



O CONCEITO DE VARIAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO

por Fernando Lewis de Mattos | UFRGS

1. Definição

O termo *variação em desenvolvimento*¹ foi cunhado por Arnold Schoenberg para explicar os processos de elaboração musical dos séculos XVIII e XIX, encontrados em especial na música de Johannes Brahms. A definição mais precisa deste conceito é dada por William Drabkin (in: BENT, 1987, p. 114):

“**Variação em desenvolvimento.** Um termo utilizado por Schoenberg para descrever a gênese de material a partir de uma única idéia ou ‘estrutura básica’², especialmente na música tonal após o período da polifonia barroca. Neste período, o desenvolvimento musical era alcançado não tanto por meio da reelaboração de idéias quanto pela sua colocação em novos contextos (tais como transposição ou inversão de vozes na textura contrapontística). Porém, entre aproximadamente 1750 e 1900, um período no qual a polifonia era menos concebida em termos estritamente contrapontístico, os compositores foram obrigados a desenvolver o material musical a partir de suas idéias básicas através da adição ou subtração de material, assim como por meio de alterações no ritmo, intervalos, contorno melódico e harmonia. Embora Schoenberg não tenha afirmado especificamente que as mudanças de dinâmica, articulação e orquestração tenham um papel a cumprir neste processo, é possível que estes parâmetros também pudessem interferir.

O princípio da variação em desenvolvimento é frequentemente utilizado por Schoenberg e outros autores em conexão com a música de Brahms, na qual o desenvolvimento de material musical é mais livre e menos simétrico do que, por exemplo, na obra de Wagner, a qual Schoenberg via como baseada mais fortemente em repetições literais e seqüências. As definições e ilustrações clássicas de Schoenberg sobre a variação em desenvolvimento em Brahms apareceram nos ensaios *Criteria for the evaluation of music* (1946) – *Critérios para a Valoração da Música* – e *Brahms the progressive* (1946) – *Brahms, o Progressista*³. Estes ensaios forneceram a base para os trabalhos posteriores nesta área de investigação analítica – em especial, a obra de Walter Frisch (1984).”

2. O conceito conforme elaborado por Schoenberg

Abaixo, estão citados os trechos em que Schoenberg se refere ao conceito de variação em desenvolvimento na coletânea *Style and Idea*:

¹ Há várias formas de tradução do termo *developing variation* (inglês) para a língua portuguesa: *variação em desenvolvimento* (por Álvaro Cabral, in: KERMAN, 1987), *variação progressiva* (por Eduardo Seicman, in: SCHOENBERG, 1991) e *variação desenvolvida* (por Herbert Caro, in: MANN, 1992) são as mais usuais.

² “**Estrutura básica.** O termo *estrutura básica* (do alemão *grundgestalt*) apareceu originalmente com Schoenberg – tendo sido utilizado por outros analistas, como Epstein (1979) e Frisch (1984) – para denotar a idéia musical básica de uma peça, podendo ser a frase que contém seus materiais musicais essenciais; seria também o ‘primeiro pensamento criativo’ a partir do qual todos os aspectos de uma peça são derivados. Esta estrutura básica, normalmente com a duração de dois ou três compassos, é construída a partir de elementos menores chamados ‘motivos’, cada qual contendo características intervalares e rítmicas que ‘são combinadas de modo a produzir uma estrutura ou um contorno memorizável, o qual geralmente implica em uma harmonia inerente’ (SCHOENBERG, 1967, p. 8). Todos os outros motivos da peça são, em última análise, referenciáveis a estes da estrutura básica. Do outro lado está o ‘tema’; uma extensão maior de material musical construído a partir da combinação da estrutura básica com suas repetições, variantes ou variações” (Drabkin in BENT, 1987 p. 117).

³ Além destes dois ensaios, encontram-se referências ao conceito de variação em desenvolvimento nos seguintes textos de Schoenberg: *Twelve-tone composition* (1923), *National music* (1931), *Linear counterpoint* (1931), *A self-analysis* (1948), *My evolution* (1949), *New music, Outmoded music, Style and idea* (1946), *Compositions with twelve tones* (1948), *Bach* (1950). Todos estes ensaios estão reunidos na coletânea *Style and Idea – selected writings of Arnold Schoenberg* (editada por Leonard Stein). Berkeley : University of California Press, 1975.

