



Douglass M. GREEN Tema & Variações

Este texto é uma tradução de Fernando Lewis de Mattos (Ufrgs) do capítulo *Theme and Variations*, de GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music*. Philadelphia: Harcourt Brace Jovanovich College, 1993.

1. Elementos fixos e variáveis de um tema

A repetição variada de um tema irá modificar alguns aspectos do original e manter outros. Mudar todos os aspectos iria destruir o elemento de repetição; manter todos os aspectos iria deixar o original sem variação. Examinaremos a ária conhecida como *The Harmonious Blacksmith* escolhida por G. F. Handel para a seqüência de variações que dão fechamento à sua *Suite N° 5* para teclado.

Ex. 6.1: G. F. Handel, *The Harmonious Blacksmith*, tema.

Ao ser analisada, esta ária revela certos elementos que podem ser modificados ou mantidos nas variações:

- a. Tonalidade: Mi
- b. Modo: Maior
- c. Forma: binária contínua – A | A'
- d. Extensão de tempo: parte A – dois compassos, com repetição; parte A' – quatro compassos, com repetição
- e. Estrutura tonal básica:

$$||: I \rightarrow \underbrace{V - I}_{\text{de V}} :||: I \rightarrow V - I :||$$

- f. Movimento harmônico preciso

$$||: I V I | V^6 vi^6 vii^{o6} iii \underbrace{ii^6 V I}_{\text{de V}} :||: I^6 IV I^6 I | IV I^6 IV I^6 vii^{o6} I | V I^6 ii^6 I^6 | ii^6 I^6 vii^{o6} I V^7 | I :||$$

- g. Andamento: não indicado; provavelmente *moderato*
- h. Melodia
- i. Baixo
- j. Textura: homofônica, prioritariamente em estilo cordal a 4 vozes

O exemplo seguinte apresenta a parte A de cada double:

Ex. 6.2: G. F. Handel, *The Harmonious Blacksmith*, variações.

O exame das cinco doubles que seguem a ária revela que, das características listadas anteriormente, seis permanecem inalteradas. Estes elementos são a tonalidade, o modo, a forma, a extensão de tempo, a estrutura tonal básica e o andamento. Modificações no movimento harmônico preciso ocorrem ocasionalmente, embora sejam poucas e sem importância. Os únicos fatores que são sujeitos a variações mais profundas são a melodia, o baixo e a textura. Os elementos fixos e variáveis encontrados nas variações sobre a ária *The Harmonious Blacksmith* de Handel, não serão necessariamente sempre os mesmos encontrados em qualquer conjunto de variações.

Em sua *Ária com Trinta Variações*, normalmente chamada de *Variações Goldberg*, J. S. Bach algumas vezes varia o modo e (possivelmente) o tempo em adição às variações na melodia, no baixo, no movimento harmônico preciso e na textura. Outros conjuntos de variações, às vezes vão ainda mais longe e processam variações na estrutura tonal básica e na tonalidade. Em suas *Variações para piano em Fá Maior, Op. 34*, L. Beethoven modifica a tonalidade em cada variação, muito embora este procedimento seja extremamente excepcional. Normalmente a forma e a extensão de tempo do tema permanecem fixos durante todo o conjunto de variações, podendo também ocorrerem exceções neste aspecto. Para resumir, é comum que a extensão de tempo e a forma de um tema sejam mantidos como elementos fixos durante toda a seqüência de variações. Os outros elementos – tonalidade, modo, estrutura tonal básica, movimento harmônico preciso, tempo, melodia, linha de baixo e textura – podem ou não estarem sujeitos a variações durante o curso de uma obra. De todos estes, os fatores mais comumente variados são a melodia, o baixo, a textura e o movimento harmônico preciso.¹

¹ À luz desta discussão, deve ficar claro que o termo ‘tema’ não se refere, como ocorre algumas vezes, somente à melodia, mas à passagem inteira, como um todo, em todas as suas dimensões. É importante manter esta distinção não somente no que se refere à forma tema e variações, mas para toda a construção musical.

