–14. Aliás, a ambigüidade apresentada já nos 4 primeiros compassos gerou um dos grandes debates entre teóricos do século XIX. O mais notório certamente foi a controvérsia entre F. Fétis e A. C. Leduc (possivelmente Peter Lichtenthal) durante 1829–32. Gottfried Weber contribuiu para a discussão quando em 1832 publicou sua análise dos 4 primeiros compassos tentando explicar as dissonâncias nos segmentos melódicos-imitativos. Talvez o aspecto mais importante da análise de Weber seja a introdução da noção de ambigüidade tonal (*Mehrdeutigkeiten*). No entanto, Weber tenta reduzir a passagem a uma estrutura diatônica que assegure uma progressão funcional para a dominante de Dó maior (cf. BENT, 1994, pp. 163–71; Saslaw e Walsh, 1996, pp. 215–22). Como resultado, Weber apresenta 6 passagens retrabalhadas que almejam a esclarecer a frase de Mozart. O relato da discussão dado por Vertrees concentra-se no aspecto histórico, e não considera o aspecto puramente teórico (cf. VERTREES 1974). De outro ponto de vista, Moreno aborda a análise de Weber considerando o potencial de interpretações distintas para a passagem associado a uma reflexão filosófica das noções de consciência e de subjetividade na filosofia romântica (cf. MORENO 2003). Além destas análises, Schoenberg e Schenker, cada qual, contribuíram com sua interpretação desta passagem. Schenker no seu *Harmonielehre* descreve a passagem como prolongando “a tríade de dó menor nos compassos 1–14. A primeira terça, Dó–Mi-bemol, é invertida em uma sexta. O baixo se move por grau conjunto através deste intervalo, cromaticamente até Sol, e depois diatonicamente” (SCHENKER, 1954 [1906], p. 346). Schoenberg em *Structural Functions of Harmony* não comenta a passagem, mas simplesmente indica que se trata de uma harmonia errante (*roving harmony*) até onde ele reconhece o acorde de tônica (I) no compasso 14 (SCHOENBERG, 1969, p. 168).

Ex. 6

147

relacionado à $a1$

relacionado à $a2$

6^s

6[#] $a1$

a

151

v7

dissolução de conteúdo motivico

O terceiro exemplo se refere à coda do movimento nos compassos 227–46. A função destas seções foram resumidas por Cavett-Dunsby, e das características sumarizadas, 3 podem ser claramente aplicadas à presente obra: 1. “a coda pode realçar um motivo essencial da parte principal do movimento, ou esclarecer a relação motívica entre dois temas aparentemente contrastantes; 2. o início da coda pode ecoar o início do desenvolvimento, produzindo um momento de ambigüidade; 3. a coda pode acrescentar algum comentário à organização métrica do movimento” (CAVETT-DUNSBY, 1988, pp. 46–7). De fato, a coda apresenta as últimas elaborações de Mozart sobre as características mais essenciais do movimento. Em primeiro lugar, a coda se refere à mesma relação de ambigüidade à qual é característica do início do desenvolvimento; em segundo lugar, a coda resume de maneira brilhante o processo de liquidação já no seu início; e finalmente, a coda acrescenta outra elaboração das principais características da *Grundgestalt*. No Ex. 7, podemos observar o processo de intensificação que ocorre entre os compassos 227–34. A imitação entre o 1º violino e a viola nos remete imediatamente ao início da seção de desenvolvimento. Esta primeira imitação da *Gestalte A* ocorre à distância de um compasso completo (indicada pelas setas). No entanto, a segunda imitação é condensada para uma distância de meio compasso, e posteriormente submetida a um processo de redução (ou fragmentação) dos seus componentes motívicos. O efeito resultante deste procedimento é o de uma intensificação na expressão musical e de uma liquidação do conteúdo motívico, um processo que definiu as divisões formais dentro do movimento. Além disso, a passagem também faz referência à ambigüidade entre tônica e subdominante – o acorde de tônica aqui é transformado em um acorde de dominante da

subdominante. A resolução final à tônica no compasso 235, divide a coda quase que simetricamente: são duas seções de 8 e de 7 compassos cada, além de 5 compassos de codeta (cc. 241–6).

Ex. 7a

227

A

A'

início da redução de *A*

imitação de *A*

início da condensação

231

fragm. de *a*

fragm. de *a*

liquidação

Finalmente, o Ex. 7b mostra a relação intrínseca entre os motivos *a* e *b*. Esta elaboração final da Grundgestalt elucida a derivação do motivo *b* a partir do motivo *a* e torna válida a percepção de Schoenberg de uma estrutura básica para o movimento.

Ex. 7b

235

A modificado

b1'