[1] “Em formas homofônicas, devido do desenvolvimento da parte principal, uma certa economia governa a harmonia, graças à qual esta está em uma posição que exerce influência decisiva no desenvolvimento das estruturas (contraste, clímax, pontos de articulação, intensificações, variações). Na música polifônica, estruturas motívicadas, temas, frases e outros elementos nunca são elaborados além de certa medida (é como o mesmo tipo de economia se aplica aqui), não são nunca desenvolvidos, nunca geram novas estruturas e raramente são variados: pois todo (ou quase todo) o desenvolvimento é realizado através da alteração entre os vários componentes de uma idéia (...). Na composição com doze sons não é necessário questionar sobre o caráter mais ou menos dissonante de uma combinação de sons, desde que a combinação como tal (ignorando se seu efeito cria um afeto ou não) está completamente fora de discussão como um elemento no processo da composição. Esta combinação não irá se desenvolver, ou, melhor, não é *isto* que desenvolve, mas é a relação dos doze sons entre si que se desenvolve sobre a base de uma ordem particular previamente prescrita (o motivo), determinada pela inspiração (a idéia!)” (SCHOENBERG, 1975, p. 208).

[2] “O que quer que aconteça em uma peça de música não é nada além da reestruturação infinita de uma mesma idéia básica. Ou, em outras palavras, não há nada em uma peça musical que não venha do tema, não emerja dele ou não possa ser conduzido de volta a ele. Para ser mais preciso: não há nada além do próprio tema. Ou: todas as estruturas que aparecem em uma peça musical estão pressupostas no tema. (Eu digo que uma peça de música é um livro de gravuras que consiste de uma série de figuras nas quais toda a variedade ainda (a) mantém a coerência de uma forma com a outra, (b) é apresentada como variações (*sempre mantendo a idéia*) de uma estrutura básica, os vários caracteres emotivos e formais emergem do fato de que a variação é conduzida de diferentes maneiras; o método de apresentação tanto pode estender-se, desdobrar-se ou desenvolver)” (ibid., p. 290).

[3] “A música do estilo homofônico-melódico de composição, ou seja, a música com um tema principal acompanhado e baseado na harmonia, produz seu material por *variação em desenvolvimento*, conforme chamo este processo. Isto significa que os elementos característicos de uma unidade básica produzem todas as formulações temáticas que proporcionam, de um lado, fluência, contraste, variedade, lógica e, de outro lado, unidade de caráter, afeto, expressão e toda a diferenciação necessária – assim é elaborada a *idéia* de uma peça” (ibid., p. 397).

[4] “No auge da arte contrapontística de J. S. Bach surgiu algo novo, simultaneamente a esta arte – a arte de desenvolvimento através da variação motívica” (ibid., p. 171).

[5] “Como todos sabem, enquanto Bach ainda estava vivo, surgiu um novo estilo musical do qual posteriormente derivou-se o estilo dos clássicos vienenses – o estilo de composição homofônico-melódica, ou conforme eu mesmo o denomino, o estilo da *variação em desenvolvimento*” (ibid., p. 115).

[6] “Mesmo as seções subordinadas e de transição de Bach estão repletas de caráter, inventividade, imaginação e expressão. Embora suas vozes subordinadas nunca degenerem em inferioridade, J. S. Bach é capaz de escrever melodias mais fluentes, bem equilibradas e de maior beleza, riqueza e expressividade do que todos aqueles Keiser, Telemann, C. P. E. Bach que o chamavam de superado. Estes últimos não eram capazes, evidentemente, de reconhecer que J. S. Bach foi também o primeiro a introduzir aquela técnica tão necessária ao progresso da sua ‘nova música’: a técnica da *variação em desenvolvimento*, que tornou possível o estilo dos grandes clássicos vienenses” (ibid., p. 118).