2. Procedimentos encontrados em variações seccionais

O estudo do Ex. 2 revelará os vários procedimentos utilizados por Handel na construção de suas variações sobre a ária *The Harmonious Blacksmith*.

2.1. Variação Ornamental

A linha melódica do tema está construída em sua maior parte em colcheias. A *Double 1* transforma o movimento rítmico em semicolcheias, ornamentando a melodia de uma maneira simples (Ex. 2a).

2.2. Variação Simplificada (Redução)

A *Double 2* mantém o movimento em semicolcheias, porém o transfere para a mão esquerda como um acompanhamento à versão simplificada da melodia em colcheias na mão direita (Ex. 2b).

2.3. Variação Figural (ou Motívica)

As *Doubles 3* e *4* estão construídas a partir de um motivo de três notas em tercinas (indicado por colchetes nos Ex. 2c e 2d). Quando uma variação é construída com base em uma figura ou motivo específico² – que pode ou não ser derivado de parte do tema – chama-se de *variação figural*, ou *variação motívica*. Algumas vezes mais de um motivo são empregados em uma única variação. A *Double 5* é outra variação motívica na qual a figura empregada é uma escala rápida que percorre o âmbito de uma oitava, algumas vezes ascendente e outras vezes descendente.

O tema das *Variações Goldberg* de J. S. Bach possui um baixo que consiste de notas em movimento lento, construídas principalmente com base em segmentos de escala descendente. Este baixo é simples e facilmente captado pelo ouvinte. A linha melódica, por outro lado, é tão elaborada e repleta de ornamentações que somente após várias audições se pode retê-la na memória. Este aspecto foi levado em consideração por Bach, pois ele construiu diversas variações sobre o baixo do tema, utilizando o princípio da *variação ornamental* aplicado ao baixo.

Ex. 6.3: J. S. Bach, *Variações Goldberg*, algumas linhas de baixo

2.4. Variação Melódica

Nas *Variações Goldberg*, uma vez que a ária tenha sido tocada, sua melodia é virtualmente abandonada até que as variações estejam completas, após isto a ária retorna *da Capo* para trazer um fechamento à obra. **Nesta peça, muitas variações apresentam novas melodias enquanto são mantidos o mesmo baixo e o mesmo esquema harmônico geral, um procedimento conhecido**

² Neste contexto, os termos figura, célula e motivo são sinônimos.

como *variação melódica* (confira também a *Sonata Op. 109*, terceiro movimento, *Variação 1*, de L. Beethoven).

2.5. Variação Contrapontística

Nas *Variações Goldberg*, a técnica de contraponto é exibida proeminentemente, de várias maneiras. Estes procedimentos podem ser agrupados em quatro tipos principais.

Ex. 6.4: J.. S. Bach, *Variações Goldberg*.

Variação Imitativa – o Ex.4a ilustra um tipo de *variação contrapontística* na qual a imitação motívica possui um papel importante.

Variação Canônica – quando duas vezes estão escritas em cânone, a segunda é uma imitação estrita da primeira. Nas *Variações Goldberg*, uma a cada três variações está escrita como uma *variação contrapontística canônica*, ocorrendo nove variações canônicas ao todo. A *Variação 3* é um cânone ao uníssono, ou seja, a segunda voz imita a primeira na mesma altura. A *Variação 6* é um cânone à segunda, a voz imitativa sendo colocada à segunda superior da voz principal. A *Variação 9* é um cânone à terça (veja Ex. 4b), a *Variação 12*, é um cânone à quarta e assim por diante.

Variação Fugal – o Ex. 4c ilustra uma variação que se processa segundo os princípios gerais da fuga. Esta é a única variação que se relaciona intrinsecamente com a linha melódica do tema: os dois primeiros compassos do sujeito da fuga são derivados dos dois primeiros compassos da melodia original.