V. Conclusão

Durante todo o movimento percebe-se um princípio ativo de derivação temática e motívica. Schoenberg defende que este processo é gradual e cronológico e que somente através de uma percepção teleológica podemos entender a forma musical. Juntamente com este processo gradual, podemos perceber que a continuidade da obra é alcançada através de uma série de procedimentos formais que delinham a terminação formal de seções ou que produzem uma conexão imediata para a seção seguinte. Assim, o princípio de variação progressiva pode nos servir como uma ferramenta analítica importante para compreendermos a unidade e a variedade do discurso musical nesta obra de Mozart.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Philosophy of Modern Music*. London: Shed and Ward, 1973.
- BAKER, James. "Chromaticism in Classical Music", em *Music Theory and the Exploration of the Past*, Ed. David W. Bernstein Christopher Hatch. Chicago: University of Chicago Press, pp. 233–307, 1993.
- BENT, Ian (Ed.). *Music Analysis in the Nineteenth Century*, volume I: Fugue, Form and Style. Em *Cambridge Readings in the Literature of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994a.
- CARPENTER, Patricia. "Grundgestalt as Tonal Function", *Music Theory Spectrum*, 5, pp. 15–38, 1983.
- CAVETT-DUNSBY, Esther. "Mozart's Codas", *Music Analysis*, 7: 1, 31–51, 1988.
- DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and The New Music*. Trad. Derrick Puffett. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- _____. *Ludwig van Beethoven, Approaches to his Music*. Trad. Mary Whittall. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- DEFOTIS, William. "Rehearings—Mozart, Quartet in C, K. 465", *19th-Century Music*, 6: 1, pp. 31–8, 1982.
- DUDEQUE, Norton. "Schoenberg's Gedanke manuscript", *British Postgraduate Musicology*, 3 (1999), pp. 44–9.
- _____. "Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)", tese de doutorado (Ph.D.). Reading: University of Reading, 2002.
- EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus, Studies in Musical Structure*. Cambridge: MIT Press, 1979.
- FRISCH, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- GOEHR, Alexander. *Finding the Key, Selected Writings of Alexander Goehr*. Ed. Derrick Puffett. London: Faber & Faber, 1998.
- HAIMO, Ethan. "Developing Variation and Schoenberg's Serial Music", *Music Analysis*, 16: 3, pp. 349–65, 1997.
- HILMAR, Rosemary. "Alban Berg's Studies with Schoenberg", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 8: 1, pp. 7–29, 1984.
- LEVINSON, Jerrold. *Music in the Moment*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- MARX, Adolf B. "Die Form in der Musik", em *Die Wissenschaften im neunzehnten Jahrhundert*, vol. 2, Ed. Dr. J. A. Romberg. Leipzig: Romberg's Verlag, pp. 21–48, 1856.
- _____. *Musical Form in the Age of Beethoven - Selected Writings on Theory and Method*. Trad. and edited by Scott Burnham, Ed. Ian Bent (General Editor), em *Cambridge Studies in Music Theory and Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- NEFF, Severine. "Aspects of Grundgestalt in Schoenberg's First String Quartet, op. 7", *Theory and Practice—Journal of the Music Theory Society of New York State*, 9: 1–2, pp. 7–56, 1984.
- PHIPPS, Graham. "A Response to Schenker's Analysis of Chopin's Etude, op. 10, nº 12, Using Schoenberg's Grundgestalt Concept", *The Musical Quarterly*, 69: 4, pp. 543–69, 1983.
- ROTHSTEIN, William. Resenha de *Brahms and the Principle of Developing Variation de Walter Frisch*, *Journal of Music Theory*, 30: 2, pp. 284–95, 1986.
- SASLAW, Janna K. e James P. Walsh. "Musical invariance as a cognitive structure: "Multiple Meaning" in the early nineteenth century". Em *Music theory in the Age of Romanticism*. Ed. Ian Bent. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 211–32, 1996.
- SCHENKER, Heinrich. *Harmony. Harmonielehre* [1906]. Trad. Elizabeth M. Borgese. Chicago: University of Chicago Press, 1954.
- SCHMALFELDT, Janet. "Berg's Path to Atonality: The Piano Sonata, Op. 1". Em *Alban Berg Historical and Analytical Perspectives*. Ed. David Gable e Robert P. Morgan. Oxford: Clarendon Press, pp. 79–109, 1991.

- SCHOENBERG, Arnold. "Form in Music" [typescript, nº T51.17]. Vienna: Arnold Schoenberg Center, 1949.
- _____. *Fundamentals of Musical Composition*. Ed. Gerald Strang. London: Faber & Faber, 1967.
- _____. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.
- _____. *Structural Functions of Harmony*. Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1969 [1954].
- _____. *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Trad. Leo Black, Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1975.
- _____. *Theory of Harmony, Harmonielehre* [1911]. Trad. Roy E. Carter. London: Faber & Faber, 1978.
- _____. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora da Unesp, 1999 [1911].
- _____. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*. Trad. Charlotte M. Cross e Severine Neff, Ed. Severine Neff. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994 [manuscrito de 1917].
- _____. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Ed. Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press, 1995 [manuscrito de 1934–6].
- SIMMS, Bryan. "Schoenberg: The Analyst and the Analysed". Em *Arnold Schoenberg Companion*. Ed. Walter B. Bayley. Westport: Greenwood Press, pp. 223–50, 1998.
- _____. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- STRAUS, Joseph. *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- VERTREES, Julie Anne. "Mozart's String Quartet K. 465: The History of a Controversy", *Current Musicology*, 17, pp. 96–114, 1974.
- WEBER, Gottfried. *Theory of Musical Composition, treated with a view to a naturally consecutive arrangement of topics*, v. I, Trans. enlarged and improved Translated from the third, German edition, with notes; by James F. Warner. London: Wiley & Putnam, 1846.
- _____. "Ueber eine besonders merkwürdige Stelle in einem Mozart'schen Violinquartett aus C". Em *Music Analysis in the Nineteenth Century*, volume I: Fugue, Form and Style. Ed. Ian Bent. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 161–83, 1994 (1832).

~~Norton Dudeque é professor adjunto no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, realizou doutorado (Ph.D) na University of Reading, Grã-Bretanha, onde apresentou a tese "Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)".~~