[7] “Para ambos [Mozart e Beethoven], ele [C. P. E. Bach] ainda parecia um iniciador mesmo depois que eles próprios tinham adicionado, ao princípio negativo inicial da ‘Nova Música’, aqueles princípios positivos como a *variação em desenvolvimento*, além de diversas formas estruturais ainda desconhecidas, tais como transição com caráter de liquidação, recapitulação dramática, elaborações múltiplas, derivações de temas secundários, matizes dinâmicos altamente diferenciados e, especialmente, a nova técnica de passagens em *legato* e *staccato*, *accelerando* e *ritardando*, além da designação de tempo e caráter mediante termos específicos” (ibid., p. 116).

[8] “Enquanto os compositores precedentes, e mesmo seu contemporâneo J. Brahms, repetiam frases, motivos e outros elementos estruturais dos temas somente em formas variadas, se possível também na forma daquilo que chamo de *variação em desenvolvimento*, Wagner, em função de tornar seus temas facilmente memorizáveis, tinha de utilizar seqüências e semi-seqüências” (ibid., p. 129).

[9] “Na minha linguagem de estúdio, quando eu falava comigo mesmo, chamava este procedimento de ‘elaboração com os sons dos motivos’. Este era, obviamente, um exercício indispensável para a aquisição de uma técnica necessária para superar os obstáculos nos quais uma série de doze sons se opõe a uma produção livre de escrita fluente. Da mesma forma, como no caso de *Die Jakobsleiter*, também neste caso os temas principais tinham que ser transformações da primeira frase. Já aqui o motivo básico não era somente produtivo em fornecer novas formas motivicas por meio de *variação em desenvolvimento*, mas também em produzir formulações mais remotas com base no efeito da unificação de um fator comum: a repetição de relações tonais⁴ e intervalares” (ibid., p. 248).

[10] “Em minha *Noite Transfigurada*, a construção temática é baseada, por um lado, nos conceitos wagnerianos de ‘modelo e seqüência’ sobre uma harmonia errante e, por outro lado, na ‘técnica de *variação em desenvolvimento*’ – assim como a chamo – de Brahms” (ibid., p. 80).

[11] “Na *variação em desenvolvimento* repousa um mérito estético muito maior do que em seqüências sem variação” (ibid., p. 78).

[12] “Infelizmente, muitos compositores atuais, em vez de conectarem idéias por meio de *variações em desenvolvimento*, assim apresentando conseqüências derivadas da idéia básica e permanecendo nas fronteiras do pensamento humano e suas necessidades lógicas, produzem composições que se tornam maiores e mais extensas somente por meio de inúmeras repetições sem variação de poucas frases” (ibid., p. 130).

3. A contribuição de Walter Frisch

Frisch considera o conceito de variação em desenvolvimento como sendo um dos mais importantes no pensamento schoenberguiano: “embora Schoenberg tenha discutido o conceito de variação em desenvolvimento em seus escritos somente esporadicamente, e geralmente de modo aforístico, ele claramente considerava este um dos princípios estruturais mais importantes da música artística ocidental desde aproximadamente 1750” (FRISCH, 1990, p. 1). Frisch discute, no prólogo de seu livro, as várias acepções de Schoenberg para o conceito de variação em desenvolvimento. Faz um estudo detalhado de vários ensaios e palestras em que o compositor se referiu a este processo, considerando que este termo “representa um princípio amplo de composição temática” (ibid., p. 2).

“As características de desenvolvimento que Schoenberg admira relacionam-se ao intervalos, ritmos, metros e agrupamentos de notas dos temas de Brahms (...). Brahms constrói um tema por meio de reinterpretações muito livres, porém ainda reconhecíveis, dos intervalos e ritmos de um motivo breve. Embora o processo possa resultar em ambigüidade rítmica, a estrutura frásica permanece essencialmente convencional e simétrica em um nível mais elevado da estrutura” (ibid., p. 5).

Segundo Frisch, as definições mais pragmáticas e didáticas de variação em desenvolvimento são elaboradas por Schoenberg em seu livro *Fundamentals of Musical Composition*⁵, no qual Schoenberg considera (no capítulo *O motivo*, p. 25-42) que a ferramenta básica do compositor é o trabalho motivico, enfatizando que a coerência de uma composição musical depende menos das formas iniciais dos motivos do que de seu tratamento e elaboração posteriores. Neste livro, Schoenberg fornece vários exemplos de variação em desenvolvimento na obra de Beethoven e outros compositores clássicos e românticos, chegando a demonstrar (no capítulo *Construção de*

⁴ A expressão ‘relações tonais’ significa, neste caso, relações entre tons, entre notas.