Variação Aditiva – o Ex. 4d apresenta o início da *Variação 30*, a última variação da obra. Esta variação foi construída por Bach como um *quodlibet* contrapontístico (do Latim: ‘aquilo que lhe agrada’), ou seja, é uma peça que combina diversas melodias ou fragmentos de melodias. Bach utilizou duas melodias populares de sua época, *Ich bin so lang bei dir gewest* (‘Tem passado tento tempo desde que estive contigo’) e *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* (Repolho e Cebola me afugentaram’) que são combinadas uma com a outra e superpostas ao baixo do tema. Visto que os fragmentos foram adicionados ao baixo pré-existente do tema, este tipo de variação contrapontística chama-se *variação aditiva*. Em outras peças, a variação aditiva não é normalmente construída com melodias pré-existentes, mas pela combinação do tema a linhas contrapontísticas novas, criadas especialmente para a peça.

2.6. *Variação Característica*

Bach introduziu nas *Variações Goldberg* diversas variações características, assim chamadas porque empregam um caráter especial, um gênero ou estilo característico, tal como uma marcha ou alguma dança característica. A *Variação 7*, por exemplo, possui a qualidade de uma *giga*³, a *Variação 19* é um *minueto*. A *Variação 16* é particularmente interessante pelo fato de que imita o estilo da **Abertura Francesa (*Ouverture*)**: suas duas metades estão divididas de modo a representar, inicialmente, o movimento lento e majestoso e, na segunda parte, a seção rápida em estilo fugato – típicos daquele gênero.

Os conjuntos de variações compostos por Bach e Handel discutidos anteriormente permitiram averiguar os procedimentos mais comumente encontrados nas peças em forma de tema e variação (ou forma de variação seccional) dos grandes compositores. Não há aqui, porém, a pretensão de terem sido estudadas exaustivamente todas as possibilidades desta forma. As variações de certos compositores – Beethoven e Brahms em particular – contêm diversos procedimentos criados especialmente para peças específicas e que, portanto, não podem ser agrupados em categorias. O estudante deveria dedicar-se às variações destes compositores, especialmente as *Variações Diabelli*, *Op. 120* de Beethoven, para realizar suas próprias descobertas.

A lista de procedimentos de variação apresentados anteriormente pode ser enganosa se supormos que cada variação deve corresponder a somente uma daquelas categorias. É bastante comum que uma variação seja construída com base em dois ou mesmo três tipos diferentes destes *princípios de variação*. Por exemplo, a *Double 3* das variações sobre *The Harmonious Blacksmith* foi analisada como sendo uma variação figural. Não obstante, o rápido movimento contínuo em tercinas lhe dá a característica de uma giga. Sendo assim, esta é uma *variação figural* e uma *variação característica* ao mesmo tempo.

2.7. *A finalização da série de variações*

O problema de encontrar meios satisfatórios para concluir um conjunto de variações tem admitido um grande número de soluções possíveis. Handel, em suas variações sobre *The Harmonious Blacksmith*, não realizou nenhum tipo especial de final, simplesmente terminando com a última variação – sendo esta a mais brilhante de todas. Nas *Variações Goldberg*, Bach conclui com a repetição do tema *da Capo*.

Outra forma bastante comum de completar-se uma série de variações é através de uma fuga (que *transforma* o tema, ou seja, modifica sua forma). Isto ocorre nas *Variações e Fuga sobre um tema de Handel Op. 24* de J. Brahms, assim como no *Guia da Orquestra para Jovens (Variações e Fuga sobre um tema de Henry Purcell)* de B. Britten. Em suas *Variações sobre um tema de Haydn Op. 56*, Brahms conclui com um *ground bass* – espécie de *baixo ostinato* sobre o qual são realizadas variações. O procedimento mais freqüente, contudo, para finalizar uma série de variações é a adição de uma *coda*.

Em alguns casos a *coda* é bastante curta, como nas variações sobre o hino austríaco do *Quarteto Op. 76 N° 3*, de J. Haydn. Por outro lado, é bastante freqüente que a extensão de tempo da *coda* permita um desenvolvimento próprio a esta seção, com base no tema ou em parte do tema. As *34 Variações sobre Vieni Amore* de L. Beethoven concluem com uma *coda em desenvolvimento* que possui exatamente quatro vezes a extensão do tema.

³ Na cópia manuscrita de Bach, o compositor escreveu ‘al tempo di Giga’ antes desta variação.

2.8. Estrutura nas variações seccionais

Um bom compositor não se sente satisfeito em simplesmente agrupar um conjunto de variações ao acaso, sem nenhuma atenção à ordem na qual elas aparecem, pois este tipo de procedimento iria resultar em uma falta de coerência ou de continuidade, apesar da unidade do material. Os meios mais comuns utilizados para alcançar uma seqüência lógica de variações podem ser sintetizados em quatro tópicos:

2.8.1. *Crescendo rítmico*

Uma simples passada de olhos nos Ex. 1 e 2 irá mostrar que o movimento rítmico das variações sobre *The Harmonious Blacksmith* de Handel apresenta um movimento de aceleração gradual, desde as colcheias existentes na ária até as fusas da variação final. A utilização consistente de notas com valores de duração cada vez menor é conhecido como '*crescendo rítmico*'. Este procedimento concede ao conjunto de variações, em seu todo, uma unidade muito além daquela obtida pelas variações em separado. Cada *Double* em particular é, deste modo, mais do que simplesmente uma interessante variação do tema, pois tem um papel importante no crescimento da obra como um todo orgânico, reforçando o acréscimo gradual de intensidade dramática que é construído firmemente desde o início até o final da peça.

O *crescendo rítmico* geralmente ocorre em segmentos de obras em forma de tema e variação, não ocorrendo durante toda a obra, mas estendendo-se durante grupos específicos de variações. Assim, por exemplo, uma peça com doze variações pode ser dividida em três grupos de quatro variações – as variações de 1 a 4 podem ser construídas como um *crescendo rítmico*, as variações de 5 a 8 podem ser agrupadas de acordo com outro princípio qualquer e as variações de 9 a 12 podem ser construídas novamente como um *crescendo rítmico* (ou como um *decrecendo rítmico*, se for o caso).

2.8.2. *Agrupamento*

As cinco variações na obra de Handel reúnem-se em somente três grupos: as *Doubles 1 e 2* pertencem ao mesmo grupo devido ao seu movimento em semicolcheias; as *Doubles 3 e 4* são agrupadas pela similaridade de sua figura em tercinas. A *Double 5* está isolada no final, equilibrando com o tema, que se encontra isolado no início da obra. Agrupar as variações em segmentos mais amplos é um segundo passo em direção à unidade.

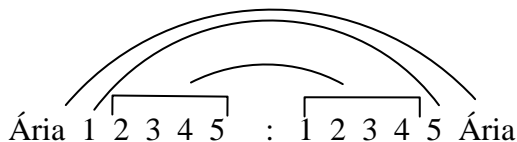
Ordem esquemática

Nas *Variações Goldberg* de J. S. Bach, uma a cada três variações está construída como um cânone a duas vozes a diferentes intervalos (Cânone ao uníssono, à segunda, à terça, etc.). Aqui encontra-se uma ordem esquemática utilizada como um meio de organizar o conjunto inteiro de variações (veja Tabela 1). A seguir encontram-se algumas observações quanto à ordem esquemática da obra de Bach:

1. Todos os grupos, com exceção do primeiro e último, seguem um único plano estrutural:
 - a) em cada grupo há uma variação característica tocada em um teclado.
 - b) em cada grupo há uma variação brilhante escrita à maneira de um estudo virtuosístico, com a indicação de que deve ser tocada nos dois teclados.
 - c) em cada grupo há um cânone para ser tocado em um teclado
2. O primeiro e o último grupos diferem, porém complementam-se mutuamente – no primeiro grupo, há duas variações características e falta a variação brilhante; no último grupo, há duas variações

brilhantes, faltando a variação característica. Deve-se ter em conta que esta ordem dos grupos extremos de variações reserva um caráter brilhante extra para o final da peça.