⁵ Tradução para o português, por Eduardo Seicman: SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

temas simples, p. 47-105) como Brahms modificou os modelos clássicos através da ampliação das técnicas de variação em desenvolvimento, comparando a construção de um tema a partir de um acorde quebrado por parte de Beethoven (*Sonata para Piano, Op. 2, nº 1*) e Brahms (*Sonata para Violoncelo, Op. 38*).

Segundo Frisch, “a técnica na qual novas idéias evoluem espontaneamente a partir de uma idéia precedente é caracteristicamente brahmsiana, a qual Schenker chamava de *Knüpfttechnik*, ou técnica de acoplamento” (ibid., p. 15). “A conexão entre frases não demonstra somente a técnica de acoplamento, mas também um momento tipicamente brahmsiano de ambigüidade” (ibid., p. 16). Este processo de conectar idéias musicais por derivação constante de materiais precedentes e a ambigüidade, tanto tonal quanto frasal, são características distintivas da música de Brahms que com o conceito de variação em desenvolvimento influenciou tanto o pensamento musical quanto a obra artística de Schoenberg e de vários outros compositores do século XX. Conforme afirma Frisch,

“Schoenberg havia demonstrado efetivamente como os métodos de variação em desenvolvimento de Brahms evoluem e estendem os processos dos compositores clássicos. Em Brahms, os motivos tornam-se mais livres e fluidos. Onde um compositor anterior teria repetido uma forma motívica exatamente igual, Brahms evita a repetição. A variação e o desenvolvimento motívicos permeiam todas as partes da textura na música de Brahms, incluindo o acompanhamento; estes procedimentos ainda começam a quebrar ou obscurecer a estrutura frásica, tanto quanto a ambigüidade criada na conjunção de duas metades da mesma sentença. O desenvolvimento motívico pode também afetar a estrutura métrica (...)” (ibid., p. 17).

Frisch ainda demonstra como “um grande número de comentaristas foram atraídos pelas idéias de Schoenberg sobre a construção temática – especialmente pelo procedimento chamado de variação em desenvolvimento” (ibid., p. 18). Entre os principais críticos e analistas musicais que se dedicaram ao estudo do princípio schoenberguiano de construção motívico-temática estão Hans Keller, René Leibowitz (*Introduction à la musique de douze sons; Schoenberg and his school*, 1949), Rudolph Réti (*The thematic process in music*, 1951; *Thematic patterns in sonatas of Beethoven*, 1967), Erwin Ratz (*Einführung in die musikalische formenlehre*, 1951), Josef Rufer (*Composition with twelve notes*, 1952) e Theodor Adorno (*Philosophie der neuen musik*⁶, 1958). Frisch apresenta breves comentários sobre os principais trabalhos destes autores, contextualizando-os no que diz respeito à obra de Brahms e ao conceito de variação em desenvolvimento. Frisch realiza, ele próprio, a análise da obra de Brahms, dividindo-a em fases de maturidade e gêneros.

Bibliografia sobre variação em desenvolvimento

- ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
 BENT, Ian. *Analysis*. New York: Norton, 1987.
 DUNSBY, Jonathan; WHITTHALL, Arnold. *Music analysis in theory and practice*. New Haven: Yale Univ, 1988.
 FRISCH, Walter. *Brahms and the principle of developing variation*. Berkeley: University of California, 1990.
 KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
 LEIBOWITZ, René. *Introduction à la musique de douze sons*. Paris: L’Arche, s.d.
 LEIBOWITZ, René. *Schoenberg and his school*. New York: Philosophical Library, 1949.
 MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
 RÉTI, Rudolph. *The thematic process in music*. Westport: Greenwood Press, 1978.
 RÉTI, Rudolph. *Thematic patterns in sonatas of Beethoven*. New York: Da Capo, 1992.
 RUFER, Josef. *Composition with twelve notes*. London: Barrie & Rockliff, 1961.
 SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley, University of California, 1975.
 SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo, Edusp, 1991.

⁶ Tradução para o português, por Magda França: ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.