3. O *Quodlibet* substitui o esperado cânone à décima, funcionando como uma ponte (com *decrecendo rítmico*) entre a variação mais brilhante e o retorno à ária inicial.
4. A segunda parte destaca-se por iniciar com uma típica Abertura Francesa.
5. A organização dos grupos é essencialmente simétrica:



Ordem esquemática das *Variações Goldberg*, de J. S. Bach
Primeira Parte

Ária		
Grupo 1	Var. 1	Característica (<i>invenção a 2 vozes; corrente</i>)
	Var. 2	Característica (<i>trio sonata</i>)
	Var. 3	<i>Cânone ao uníssono</i>
Grupo 2	Var. 4	Característica (<i>passepied</i>)
	Var. 5	Brilhante, 2 teclados
	Var. 6	<i>Cânone à segunda superior</i>
Grupo 3	Var. 7	Característica (<i>giga</i>)
	Var. 8	Brilhante, 2 teclados
	Var. 9	<i>Cânone à terça inferior</i>
Grupo 4	Var. 10	Característica (<i>fughetta</i>)
	Var. 11	Brilhante, 2 teclados
	Var. 12	<i>Cânone à quarta inferior</i>
Grupo 5	Var. 13	Característica (<i>concerto solista, mov. lento</i>)
	Var. 14	Brilhante, 2 teclados
	Var. 15	<i>Cânone à quinta superior em movimento contrário, modo menor</i>
<i>Segunda Parte</i>		
Grupo 1	Var. 16	Característica (<i>Abertura Francesa</i>)
	Var. 17	Brilhante, 2 teclados
	Var. 18	<i>Cânone à sexta superior</i>
Grupo 2	Var. 19	Característica (<i>minueto</i>)
	Var. 20	Brilhante, 2 teclados
	Var. 21	<i>Cânone à sétima superior, modo menor</i>
Grupo 3	Var. 22	Característica (<i>Alla breve, stile antico</i>)
	Var. 23	Brilhante, 2 teclados
	Var. 24	<i>Cânone à oitava inferior</i>
Grupo 4	Var. 25	Característica (<i>ária ornamentada</i>), modo menor
	Var. 26	Brilhante, 2 teclados
	Var. 27	<i>Cânone à nona superior</i>
Grupo 5	Var. 28	Brilhante, 2 teclados
	Var. 29	Brilhante, 1 ou 2 teclados
	Var. 30	<i>Quodlibet</i>
Ária da capo		

Tabela 6.1: J. S. Bach, esquema das *Variações Goldberg*.

Aumento de complexidade

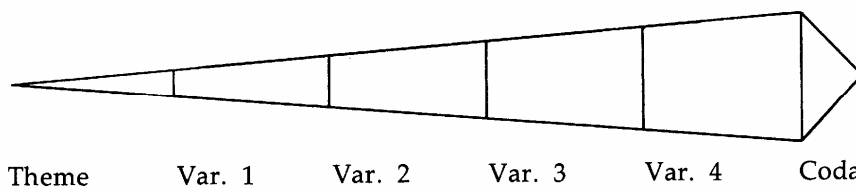
No caso das variações sobre o hino austríaco do *Quarteto Op. 76 N° 3* de Haydn, o efeito da ordem esquemática é alcançado pelo aumento gradual de complexidade das variações.



Ex. 6.5: J. Haydn, *Quarteto, Op. 76, N° 3, II.*

O tema inicialmente aparece em textura harmônica a quatro vozes. A *Variação 1* é um dueto contrapontístico entre os dois violinos, em que o violino II executa a melodia e o violino I adiciona contraponto à parte superior (Ex. 5a). A *Variação 2* enfatiza os violinos e o violoncelo, enquanto a viola toca, somente ocasionalmente, notas de baixo. A melodia é dada ao violoncelo (Ex. 5b). A *Variação 3* ainda ocorre prioritariamente a três vozes, porém as partes estão divididas entre os quatro instrumentos, cada voz possuindo maior independência do que na variação anterior, com elementos de cromatismo enfatizando o sentimento de premência (Ex. 5c). Finalmente, na última variação, os quatro instrumentos tocam constantemente em seu registro superior, fornecendo uma textura contrapontística elaborada para apoiar a melodia principal. A esta última variação é acrescentada uma *coda* de cinco compassos em que a textura é gradualmente simplificada e a música é conduzida por movimentos descendentes até voltar ao registro médio dos instrumentos.

O seguinte diagrama, apresentado como uma simplificação da forma, demonstra a estrutura geral da peça do ponto de vista da complexidade de textura. Não tem nada a ver com dinâmica, pois tanto o tema quanto as variações estão indicados para serem tocados suavemente.



O recurso de aumentar gradualmente a complexidade de variações sucessivas é, de algum modo, similar ao *crescendo rítmico*, pois em ambos os casos as variações tendem fortemente a se tornar dramaticamente mais intensas, embora não necessariamente mais sonoras. É, também, possível reverter o processo realizando um *diminuindo rítmico* ou uma diminuição de complexidade.

As *Variações sobre um Recitativo para Órgão, Op. 40*, de Arnold Schoenberg, possuem uma estrutura bem mais complexa. A obra consiste de um tema e dez variações, uma *cadenza* e um *finale* que se assemelha a uma fuga⁴. O tema e as primeiras três variações formam um grupo por um forte aumento de tensão alcançado por *crescendo rítmico* e dinâmico. A *Variação 4* apresenta um movimento mais tranqüilo e mais lento; a *Variação 5* é rápida e leve; a *Variação 6* retorna ao caráter sereno da *Variação 4*. Desta forma, estas três variações formam um novo grupo: duas variações calmas envolvendo um *scherzo*. Com as variações 7, 8 e 9 um *crescendo* dinâmico e rítmico são combinados com aumento de complexidade para levar em direção a um segundo clímax. A música,

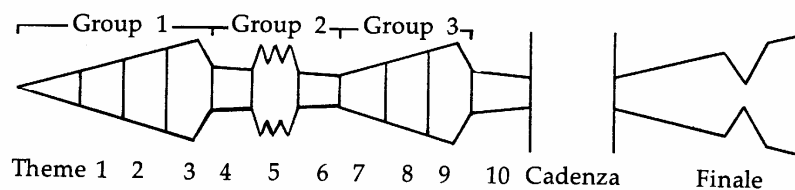
⁴ Embora a partitura não o indique expressamente, Schoenberg referiu-se, em conversas particulares, a este finale como sendo uma fuga.

então, parece curvar-se sobre si mesma e recolher energia para a explosão grandiosa dos últimos compassos (veja Ex. 6).



Ex. 6: A. Schoenberg, *Variações sobre um Recitativo para Órgão*.

Um diagrama simplificado ilustra a estrutura das *Variações para Órgão* de Schoenberg:



Contraste

Muitas vezes as variações são justapostas não para obter o máximo de unidade entre si, mas para alcançar a maior variedade possível. Por exemplo, nas *Variações Diabelli*, *Op. 120*, de L. Beethoven, as variações 29, 30 e 31 são claramente uma seção em separado, agrupadas para alcançar coerência. A *Variação 28*, que precede esta seção, atua quase como uma transição. Em outros momentos da mesma obra, as variações são postas lado a lado para exibir alto grau de contraste. Isto ocorre, por exemplo, na seqüência de variações 13, 14 e 15, ou no grupo de variações 18, 19 e 20.

Conclusão

Além dos procedimentos e tipos mais comuns de variações seccionais (forma tema e variações), há possibilidades de utilizar outros procedimentos. Há casos de variações sobre dois temas distintos, como as *Variações em Fá menor para piano* de J. Haydn ou o segundo movimento do *Quarteto N° 3 Op. 30* de Schoenberg. Estas variações sobre dois temas são normalmente chamadas de *variações duplas*. Há autores que preferem reservar este termo para variações nas quais a repetição de cada parte do tema (partes A e B, por exemplo) é modificada de modo diferente. Há a possibilidade também de realizarem-se *variações cíclicas*, em que cada nova variação é derivada da anterior. Podem-se misturar *formas fixas* à *forma de variação*, criando híbridos de forma binária, ternária ou rondó com a forma de variação. Um exemplo típico de mistura de forma binária com forma de variação são as peças dos virginalistas ingleses do período elizabetano (séc. XVI). Destes híbridos, o mais comum é a *Variação-Rondó*, da qual encontram-se exemplos em compositores clássicos, como no *Andante* do *Trio para piano em Sol Maior* de J. Haydn, ou no último movimento do *Concerto para piano e Orquestra em Dó Maior, K. 491*, de W. A. Mozart..